



*Antonio Vivaldi: Dorilla in Tempe, s. 32*

# Obsah

studie & analýzy	4	<b>Antonio Vivaldi a česká šlechta</b> Tomislav Volek
	10	<b>Benátský impresáριο, libretista a pěvec Antonio Denzio v Praze</b> Milada Jonášová
	16	<b>O hudbě v zámku zakleté. Antonio Vivaldi v Brtnickém hudebním inventáři z 18. století</b> Jan Trojan
	19	<b>Metamorfózy Vivaldiho oper</b> Rudolf Pečman
	22	<b>Antonio Vivaldi a italská opera v Brně: Orlando furioso a Tullo Ostilio (1735)</b> Jana Spáčilová
události	28	<b>Vivaldiho Argippo. Pohled na rekonstrukci opery</b> Jana Perutková
	32	<b>Vivaldi triumphans: Dorilla in Tempe</b> Rudolf Pečman
	34	<b>Forfest naposledy -náctiletý</b> Jan Grossmann
rozhovor	38	<b>Barokní hudbu nehrají jen nadšenci a amatéři</b> Martin Flašar
soudobá hudba	40	<b>Opera je pro mě nejabstraktnější umění. Rozhovor s režisérem a výtvarníkem Roccem.</b> Martin Flašar
dokument	43	<b>První festival k poctě Leoše Janáčka</b> Viktor Pantůček
recenze	45	<b>CD Suites and Partitas of Modern Times</b> Martin Flašar
	45	<b>CD Vítězslava Kaprálová</b> Jindra Bártová

# Antonio Vivaldi a česká šlechta

Tomislav Volek

V roce 1965 jsem s Marií Skalickou publikoval česky a v roce 1967 německy stať o vztazích Vivaldiho k českým zemím, kterou tato do té doby přehlížená problematika vstoupila do zorného pole mezinárodního vivaldiovského výzkumu.<sup>1</sup> Po čtyřiceti letech je znalost pramenů k této otázce zásluhou řady českých i zahraničních badatelů podstatně větší, mnohé poznatky byly zpřesněny a byly objeveny nové souvislosti. Samozřejmě tou nejfrekventovanější dílčí otázkou, čekající na své definitivní a prameny jednoznačně doložené stvrzení, je nadále otázka Vivaldiho pobytu v Čechách. Jestliže v souboru dochovaných Vivaldiho autografů v Biblioteca Nazionale Universitaria v Turinu bylo zjištěno mj. čtrnáct skladeb notovaných na českém papíru, pak je nepochybné, že tento skladatel v Čechách byl a že tu i pilně – na základě šlechtických objednávek – komponoval.<sup>2</sup> Ale kdy tu byl?

## Vivaldi v Praze?

Přední vivaldiovský badatel Michael Talbot se této otázce dotkl už vícekrát. Ve stati Vivaldi and the Empire formuloval současný pohled na ni takto: „Většina badatelů má za pravděpodobné, že Vivaldi v Praze pobýval k představení svého Argippa v divadle hraběte Franze Antona Sporcka na podzim 1730; možné je i to, že se v témž divadle zúčastnil nového nastudování Farnace na jaře toho roku.“<sup>3</sup> Samo téma studie, v níž se takto vyjádřil, vedlo Talbota ještě k dalším – v tomto případě mimooperním – bohemikálním vazbám Vivaldiho, jak o nich vypovídají jiné prameny. Při zkoumání vztahů mezi Vivaldim a rakouskou monarchií pak nemohl nekonstatovat nápadně skromný výskyt Vivaldiho skladeb v rakouských archivech a naopak jejich početnost v podobě dobových opisů na území českém. „Stojí zajisté za povšimnutí, že existuje mnohem více dokladů o kultivaci Vivaldiho vokální duchovní hudby v českých zemích než v Rakousku (a ve skutečnosti všude mimo Benátky, snad s výjimkou Drážďan).“<sup>4</sup> Třebaže se tento výrok týkal Vivaldiho chrámové hudby, mutatis mutandis ho lze vztáhnout i na jeho skladby instrumentální a operní, jež zásadně souvisejí s naším dnešním tématem.<sup>5</sup>

V roce 1988 se na stránkách ročenky benátského ústavu Antonia Vivaldiho Informazioni e studi vivaldiani k otázce

vazeb Vivaldiho k zemím českého království pokusili nově načrtnout problematiku Oskar Printz zu Bentheim a Michael Stegemann.<sup>6</sup> Nejprve podali stručný popis politické situace tohoto státního celku v době Vivaldiho (znamenitě poučenější než bývá u zahraničních autorů v této otázce zvykem) a pak se pokusili – „dle chronologie a filiace“ – popsat vztahy Vivaldiho s některými z českých šlechticů. Jejich výkon zasluhuje ocenění, ovšem bez studia v českých archivech se taková otázka zpracovává neskutně. S výhodou domácího badatele se u některých aspektů daného komplexu otázek zastavme na tomto místě znovu.

Motivaci ke vzniku této statě lze ve stručnosti vyložit takto: v dosavadní vivaldiovské literatuře se na různých místech, leč disparátně, jako by se jednalo o náhodné jevy bez vzájemné souvislosti, objevují zmínky o Vivaldiho kontaktech s českou šlechtou, reprezentovanou především hrabaty Franzem Antonem Sporckem (1662–1738), Wenzlem Morzinem (1676–1737), Johannem Josephem z Vrtby (1669–1734), Ignazem Sigmundem z Klenova, či Vinciguerrou Tommasem Collaltou (1710–69), respektive s jejich zástupci, agenty či reprezentanty. Přitom už samotný počet oněch šlechtických jmen si vynucuje další otázku: skutečně tyto vazby a kontakty nemají vzájemně nic společného a představují jen náhodné seskupení jevů bez společného jmenovatele?

<sup>1</sup> Antonio Vivaldi a Čechy, in: Hudební věda 2, 1965, č. 3, s. 419–428. – Lehce rozšířená německá verze: Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern, in: Acta musicologica 39, 1967, s. 64–72. Autor hesla „Antonio Vivaldi“ pro německou hudební encyklopedii Die Musik in Geschichte und Gegenwart profesor R. Eller naléhal, aby naše poznatky byly mezinárodní muzikologii zpřístupněny v jazyku snáze dostupném a v německém čtvrtletníku Die Musikforschung dojednal promptní otištění naší stati a do soupisu vivaldiovské literatury v rámci hesla „Vivaldi“ pak uvedl, že naše stať vyšla v Musikforschung.

<sup>2</sup> Paul Everett: Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts, in: Informazioni e studi vivaldiani, 8, 1987, s. 90–106.

<sup>3</sup> Michal Talbot: Vivaldi and the Empire, in: Informazioni e studi vivaldiani, 8, 1987, s. 31–50.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>5</sup> Na tomto místě necháme stranou i tak významnou skupinu Vivaldiho skladeb, které z Benátek přivezl do Prahy někdy kolem roku 1713 Balthasar Knapp, sekretář Štěpána Kinského, a jež se nakonec staly součástí chrámové sbírky pražských křížovníků.

<sup>6</sup> Oskar Printz zu Bentheim, Michael Stegemann: Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen, in: Informazioni e studi vivaldiani, 9, 1988, s. 75–88.



*Hrabě Václav Morzin, foto archiv autora*

Za odpovědí na tuto otázku se musíme vydat určitou oklikou, protože v době života a působení Vivaldiho se situace českého království – a v důsledku toho např. i pražské opery – vyznačovala tolika anomáliemi a paradoxy, jež jsou zvláště při pohledu zvenčí nesnadno pochopitelné, je však nutné brát je v zájmu správné interpretace zvoleného tématu do zorného pole.<sup>7</sup> Vytvoříme si tím i předpoklady k lepšímu porozumění typologie i aktivit těch osobností z řad české šlechty, jejichž jména se v pracích o Vivaldim objevují.

Jak známo, českému království vládnoucí rod Habsburků v zemi nesídlil a z hlediska tohoto království představoval druh panovníků „in absentia“. Jejich vládní moc v zemi zastupovali různí purkrabí a kancléři, různá místodržitelství a gubernia apod. Pro potřeby těchto a podobných funkcí a úřadů si Habsburkové udělováním nejrůznějších privilegií vytvářeli sobě oddané výsadníky, ba celé rody oddaných výsadníků, jimiž pak obsazovali nejvyšší světské i církevní úřady v zemi. Jejich taktickým záměrem bylo případného šlechtického oponenta v zemi mnoha rebelií včas přetvářet ve „favorizovaného spolupracovníka panovnické moci“.<sup>8</sup> Tito společensktí výsadníci pak Habsburkům pomáhali na zemských sněmech prosazovat nové daně, dodávky rekrutů do císařského vojska apod.

Mezi pěti šlechtici jmenovanými v souvislosti s Vivaldim, jen dva patřili k staré české šlechtě, tři byli naopak ci-

zího původu a v zemi byli usazeni teprve v druhé či třetí generaci. Všem pěti byla ovšem společná naprostá loajalita k vládnoucí habsburské dynastii, která také většinu z nich umožnila další společenský a ekonomický vzestup, dovršený shodou okolností právě v době Vivaldiho. Jestliže tři z uvedených šlechtických jmen patřily příslušníkům původně cizích, nečeských rodů, je na místě otázka, co oni měli společného a co je do českého království přivedlo. Předkové Sporcka, Morzina i Collalta působili v habsburském vojsku a je známou věcí, že „prostředí císařského vojska se stalo semeništem, na němž během třicetileté války vyrostla značná část nové česko-rakouské nobility“.<sup>9</sup> Možnosti rychlého zbohatnutí konfiskacemi či levnými koupěmi panství po vyhnaných protestantech využili nositelé uvedených jmen bohatě. V druhé a třetí generaci už se stali stavebníky nových zámků a paláců, do nichž si pak pořizovali kapely a díky této – zde jen stručně načrtnuté – řadě příčinných souvislostí dostal benátský skladatel Antonio Vivaldi další příležitost komu a kam prodávat svá díla. Skupina českých bohatých šlechticů doby vrcholného baroka pro něj nabyla většího významu než ve Vídni sídlící císař pán, který neobjednal nic...

#### F. A. Sporck a Vivaldiho opery

Předpoklady pro přijetí Vivaldiho světských skladeb na půdě českého království byly tudíž dány vznikem dvou nových typů hudebních institucí v zemi: hrabětem F. A. Sporckem patronované veřejné opery v Praze a šlechtických zámeckých kapel, které působily jak v Praze, tak na mimo-pražských šlechtických sídlech. Podstatné pak bylo, že *raison d'être* těchto nových institucí v českém království byl v plném souladu s tehdejšími v Itálii vznikajícími hudebními – použijme Talbotovu pregnantní italskojazyčnou formulaci – „prodotti per l'esportazione“, tj. s operou a s instrumentálními koncerty. České země v čele s Prahou se staly jejich znamenitým odbytištěm, neboť benátská hudební produkce a repertoárové potřeby pražské opery a šlechtických kapel – tj. tam tvorba a zde vhodné hudební instituce – byly ve všech svých parametrech v dokonalém souladu. (Jako dobový protiklad této ideální dobové kompatibility stačí uvést případ, kdy J. S. Bach poslal ze sousedního Saska hraběti Sporckovi své *Sanctus* a skladba se v Čechách ztratila bez jakékoliv odezvy. – Jiný příklad inkompatibility: Vivaldiho komorní kantáty nalézaly ohlas u saského dvora, u nás nikoliv.)

Dalším předpokladem k příznivé odezvě Vivaldiho operní tvorby v Praze byla skutečnost, že zdejší opera se

<sup>7</sup> V mezinárodním vivaldiiovském bádání to ve značném rozsahu dělá Michael Talbot, naopak to bohužel naprosto zanedbává další z předních badatelů Reinhard Strohm, a to i ve své poslední velké práci *The operas of Antonio Vivaldi*, 2 svazky, Firenze 2008 v rámci ediční řady *Studi di musica Veneta – Quaderni vivaldiani*.

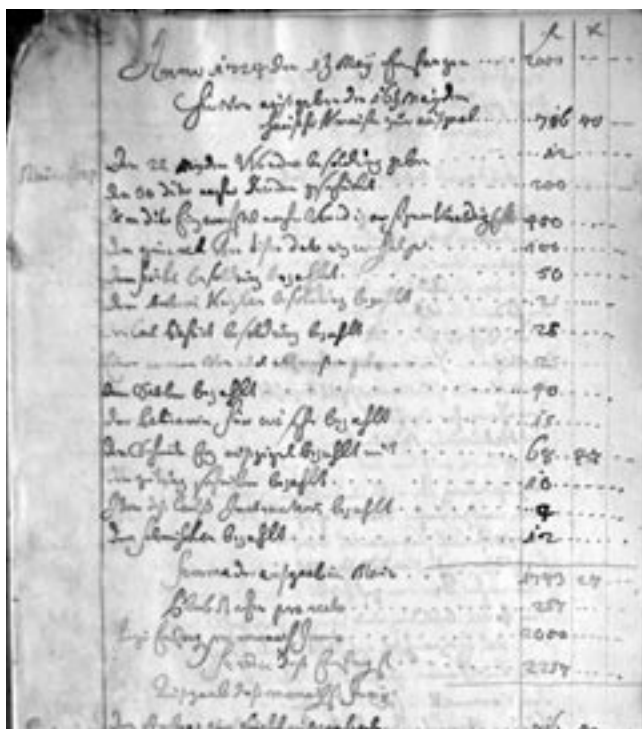
<sup>8</sup> Petr Maťa: *Svět české aristokracie (1700-1700)*, Praha 2004, v pojednáváné souvislosti zvláště kapitola *Majetek a veřejná činnost*, citát ze s. 166.

<sup>9</sup> Petr Maťa, op. cit., s 461.

od ostatních zaalpských – vesměs dvorních – zásadně lišila. Za kuriózní situace, kdy český král nesídlil v rezidenčním městě svého království a tím zemi upřel ten nejzákladnější předpoklad pro vznik dvorní opery, tu vznikla operní instituce jiného typu. Role jejího fundátora se ujal šlechtic, hrabě F. A. Sporck. Díky tomu, že jeho německý otec z Westfálska byl za své služby Habsburkům v průběhu třicetileté války odměněn mnoha konfiskátou, stal se tento prvorozený syn boháčem s tituly říšský hrabě, dvorní rada atd. Trpěl však tím, že ho stará domácí šlechta jakožto dokonalého parvenu přehlížela, a snažil se proto nejrůznějšími způsoby o získání její pozornosti a přízně. Ze všech jeho akcí k posílení vlastní prestiže mělo daleko největší kulturní dosah poskytnutí divadla v jeho pražském paláci operní společnosti z Benátek. Repertoárové a druhové pestrosti první velké epochy pražské opery prospěl i další se Sporckem spojený paradox: protože k opeře neměl de facto žádný vztah, stal se pro ni ideálním typem mecenáše. Z prestižních důvodů ji sice institucionálně podporoval, ale o její uměleckou náplň a provoz se vůbec nezajímal, ponechávaje vše na impresáři. Stačilo mu, že byl na titulní stránce tisku každého libreta uváděn v okázalé grafické úpravě jako majitel divadla. Zasluhou tohoto šlechtického bohatce a podivína bez vztahu k opeře měla Praha od roku 1724 modernější operní instituci než v tu dobu představovala vídeňská nebo drážďanská dvorní opera, které vinou své dominantní reprezentativní funkce měly jednostrannější repertoár a ještě po další desetiletí vylučovaly veřejnost z účasti na představeních. Další příznivá okolnost pro tehdejší operní Prahu: usadil se v ní vynikající benátský impresário Antonio Denzio, který se velice dobře znal s Antoniem Vivaldim a díky tomu se mohl Vivaldi stát dominantním autorem pražské opery té doby.

### Instrumentální hudba a hrabě V. Morzin

Jestliže Praha poznala za života Vivaldiho více jeho operních děl než kterékoliv jiné město na sever od Alp, bylo to do značné míry zásluhou Sporckovou a jeho jméno proto právem figuruje v každé vivaldiovské monografii. Pro obory instrumentální hudby to však byla jiná dvě česká hrabata, jež Vivaldimu prospěla, majíce k němu dokonce bezprostřední osobní vztah a tím i bezprostřední zásluhy o jeho tvorbu. Tím prvním byl Wenzel (Wenceslaus, Václav) Morzin. Ve vivaldiovské literatuře je znám jako dedikant dnes nejnámější Vivaldiho koncertního cyklu Čtvero ročních dob, vtěleného do opusu č. 8, obsahujícího s podtitulem *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* celkem 12 koncertů. V předmluvě k jeho amsterdamskému vydání tiskem roku 1725 skladatel zmínil své už „několik let“ trvající angažmá u tohoto šlechtice jako jeho „Maestro di Musica in Italia“. („Pensando frà me stesso al lungo corso de gl'anni, nè quali godo il segnalatissimo onore di servire à V[ost]ra S[ignoria] Illa in qualità di Maestro di Musica in Italia“). V dedikaci složil Vivaldi hold jak Morzinové muzikantské kompetenci („La somma Intelligenza, che V.S. Ill/ustrissi/ma possiede nella Musica“) tak



Proní stránka Morzinovy účetní knihy. Jako čtvrtý výdaj je zápis o směnce na 400 zlatých zaslaných do Benátek pro Vivaldiho. Foto archiv autora.

i hraběcímu orchestru („et il Valore della di lei virtuosissima orchestra“). Dedikace obsahuje i jeden – byť neurčitý – časový údaj o stáří cyklu Čtvero ročních dob, který prý hrabě laskavě „snáší už dlouho“ („le quattro Stagioni sino da tanto tempo compatite dalla Generosa Bontà id V.S. Illa“).

Kdo byl tento Morzin, jemuž dělal Vivaldi – dle vlastních slov – *Maestra di musica in Italia*? Morzinové pocházeli z multietnického severovýchodního regionu Itálie Furlánska (italsky Friuli) a do středoevropské historie vstoupili v první polovině 17. stol. jako nájemní vojáci v cizích službách, nejprve polských a pak rakouských. Český inkolát si 1632 vyloužil Rudolf Morzin (†1646), válečník tehdy v oddílech Albrechta z Valdštejna. Když dal císař Ferdinand II. v lednu 1634 Valdštejna zavraždit a pak z jeho obrovského majetku rozdával podíly jeho vrahům i dalším svým důstojníkům, připadlo na tohoto Morzina panství Vrchlabí. Po jeho smrti přešlo do majetku jeho bratra Pavla (†1688), rovněž důstojníka habsburského vojska, který výhodnými koupěmi zvětšil rodový majetek o Křinec (1650), Lomnici (1654), v západních Čechách Dolní Lukavici (1666) – tam později působil mladý Joseph Haydn, a rok před smrtí ještě o panství Čistá. Na každém nově získaném panství dal tento Morzin místní zámek buď přestavět nebo postavit nový a v Praze koupil pod Hradem 4 domy s plánem postavit na jejich místě reprezentativní palác, což však mohli vykonat až jeho potomci.

Stejně jako Pavel Morzin i jeho čtyři synové zřejmě plánovitě hledali své nevěsty mezi dcerami ze starých českých šlechtických rodů. Nejúspěšnější byl v tomto směru Jan Ru-

dolf Morzin (+1702), jehož choť Eva byla dcerou Aleše Ferdinanda Vratislava z Mitrovic (+1673) a Kateřiny Polyxeny, rozené Popelové z Lobkovic (+1709). Pánem nad morzinovskými panstvími se pak stal jejich syn Václav (1676-1737). Tento „vivaldiovský“ Morzin už tedy nebyl jen potomkem italských válečníků, ale po matce byl také potomkem českých Lobkoviců a Vratislavů. Jeho dědečkovi Františku Vilémovi Lobkovicovi (+1670), nejvyššímu lovcímu království českého, patřil např. zámek Jezeří a dědeček Vratislav byl prezidentem české komory. Proto také si Václava Morzina nyní nebudeme všimnout jako válečníka z vojska prince Evžena, ačkoliv v této roli se zřejmě nějakou dobu uplatňoval i v Itálii a s válečnickými atributy se dal i portrétovat, ale budeme se zajímat o jeho aktivity v Čechách. Byl velice činný např. jako stavebník. V Praze dokončil stavební dílo započaté jeho dědem, tj. stavbu rodového paláce v hlavní ulici na svahu pod pražským Hradem.<sup>10</sup> Pro dovršení tohoto projektu angažoval jednoho z nejlepších v Praze žijících architektů – s italskými kořeny (!) – Giovanniho Santiniho alias Johanna Blasia Santiniho-Aichla. V rodině italského kameníka v Praze narozený Santini už byl pražským měšťanem a – jak známo – kromě toho, že se v Praze podílel na stavbách paláců nejvyšší aristokracie (Kinský, Nostic, Thun), vytvořil svými chrámovými stavbami tak mimořádné architektonické hodnoty, že dnes některé z nich figurují i na seznamu tzv. světového kulturního dědictví UNESCO.

V případě rodinného pražského paláce měl stavebník Václav Morzin zcela konkrétní požadavky pokud jde o jeho portál: především ho dal ozdobit dvěma plastikami Maurů (ty si Morzinové zvolili za rodový symbol), nesoucích balkon. Navíc si přál vyzdobit portál též symbolikou „Dne“ a „Noci“ a na samý vrchol průčelí umístit čtyři sochy představující alegorie čtyř světadílů. Na základě takového zaměření stavebníka, který si přeje mít na průčelí svého paláce hned několik uměleckých alegorií, se nelze ubránit otázce, nepocházeli od objednavatele Václava Morzina také idea Vivaldiho *Le quattro Stagioni*? Jestliže palác byl dostavěn a plastikami Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa (1688–1731) vybaven 1714, proč by si Morzin nemohl ke Dnu a Noci a k alegoriím 4 světadílů poté přát do svého paláce také Čtvero ročních dob, tentokrát v hudební podobě?

Angažmá Santiniho a Brokoffa dokládá, že Václav Morzin si mezi architekty a sochaři uměl vybrat. Jeho vztah k Vivaldimu stvrzuje totéž pro sféru hudební. Jejich kontakty musely vzniknout delší dobu před říjnem 1723, neboť tehdy už se Morzin, který měl vlastní hudební kapelu, projevoval

dokonce i jako propagátor Vivaldiho koncertů v šlechtických kruzích (knížeti Antonu Ulrichu von Sachsen-Meiningen zaslal tehdy sedm Vivaldiho koncertů).<sup>11</sup> Dobu vzniku Morzinovy kapely, onoho dle Vivaldiho „la virtuosissima orchestra“, se zatím nepodařilo spolehlivě určit, ale jestliže víme, že právě v druhém desetiletí 18. století došlo v českých zemích k založení několika významných šlechtických kapel, pak do té doby můžeme patrně odhadovat i založení kapely morzinovské, patřící záhy mezi ty nejlepší.<sup>12</sup>

Na tomto místě se v dané věci soustředíme na dokument unikátní povahy, dochovaný v rodinném archivu Morzinů, jímž je Václavem Morzinem vlastnoručně vedená účetní kniha nadepsaná *Rechnung über die Jenigen Vier und Zwanzig tausend gulden so ich ohne Victualien meiner beiden Söhnen undt meiner Hoff Stade in jährlichen Unterhalt a dato Primo Maij 1724 destiniret habe*.<sup>13</sup> Z množství jejich údajů už bylo vyčteno leccos o Morzinově kapele a o skladatelích, od nichž Morzin kupoval nové kompozice a mezi něž patřil i Antonio Vivaldi.<sup>14</sup> Nahlédneme do tohoto mimořádného dokumentu foliového formátu, který byl celý – dle novodobé paginace má 30 listů – vlastnoručně sepsán hrabětem V. Morzinem.

První záznam je z 13. května 1724. Pro základní orientaci o finančních relacích uvedme, že na určitou skupinu svých osobních výdajů si Morzin dával pravidelně měsíčně vyplácet 2000 zl. a záznam „Hievon ausgegeben den 16ten May dem Haushofmeister zur Ausgab 716,40“ naopak svou nezaokrouhlenou částkou signalizuje, že se týká sumarizace měsíčních vydání morzinovského „hofmeistera“, tj. hlavního úředníka hraběcího dvora. Zato 3. údaj představuje opět paušální částku 200 zl. „Den 30. dito (= May) nach Dresden geschickt“. Komu a na co? Není vyloučeno, že morzinovským hudebníkům, neboť několik z nich skutečně po určitou dobu v Drážďanech působilo. V každém případě takové a podobné finanční záležitosti do Drážďan jsou v Morzinových záznamech časté. Pečlivě jsou vedeny zápisy nejen o platech služebnictva včetně hudebníků, ale i výdaje jmenovitě uváděným skladatelům za jejich skladby (Reichenauer, Postel, Fasch apod.). Pro účel této statě se soustředíme jen na zápisy o Vivaldim. Přímo jich je s jeho jménem spojeno sedm, ale očividně se ho týká i několik dalších.

První z nich představuje skutečnou informační bombu: „Item dito Einen Wechsel nacher Venedig an Signor Vivaldi geschickt – 400 /fiorini/“ – Tj. 30. 5. 1724 bylo prostřednictvím směňky zasláno signoru Vivaldimu do Benátek 400 fiorini.

<sup>10</sup> Dnes Nerudova ulice čp. 256/III. O alegorické i další vyzdobě viz Umělecké památky Prahy – Malá Strana, Kolektiv autorů za vedení a redakce Pavla Vlčka, Praha 1999, s. 254n.

<sup>11</sup> Michael Talbot: Vivaldi and the Empire, in: *Informazioni e studi vivaldiani*, 8, 1987, s. 36.

<sup>12</sup> Tomislav Volek: České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext, in: *Hudební věda* 34, 1997, č. 4, s. 404-410.

<sup>13</sup> Státní oblastní archiv v Zámruku, Rodinný archiv Morzinů, účetní kniha inv. č. 332, karton 144 – Na tento dokument mne kdysi upozornil Milan Poštolka a později mi věnoval jeho fotokopii.

<sup>14</sup> Milan Poštolka: *War Johann Friedrich Fasch Haydns Vorgänger als Kapellmeister des Grafen Morzin? In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 24, Michaelstein/Blankenburg 1984. - Karl Heller: Antonio Vivaldi. Leipzig 1991, zvl. strany 147-148. - Václav Kapsa: Count Wenzel von Morzin's „Virtuosissima Orchestra“ and the cultivation of the concerto in Bohemia in 1720s. Referát na Eleventh Biennial International Conference on Baroque Music. v Manchesteru 14. 7. 2004–18. 7. 2004 (dosud nepublikováno).

Na stránce se souhrnem výdajů za rok 1725 je v předpokladném údaji uvedeno: „Vivaldi – 528 fiorini“. Michael Talbot došel v úvaze o tak vysoké částce jakožto honoráři k závěru, že by její výše v oné době odpovídala honoráři za 106 koncertních skladeb benátských autorů a dodal, že je těžké si představit důvod tak vysoké částky v rámci jednoho platebního úkonu.<sup>15</sup> Z povahy Morzinových zápisů skutečně vyplývá možnost, že jde o souhrn několika částek, poslaných Vivaldimu k různým příležitostem během roku 1725, avšak nezaznamenaných u jednotlivých měsíců, pouze v citovaném souhrnu.

Podle dosavadní literatury, pracující s některými zápisy v Morzinově účetní knize, zaslal Morzin Vivaldimu v letech 1724-1728 celkem 1680,44. zl. Z analýzy uvedených zápisů však vyplývá, že ona celková částka byla znatelně vyšší. Předchozí evidence totiž brala v úvahu jen ty záznamy, v kterých bylo uvedeno i jméno Vivaldiho. Avšak Morzinovy záznamy nebyly v tomto ohledu – a to neplatí jen v případě Vivaldiho – dostatečně podrobné. Proto lze mít za jisté, že některé záznamy o zaslání určitých částek do Benátek prostřednictvím směnek sice jméno Vivaldiho nezmiňují, ale přesto se ho nepochybně týkaly. Platí to především pro záznamy z let 1727 a 1728, kdy se v každém kvartálu – vždy v únoru, v květnu a v srpnu a v roce 1727 též v listopadu opakuje záznam částky 133,42, provázený obvykle jen slovy „nacher Venedig einen Wechsel“. V roce 1727 tomu tak bylo v únoru, v srpnu i v listopadu. Ale u téže pravidelné kvartální částky v květnu toho roku je záznam přesnější: „Einen Wechsel nach Venedig an Vivaldi“. Obdobné kvartální zápisy pocházejí i z února a května následujícího roku 1728: „Dem Vivaldi einen Wechsel per 138.10“. Pak ale v srpnu následuje poslední kvartální záznam se jménem Vivaldi, bohužel v záznamu uvedené částky nepadají do šifrovatelnosti. Text zní „Dem Ottel und Vivaldi per Wechsel übermacht“ a v údaji o částce však je první číslice nečitelná vinou rozmazané kaňky a lze přečíst až pokrčování uvedené sumy „12,54“. Spíše tušit než rozpoznat lze číslici „3“. Naštěstí hrabě Morzin v roli pečlivého účetního u každého měsíce vydané částky také sčítal a do jeho součtu měsíčního výdaje 1307 zl. perfektně zapadá pro ono nečitelné místo částka 312 zl.

Podle údajů Morzinovy účetní knihy tudíž Vivaldi v Benátkách inkasoval od 30. května 1724 do srpna 1728 od Morzina prostřednictvím směnek (lettere di cambio) více než 2100 zlatých. Z údajů lze dedukovat, že zpočátku Morzin velkoryse honoroval dodané skladby, avšak nejpozději od roku 1727 se už jednalo o vzájemně dohodnutými pravidly



Vrtbovská zahrada, vybudovaná hrabětem J. J. z Vrtby, patrně i místo vivaldiiovských koncertů, foto archiv autora

se vyznačující vztah mecenáše a uměleckého tvůrce. Skladateli patrně měla pravidelně poskytovaná čtvrtletní částka zajistit příznivé podmínky pro další tvorbu. Je v životní a umělecké dráze Antonia Vivaldiho znám další podobný případ? Takto formulovanou otázku jsem předložil v červnu 2007 i ve svém referátu na velké vivaldiiovské konferenci v Benátkách mezinárodnímu fóru znalců, bohužel zůstala bez odpovědi.<sup>16</sup> Jako by bylo zatěžko přijmout fakt, že český hrabě italského původu Morzin byl ve skutečnosti největším mecenášem Vivaldiho skladatelských aktivit. I v nejnovější rozsáhlé přehledové publikaci Reinharda Strohma je Morzin v pasáži o Vivaldiho patronech nevděčně odstrčen do zmínky pouhého jména, a ještě k tomu v souvislosti (neobjasňované) s Vídní, nikoliv s Prahou...<sup>17</sup>

### Johann Joseph z Vrtby a Vivaldiho „české“ koncerty

Třetí nejvýznamnějším český šlechtic, který v stoupil do životní dráhy Antonia Vivaldiho, se v zorné poli vivaldiiovského výzkumu ocitl podstatně později než Sporck a Morzin. Stalo se tak i proto, že mu vivaldiiovští badatelé dlouho nemohli tzv. „přijít na jméno“. Vídali je na několika Vivaldiho autografech v Turíně jako jméno dedikanta, ale co to bylo za jméno? Peter Ryom je v roce 1973 v jedné stati označil za „indechiffable“, nedešifrovatelné, a transkriboval je jako „Wuttbij?“ Situaci zachránil Michael Talbot, který kdysi v Praze absolvoval letní kurs slovanských studií a věděl, že v Evropě

<sup>15</sup> Michael Talbot: Wenzel von Morzin as a patron of Antonio Vivaldi, in: Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 4. und 5. April 2003 im Rahmen der 8. internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Anhalt-Edition Dessau 2003, S. 71: „[...] it is hard to imagine the purpose of so large a payment, made on a single occasion.“

<sup>16</sup> Convegno internazionale di studi Antonio Vivaldi. Passato e futuro (13 Giugno 2007 - 16 Giugno 2007) Venezia.

<sup>17</sup> Reinhard Strohm: The Operas of Antonio Vivaldi I, Firenze 2008, s. 35.

existuje národ s jazykem, který má tu – hudbě nepřijemnou – dispozici tvořit slova i z řetězců souhlásek. Díky tomu českého dedikanta z turínských autografů spolehlivě identifikoval a v srpnu 1976 mi o tom napsal v německojazyčném dopise: „Vivaldiho písmo je zcela zřetelné, jen nikdo nevěřil, že mezi W a T by mohlo stát R, což však je zvláštnost vaší řeči.“ V té souvislosti mne decentně vyzval, ať v té věci podnikneme v Čechách nějaký výzkum, ale na konci toho roku jsem byl vykázan z Akademie věd a na 13 let bylo po výzkumu. Po čase zveřejnil anglický badatel Paul Everett, že těch autografů Vivaldiho, psaných na českém papíru a souvisejících s Vrtbým, je v Turíně 14.<sup>18</sup> Je zřejmé, že Vivaldi složil v Praze pro Johanna Josepha z Vrtby 2 dochovaná tria pro housle, loutnu a bas, (původně se zřejmě jednalo o celou šestici triových sonát), jakož i 12 koncertů.<sup>19</sup> Peter Ryom ovšem u 11 koncertů, které jsou psány na stejném papíru, ale není na nich poznamenáno jméno Vrtbyho, konstatuje pouze „Papier vermutlich böhmischer Herkunft“. Jedenáct koncertů! Kterému českému badateli bude umožněno zajet do Turína a studovat tam několik dnů papír těchto koncertů a pak vydat svědectví o věci, která by měla nás zajímat více než badatele z jiných zemí?

V Johannu Josephu z Vrtby (1669–1734) získal Vivaldi v Čechách příznivce nejvyšší společenské kategorie. Jako nejvyšší purkrabí, jímž byl od roku 1712 do smrti, byl tento hrabě tehdy nejvyšším představitelem království českého po králi. Při holdování českých stavů při korunovaci Karla VI. českým králem dne 4. září 1723 oslovoval panovníka jako první, a to v jazyku českém. Při vlastní korunovaci pak on nesl k obřadu královskou korunu a během obřadu ji pomáhal králi nasadit. Při následující hostině měl vlastní tabuli, a to hned první po císařově. Byl císařem obdařen nespočetnými tituly a řády: dědičný pokladník království českého, nejvyšší lénní sudí, 1. místodržící, rytíř Zlatého rouna atd. Ty tituly nedostával zadarmo, půjčoval císaři peníze.<sup>20</sup> Praha má na něj řadu trvalých památek, tou nejvýznamnější je nepochybně tzv. Vrtbovská zahrada.<sup>21</sup> V těchto prostorách, vzdálených od paláce Morzinů asi 400 metrů, pobýval nepochybně za svého pražského pobytu i Antonio Vivaldi.

O tom, jakým operním nadšencem hrabě Vrtby byl, svědčí jeho dodnes v tzv. Křimické knihovně zachovaná libreta sporckovské opery s jeho vlastnoručně připsanými hodnotícími soudy.<sup>22</sup> Dodejme, že v rodě hrabat z Vrtby se silné hudební zájmy udržely až do vymření rodu v roce 1830. Vnuce zde zmiňovaného hraběte z Vrtby byl v roce 1750 v Praze společenskou oporou tehdejšího kapelníka pražské opery Ch. W. Glucka.

## Ignaz Sigmund z Klenova a Vinciguerra Tommaso Collalto

V dané souvislosti zbývá zmínit ještě dvě hrabata z českého království, o těch však už jen telegraficky. Ignaz Sigmund z Klenova, jemuž od roku 1720 patřilo panství Nové Benátky, sousedící s panstvím hraběte Sporcka, hejtman kraje mladoboleslavského, prostřednictvím Marie Anny z Klenového sešvagřený s Václavem Morzinem, zakoupil pro svou kapelu nákladné a rozsahem veliké amsterodamské tisky Vivaldiho instrumentálních skladeb opus 1, 4, 6 a 7. A dokonce i poslední nám známý projev života Antonia Vivaldiho, jeho vídeňská kvitance z 28. 6. 1741 za „tanta musica“ pro kapelu hraběte Vinciguerry Tommasa Collalty v Brtnici na Moravě, představuje naprosto pozoruhodnou vazbu na země českého království. Jak známo, v inventáři collaltovské kapely v Brtnici zůstal záznam o 16 Vivaldiho skladbách.<sup>23</sup>

Jestli v úvodu byla řeč o Habsburkům oddané nové šlechtě, vzešlé z vojáků třicetileté války a zbohatlé v zemích českého království díky konfiskacím, pak Collaltové do takto se projevující společenské kategorie patřili na předním místě. Jak známo, v brtnickém zámku se třemi nádvořími a 110 místnostmi dokazovali svou lojalitu i nástěnnými malbami na téma vjezdů habsburských panovníků do Brtnice: Ferdinanda II., Ferdinanda III., Leopolda I., Josefa I., a Karla VI. s manželkami. Trvalé propojení tohoto rodu s Itálií – včetně Benátek – bylo v případě Collaltů ze všech jmenovaných rodů očividně nejsilnější. Udržovalo se ovšem i u Morzinů. Svého syna Karla Josepha poslal vivaldiiovský mecenáš Václav Morzin studovat práva do Říma. Když je v roce 1721 dokončil, byl v Praze – se souhlasem vídeňského dvora – jmenován apelačním radou. Koho měl v tomto soudním úřadě za představeného? Nám už dobře známého pražského příznivce Vivaldiho – hraběte Johanna Josepha z Vrtby.

Jen pro srovnání věnujme v závěru alespoň jednu větu ještě Giuseppe Tartinimu a stopám jeho pobytu v Čechách, kde žil v letech 1723–26 ve službách kancléře Franze Ferdinanda Kinského. Čím to, že tak velký umělec, žijící v Čechách – ve srovnání s patrně jen několikaměsíčním (?) pobytem Antonia Vivaldiho – delší souvislé údobí, tu ani zdaleka nezanechal takovou stopu, jako Vivaldi, o němž stále ještě nevíme, kdy a jak dlouho vlastně v Čechách byl? Ale že pro ně napsal přibližně 50 skladeb, to už máme za jisté.

*Hudební historik Tomislav Volek je předsedou Mozartovy obce, po rehabilitaci 1990 pracoval v Ústavu pro hudební vědu AV ČR, přednášel a vedl na FF UK seminář italské opery 18. století. V otázkách koncepčních vyšel z kontextualismu J. B. Kozáka.*

<sup>18</sup> Paul Everett: Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts, In: Informazioni e studi vivaldiani, 8, 1987, s. 97.

<sup>19</sup> Peter Ryom se i v nejnovější a nejrozsáhlejší verzi svého vivaldiiovského katalogu Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV), Breitkopf & Härtel Wiesbaden-Leipzig-Paris [kde zůstala Praha ?] 2007 omezuje na evidenci Tria C dur RV 82 a Tria g moll RV 85 a houslového koncertu.

<sup>20</sup> Právem konstatoval Petr Matá na s. 177 v citované práci: „Půjčky císařské pokladně [...] měly značný vliv na formování kariér jednotlivých aristokratů.“

<sup>21</sup> Cenné příspěvky k této vrtbovské problematice přinesla postupová práce Tomáše Řepy, Jan Josef Hrabě z Vrtby a jeho mecenáš. Olomouc, Univerzita Palackého, 2006.

<sup>22</sup> Pravoslav Kneidl: Libreta italské opery v Praze v 18. století, in: Sborník Strahovská knihovna, roč. I, 1966, s. 97-131.

<sup>23</sup> Theodora Straková: Brtnický hudební inventář, in: Časopis Moravského musea 1963, XLVIII, s. 199-234.

# Benátský impresáριο, libretista a pěvec Antonio Denzio v Praze

Milada Jonášová

Jméno Benátčana Antonia Denzia má v pražské operní historii skvělý zvuk. Je s ním spojen mnohostranně imponující počátek stále italské operní scény v české metropoli. Zatímco několik jeho předchůdců při pokusech prosadit italskou operu u pražského diváka ztroskotalo, Denziovi se to povedlo. Stal se prvním impresáriem, který zde dlouhodobě udržel provoz italské operní společnosti ve veřejně přístupném divadle. Jeho desetileté působení v tomto městě za Alpami přineslo Praze veliké kulturní obohacení.

První známou etapu Denziovy divadelní kariéry představují léta 1715-1723, kdy působil jako tenorista v různých italských divadlech. Začínal v operní společnosti svého otce Pietra Denzia.<sup>1</sup> Jako její člen vystoupil poprvé na podzim 1715 v Teatro Giustiniano di San Moisè, a to jako Rodoaldo v Gaspariniho opeře *La fede tradita e vendicata* a jako Laomedonte ve stejnojmenné opeře Lorenza Basaggia. Na podzim následujícího roku ztvárnil v Benátkách Leonata v opeře Giovanniho Porty *La costanza combattuta in amore*, v níž zpívala Barsinu jeho sestra Elisabetta.

V rodných Benátkách vstoupil Denzio do kontaktu s přední osobností tehdejší benátské opery – s Antoniem Vivaldim. V karnevalu 1716 ztvárnil v Teatro San Moisè ve Vivaldiho opeře *La costanza trionfante degli amori e degli odii* hlavní roli Artabana, na podzim 1717 vystupoval jako Ormonte v opeře *Il vinto trionfante* v Teatro San Angelo, jehož impresáriem byl tehdy právě Vivaldi.<sup>2</sup> Vystupoval také ve Ferrare a v Brescii. 1721 byl angažován do operní společnosti v dvorním divadle v Turinu, kde ztvárnil titulní postavu Venceslaa ve světové premiéře stejnojmenné opery Giuseppe Boniventih. Nejpozději na podzim 1723 se Denzio v Bergamu a Bremě seznámil s Teresou Peruzzi, která ještě téhož roku vystupovala ve Veroně v Ristoriho Cleonice jako Teresa Denzio. Manželkou Antonia Denzia však prokazatelně nebyla.<sup>3</sup>

V roce 1724 došlo v Denziově životě a kariéře k zásadní změně. Přijal návrh Antonia Marii Peruzziho, který v březnu 1724 získal v Praze povolení místodržitelství provozovat v Manhartském domě na Starém Městě operu, aby se ujal sestavení operní společnosti pro Prahu. 6. května 1724 uzavřel Peruzzi a jeho otec Giovanni Maria s Denziem smlouvu o tom, jak si v souvislosti s pražským projektem rozdělí kompetence. Peruzziové měli převzít organizační povinnosti spojené s cestou do Prahy, jakož i finanční zajištění projektu. Denziovým úkolem bylo sestavit kvalifikovanou operní společnost, tj. angažovat 8 pěvců, prvního houslistu schopného řídit celý orchestr, jímž se stal G. B. Corelli, jevištního výtvarníka a strojníka v jedné osobě, jímž se stal Innocente Bellavite atd. Smlouva obsahovala také ustanovení, že Denzio bude dobře vybaven také operními librety a bude schopen upravovat a dotvářet potřebné texty tak, aby mohly být nastudovány čtyři opery ročně.<sup>4</sup> Na základě dohody Peruzziho s hrabětem Franzem Antonem Sporckem ze 6. června 1724 přivedl Denzio třiadvacetičlennou společnost z Benátek do hraběcího sídla Kuksu. Na podzim téhož roku začala společnost vystupovat v Praze v divadle, umístěném na zahradě Sporckova paláce na Novém Městě. Provoz byl zahájen 23. října 1724 provedením opery *Orlando furioso*, v níž autorem několika árií byl Antonio Vivaldi.

<sup>1</sup> Milada Jonášová: *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, in: *Hudební věda* 1–2/2008, v tisku.

<sup>2</sup> Reinhard Strohm: *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze 2008.

<sup>3</sup> Milada Jonášová: *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, v tisku.

<sup>4</sup> Národní archiv, Staré české místodržitelství, 1724-XI-d-7. „Tutta la predetta Compagnia doverà recitare à beneplacito di essi Signori Peruzzi sino ad' imparare quattro Opere all'anno, per le quali promette il Sig: e Denzio portarsi in Praga ben proveduto de Libretti, o sian Drami et à quelli aggiungere, o scemare la Poesia, secondo il bisogno, che anderà succedendo, et assistere al buon incamminamento dell'opere sudette come à cosa sua propria e con tutto il zelo, e tutta la fede in tutto, e per tutto.“ (transkripce dle originálu, v přepisu Daniela E. Freemana *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant, New York 1992, 281-284 je několik chyb).



Je doloženo, že Denzio v Praze během svého působení realizoval celkem 57 inscenací.<sup>5</sup> Z toho bylo 42 oper seria, 9 intermezz, 3 opery pastorálního charakteru a 3 rappresentazione morale. Obvykle bylo v jednom roce pod jeho vedením nastudováno 5–6 oper. Z benátského repertoáru byla hrána především díla Vivaldiho, Albinoniho, Costantiniho, Gaspariho, Orlandiniho, Porty, Porpory, Lottiho ad.

S obdivem k pracovnímu nasazení impresária Denzia zjišťujeme, že – kromě dvou výjimek – se na všech svých pražských inscenacích podílel i jako pěvec. Poprvé se představil v hlavní roli Orlando v opeře Orlando furioso. Sporckův „dvorní básník“ Gottfried Benjamin Hancke pak v jednom dopise pochvalně oceňoval Denziovu muzikalitu, neafektovanost a herectví, vycházející z povahy role. („Orlando singt Music-mässig, und ohne Affectation und agiret nach Erforderung seines Characteris.“) V pěti z oper, které v Praze uvedl, vystupoval Denzio už předtím v Itálii, a jejich libreta a nepochybně i partitury si přivezl s sebou do Prahy. Tak v roce 1724 zpíval v opeře L'innocenza giustificata hlavní postavu Lotaria, syna zemřelého císaře Lodovica Pia, kterou ztvárnil již 1722 v Turínu a 1723 v Bergamu a Cremě. Podobně si v roce 1725 v Praze zopakoval roli polského krále Venceslaa ve stejnojmenné Boniventioho opeře, kterou zpíval v Turínu 1721 a stejně tak v Gaspariniho La fede tradita e vendicata postavu norského krále Rodoalda, kterou zpíval už 1715 v benátském Teatro San Moisè. Když však 1728 uvedl do pražského repertoáru operu Giovanniho Porty La costanza combattuta in amore, v níž 1716 v Teatro San Moisè ztvárnil postavu Leonata, musel tuto hlavní postavu opery přenechat slavnému pěvci Matteu Lucchinimu, který tehdy v jeho společnosti působil, a spokojit se menší roli Perdica, jednoho z makedonských kapitánů. Jako poslední případ Denziová zopakování si pěvecké role z Itálie uvedme operu Il tradimento tradito, v níž se jako Eudemo, „principe de Arles“ poprvé představil už 1718 ve Ferrare, v Praze pak 1732.

Také v dalších operách se Denzio v Praze rád ujímal roli královských a velitelských. Vystoupil tu jako král maurský Jarba, král pontský Farnak, král parthský Vologesus, král Skyrů Licomede, král thrácký Tarasmane, král toskánský Porsena, komtur Don Alvaro, římský císař Caligula, císař Turků Bajazet a velký ministr dánský Ernando. Ale dokázal být i izraelským soudcem Samsonem, pastýřem Elmirem, lovcem Silvanem, sluhou Nessem. V poslední opeře svého pražského působení Praga nascente da Libussa e Primislaio, jejíž text sám sepsal, ztvárnil roli „cavaliere Boemo Stirado“, tj. Ctírada, postavy z české mytologie.



Anton Maria Zanetti: Karikaturní kresba Antonia Denzia (cca 1720),  
foto archiv autorky

K dalším podstatným stránkami Denziovou mnohostranné činnosti v Praze patří skutečnost, že zde neprováděl opery vždy v té podobě, jak je získal z Benátek, ať už prostřednictvím svého „agenta“ Antonia Vivaldiho nebo jinými cestami. Pro své pražské inscenace mnohé opery upravoval a pro pasticcia, která v Praze sestavoval, dokonce sám libreta napsal. V předmluvách některých libret se totiž výslovně k autorství textu nebo alespoň jeho částí hlásil. Jedná se např. o drama per musica Il confronto dell'amor coniugale, jehož libreto označil jako svůj dar šlechtickému novomanželskému páru „Giuseppe conte di Sereni a contessa Elisabetta di Waldstein“. V případě opery Gli amori delusi zmínil v textu, označeném „delucidazione“ (osvětlení), že v opeře provedl určité změny částí opery.<sup>6</sup> Svým libretem k rappresentazione morale per musica La pravità castigata (údobí půstu roku 1730) se pak stal prvním, který autorsky zahájil pozoruhodnou pražskou tradici hudebních děl s donjuanovským námětem.

<sup>5</sup> Sartori, Claudio: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Cuneo 1990–1994; Pravoslav Kneidl: Libreta italské opery v Praze v 18. století, in: Sborník Strahovská knihovna, roč. I, 1966, s. 97–131.

<sup>6</sup> „[...] mi sono servito della Poetica libertà alterandole in parte“.

V době, kdy začal být postihován exekucemi, což na podzim 1734 dokonce vedlo až k jeho uvěznění, pokusil se Denzio na jaře téhož roku přilákat pražské publikum do divadla předvedením už zmíněného operního pasticcia na téma z české mytologie *Praga nascente da Libussa e Primislao*. Vytvořil k tomu účelu libreto, v němž zpracoval pověst o založení Prahy kněžnou Libuší a jejím chotěm Přemyslem. Že takové libreto mohl vytvořit jen někdo, kdo už se do značné míry sžil s českým prostředím, je evidentní.

Vedle autorství na poli dramatických textů patří k Denziovu profilu uměleckého tvůrce také jeho upravovatelská praxe. Dešifrovat ji a poznat její rozsah je velice nesnadný úkol, podstatně ztížený tím, že provoz pražské opery byl zcela v režii impresária jakožto soukromého podnikatele a po jeho odchodu po něm v Praze nezůstal žádný archiv. Proto se k italským operám, provedených Denziovým souborem, na českém území nedochoval žádný notový materiál. V podstatě jediným dochovaným typem pramene k poznání Denziovu repertoáru jsou – až na naprosté výjimky – libreta. Proto nezbývá než vyhledávat zvláště v italských fondech relevantní hudební prameny a velmi pracnou komparační metodou se pak pokoušet o rekonstrukci hudební složky Denziem v Praze uvedených oper. V tomto směru nelze dosud předložit plně uspokojivé závěry.

S textovou složkou onoho repertoáru je však situace mnohem lepší. Z 57 pražských libret jsem jich zatím mohla porovnat s italskými předlohami osmnáct. Protože komparačnímu studiu pražských vivaldiovských libret se už věnovali především Daniel Freeman<sup>7</sup> a Livia Pancino<sup>8</sup>, povšimnu si zde ještě dalších v Praze uvedených oper, v kterých se vivaldiovské árie také nejednou objevovaly. Ze srovnání pražských a původních italských libret vyplývají určité závěry, na jejichž základě se lze pokusit vymezit některé charakteristické rysy Denziových úprav. Ostatně jedním paušálním výrokem se o nich zmínil sám, a to když v úvodu k libretu „melodramu pastorale“ *Amore trionfante* napsal: „si è dovuto scemare ed aggiungere alcune Scene all'infretta ed in ore [...]“ (tj. bylo nutno některé scény krátit a některé přidat [...]).

Jeho úpravy se nejčastěji týkaly změny počtu postav děje, jež převážně redukoval. Např. v Lottioho opeře *Porsena* byla v Praze 1728 na rozdíl od Benátek 1712 vypuštěna jak vedlejší postava kněze chrámu Apollonova, tak i sbory Toskánců a Římanů. V opeře *Il tradimento traditor di se stesso*, provedené v Benátkách 1726 a v Praze už 1727, byla vypuštěna postava perského šlechtice Codomano. V Lottioho opeře *Sidonio*, která měla premiéru v Teatro Tron di San Cassiano v roce 1726 a v Praze byla provedena 1732, byly vypuštěny dokonce tři postavy z osmi. Mnohé z těchto redukcí souvi-



*Emanuel Joachim Haas: Hrabě Franz Anton Sporck (mědiryt 1733),  
foto archiv autorky*

sely nepochybně s personálním stavem Denziovu souboru v dané sezóně.

Vypuštění některých postav děje si pochopitelně vynuocovalo změny ve struktuře opery, někdy i vypuštění celé scény. Např. v pražském provedení už zmiňované Boniventioho opery *Venceslao* k tomu došlo důsledkem vypuštění postavy Gismonda, kapitána stráže. Ve druhém jednání měl Gismondo v 5. scéně upozornit Casimira, syna polského krále Václava, že během nadcházející noci se jeho rival bude chtít zmocnit jeho nevěsty Erenice. Protože v Praze byla postava kapitána vypuštěna, nahradil ji lístek s příslušným sdělením, který Casimirovi přinesl a předal nezpívající sluha. Na to pražský Casimiro zareagoval nejprve otázkou „Un foglio?“ (Lístek?) – a dále jen odrecitoval text, který byl v libretu vytisknut kursívou: „Čtěme, co doneseno. – Princi, během následující noci sevře tvou snoubenku Erenici (v náruč) tvůj rival“<sup>9</sup>

Často uplatňovaným zásahem do struktury *dramma per musica* v Praze bylo také přeskupování scén. Výsledkem byla někdy i redukce počtu jednání, takže v pražském provedení pak opera měla místo původních pěti, resp. čtyř jed-

<sup>7</sup> Daniel E. Freeman: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant, New York 1992.

<sup>8</sup> Např. Livia Pancino: *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture*. V: *Orlando furioso, Atenaide*, in: *Informazioni e studi vivaldiani* 21, 2000.

<sup>9</sup> „Leggiam, che arreca. Prence, nella notte vicina stringerà il tuo rival sposa Erenice.“

nání pouze tři. Stalo se tak např. v již zmiňovaných operách Venceslao a Sidonio.

Ale existovaly i opačné případy, kdy Denzio začlenil do děje nové postavy. V takových případech se nejčastěji jednalo o celé výstupy komické dvojice. V jednom případě byla připsána pouze jedna role. K šesti postavám Porporovy opery Siface, která byla původně provedena v Benátkách 1726, připsal Denzio tři roky poté v Praze roli sluhy Mustafy, za jejíhož interpreta byl určen kopista společnosti Sebastino Zane. Poprvé poslal Denzio Mustafu na scénu v prvním jednání, jehož 8. scéna začínala v benátském libretu úvahou kněžny Viriate o Ismeně. V pražském libretu je tato scénka proměněna v dialog Viriaty a Mustafy. V druhém jednání Denzio připsal dokonce jednu celou dramatickou scénu, kterou nadepsal „Mustafu e Libanio, che li presenta una Catena d'Oro“. Libanio, milenec Viriate, v ní chce donutit Mustafu, aby neprozradil tajemství, a za to mu dokonce nabízí zlato, což Mustafu odmítá. Libanio své naléhání stupňuje a dokonce na Mustafu namíří i pistoli, což doprovází slovy, že „právě to si vyžaduje politický záměr“ („Cosi apunto richiede politica ragion“). Lze se domnívat, že Denzio v tomto místě zřejmě do děje zakomponoval – ve snaze o pobavení pražského publika – drobnou narážku na aktuální pražské politické diskuse.

Další odlišnosti Denziových pražských inscenací od původních italských se týkaly scénografie. Ve všech komparovaných operách byla scénografie pozměněna a v některých případech se dokonce jednalo o přenesení děje do úplně jiného prostředí. Například v opeře Armida abbandonata, uvedené v Teatro San Moisè v Benátkách v roce 1723, se celé třetí jednání odehrávalo v Armidině paláci, kdežto v Praze 1725 bylo toto jednání rozčleněno do tří scénických obrazů: 1) les, 2) Armidiny pokoje a 3) opuštěná venkovská krajina pokrytá sněhem, nad kterou se zdvíhá pahorek, na jehož vrcholu stojí majestátní kruhový palác. Také v případě už jmenované opery Venceslao Denzio upozorňoval v libretu pražské publikum na údajně výpravnější scény než tomu bylo v Benátkách. Zatímco v tamějším provedení se celé první jednání odehrávalo na královském náměstí s triumfálním vozem a v atriu, v Praze – soudě dle údajů v libretu – Denzio situoval toto jednání do tří scén: „nádvoří královského paláce v Krakově s majestátním schodištěm v průhledu“, „bizardní pokoje“ a „lodžie s trůnem“.

Jako scénografa měl Denzio v Praze k dispozici prvotřídního umělce Innocenta Bellaviteho z Verony (je uváděn mj.

v tisku libreta opery Armida abbandonata), takže působivost pražských inscenací byla nepochybně zajištěna invencí tohoto umělce. Jeho pražské působení počínaje hned rokem 1724 dokládá, že Denzio si dovedl ke spolupráci vybrat umělce vskutku prvotřídní. Znali se nepochybně z Benátek, kde Bellavite studoval u Alessandra Maura. V letech 1719 až 1721 pracoval pro Teatro di S Giovanni Grisostomo, poté přesídlil do Turína, Bergama a Cremy. Ve svém „il curriculum autografo“ Bellavite napsal o svém odchodu do Čech mj. „V roce 1724 jsem byl pozván hrabětem Šporkem, abych mu zřídil nové divadlo v jeho letním sídle a lázních Kuksu. V roce 1725 jsem byl pozván na karneval do Prahy, hlavního města Čech, kde jsem zůstal 4 roky ve službách šlechty, jako byl hrabě Gallas, Martinic, Pachta a mnozí další.“<sup>10</sup> Pak se vrátil na čas do Itálie, ale 1746 odešel znovu do zaalpských zemí a do roku 1754 působil v dvorním divadle v Berlíně, následující dva roky v Kodani. Druhým scénografem, který v Praze pracoval pro Denziovu operní společnost, byl Vincenzo dal Buono z Boloně, žák Ferdinanda Bibieny. Bohužel scénické návrhy se z té doby nedochovaly žádné, a dodejme, že v případě šporkovského divadla neznáme dokonce ani rozměry divadelního prostoru.

Denzio byl zřejmě také mistrem reklamních akcí. Kompars, tj. početné „persone che non parlano“, používal vydatně a často na to zvlášť poukazoval. V libretu opery Armida abbandonata nasliboval publiku, že na scéně uvidí mohamedánské vojáky s Armidou, vojenské zrádce z Guascony s Rambaldem jakož i různé příšery.<sup>11</sup> V libretu La Reita fortunata lákal publikum sdělením, že vedle 7 pěvců sólistů zažijí v jeho divadle i sbor panenských vestálek, sbor strážných s Amuliem, početný sbor řádného vojska s Ascaniem, sbory mořských příšer, dokonce i sbor ptáků a létajících ryb a různé tance.<sup>12</sup> Podobné velkoleposti sliboval roku 1732 při uvedení opery na námět z římských dějin Tullo Ostilio. Vedle pěveckých rolí čtyř Římanů a tří Albánců se měly návštěvníkům předvést „sbory strážných s Tullem, sbory vojáků s Valeriem, vězňů, římského lidu a lidu albánského.“<sup>13</sup>

Nejzřetelnějším a nejsobitějším Denziovým zásahem do libret však bylo jeho bezprostřední začleňování výstupů komických dvojic do vážných dramát per musica. To, co dobový estetický názor v italské opeře té doby odmítal, to zkušený divadelní praktik Denzio v Praze uplatňoval. Mnohdy šlo o postavy a příběhy známé a převzaté z italských intermezz, v několika případech se však zřejmě jednalo o zcela původní Denziovu invenci.

<sup>10</sup> Paolo Rigoli: Lettere di Innocente Bellavite e di altri scenografi per il teatro di Brescia (1745), in: Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, Anno Accademico 1985-1986, Serie VI – Vol. XXXVII, s. 182. („Nel Anno 1724. Fui chiamato in Boemia dal Sgr. Co: di Sporch per erigergli un Teatro novo nella sua Vilegiatura e Bagni di Kuskuspad. Nel Anno 1725. Fui chiamato a Praga capitale della Boemia per il Carnevale ove rimanei quatro anni servendo quella Nobiltà, e cioe il Co: de Gailax, il Co: Hischin, Martinis, Pacta, et moltri altri.“)

<sup>11</sup> „soldati maomettani con Armida, soldati Guasconi rinegati con Rambaldo e mostri diversi [...]“

<sup>12</sup> „Coro di vergini vestali, coro di guardie con Amulio, cori numerosi di militie regolati con Ascanio, coro de vari mostri marinari, coro d'uccelli e pesci per l'aria e balli diversi“

<sup>13</sup> „cori di guardie con Tullo, di Soldati con Valerio, di prigionieri, di Popolo romano e di Popolo albano.“



*Sporckův palác v Praze, v jehož divadle vystupovala Denziová operní společnost. Dobová rytina (cca 1740), foto archiv autorky*

Komické výstupy byly v Praze za Denzia uplatňovány dvojmým způsobem. První představují intermezza, která byla hrána samostatně mezi jednáními vážných oper, a druhý výstupy komických dvojic začleněné přímo do hlavního děje opery.

Do první skupiny patří např. Orlandiniho intermezzo *Il marito giocatore e la moglie bacchettona* (Praha 1730), „intermedia“ *Vespetty e Valasca*, v Praze s názvem *L'amante per fame*,<sup>14</sup> komická dvojice *Tarpina e Zelone*<sup>15</sup> v intermezzu *Salviho a Albinoniho Il Satrapone* nebo populární dvojice *Grilletty a Porsugnacca* v intermezzu *Monsieur de Porsugnacco ingannato da Grilletta*.<sup>16</sup> V roce 1729 Denzio Prahu seznámil také s komediálním kusem *La cantatrice o maestro di musica Baldaccovi a virtuózní Armilette*.

Jedno komické intermezzo označuje Charles Troy ve své přehledové práci jako svým způsobem pražské, protože k němu žádnou předlohu nenašel.<sup>17</sup> Jedná se o komické výstupy stařeny *Pasquelly* a sluhy *Pasquina*, provedené v Praze 1727 v rámci opery *Achille in Sciro*. Případné italské předlohy jsem v tomto případě zatím nenalezla. Dochovala se libreta ještě dalších dvou pražských intermezz, která Charles Troy neuvádí a tak se nabízí se důvodná domněnka, že se i v tomto případě jedná o původní tvorbu libretisty *Antonia Denzia*.

První z nich má titul *L'alfier fanfarone*, a bylo v Praze uvedeno 1730 mezi akty *Vivaldiho opery Argippo*. Vystupoval v něm komediální pár *Grilletta e Fanfarone*, přičemž

<sup>14</sup> Dvojice byla známá již z Neapole z roku 1727, kde vystupovala mezi akty opery *Stratonica*. V Praze pak mezi akty *Albinoniho opery Didone*.

<sup>15</sup> V přehledové monografii o komických intermezzech od Charlese E. Troye (*The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, *Studies in Musicology*, No. 9, Ann Arbor, MI, UMI Research Press 1979) tato komická dvojice není zmíněna. Naskytá se tudíž domněnka, že se v tomto případě mohlo jednat o původní tvorbu Denziouvu.

<sup>16</sup> Obdobně tomu bylo s intermezzem *Monsieur de Porsugnacco ingannato da Grilletta*, které bylo poprvé provedeno 1727 v Benátkách, ve Florencii a v Neapoli a patřilo k oblíbeným kusům, exportovaným italskými umělci až do Londýna, Hamburku, Copenhagen a St. Petersburg. V Praze bylo provedeno v roce 1732 mezi akty opery *Antonia Costantiniho Gli amori amari*

<sup>17</sup> Charles E. Troy: *The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, *Studies in Musicology*, No. 9, Ann Arbor, MI, UMI Research Press 1979, s. 169.

postava Grilletty byla známá už z intermezza Grilletta e Por-sugnacco a postava Fanfarona se objevila v intermezzu Gressilla e Fanfarone, provedeném v Salcburku.<sup>18</sup>

Podobně tomu bylo v případě intermezza *Al sospetto l'effetto per dispeto* [!], provedeného v Praze spolu s Costantiniho operou *Ipermestra* na podzim 1731. Vystupoval v něm malíř Pedronco a jeho choť Gelsomina a jeden mladý Francouz. K druhé části intermezza jsou v libretu uvedeny pozoruhodně podrobné režijní poznámky, např. „Pedronco zpívá pro potěšení píseň a s chutí maluje, francouzský mladík se zatím snaží dát nahoře za obraz dopis, za což je ztrestán Pedronkem...“ Dále se v poznámkách popisuje, jak si Francouz stoupne za Pedronka, zatímco Gesolmina předstírajíc kýchání zdvihne zástěru, aby ho za sebou skryla.

Druhou skupinu pražských komediálních výstupů představují komické dvojice, začleňované přímo do děje vážných oper, a to dvěma způsoby,

komické intermezzo bylo do děje začleněno jako samostatná scéna v průběhu jednání, nebo

komické postavy byly zakomponovány přímo do děje vedle vážných postav dramatu. Postavy služek, sluhů, nymf, pastýřů apod. se tak vracely do děje *dramma per musica* a zaujímaly v něm podobné postavení jako tomu kdysi bývalo v benátské opeře v době před prosazením vlivu idejí akademie Arcadie do italské libretistiky.

Jako příklad uveďme pražské osudy komické dvojice Parpagnocco a Pollastrella z intermezza *L'astrologo*. Uvedená dvojice byla známa už v Benátkách roku 1708, kdy vystupovala v Gaspariniho intermezzu mezi akty jeho opery *L'Engelberta*, a prošla pak operními scénami ve Veroně, v Braunschweigu, ve Ferrare, v Centu a v Bologni. V Praze se objevila v rámci pastorální opery *Amore trionfante*, provedené v roce 1729. Vedle bohyně Diany, Cupida, pastýře Endimiona a lovce Silvana zde vystupovala „ninja bizzarra“ Pollastrella a „pastore frenetico“ Parpagnocco.

Uvedená komická dvojice měla u pražského publika zřejmě takový úspěch, že ji Denzio o rok později začlenil ještě do další opery. Tam ovšem došlo k mnohem složitějšímu prolnutí vážných a komických výjevů, přičemž komické dvojice zde byly dokonce dvě. Jednalo se o *pasticcio Il ritorno del figlio con l'abito più approvato*, provedené Denziovou společností v Praze v roce 1730. V libretu jsou uvedeni tři autoři hudby: Mancini, Luchini a Bioni. Určit, kterou část zkomponoval který skladatel, se pokusila Angela

Romagnoli.<sup>19</sup> Pozoruhodný text tohoto libreta s vážnými postavami z Ariostova *Zuřivého Orlanda* (Orlanda ztvárnil sám Denzio) byl obohacen o dva komické páry: *Drusilla* a *Colu*, postavy známé z intermezza *Cola mal maritato* (prem. Benátky 1721), a *Pollastrellu*, vystupující zde jako „*giovinastra bizzarra*“, a *Parpagnocca*, charakterizovaného zde jako „*astrologo ignorante*“.

Invaze komických intermezz a jejich začleňování mezi akty oper nebo začleňování komických výstupů, resp. komické basové postavy do děje vážné opery souvisely na půdě Denziové společnosti s faktem, že na podzim roku 1729 přišla do Prahy dvojice specializovaných pěvců *Cecilia Monti* z Říma a *Bartolomeo Cajo* z Benátek, kteří vystupovali takřka výhradně v komických partiích. Cajo zpíval právě *Zelona*, *Baldacca*, *Cola*, *Fanfarona* a *Monti Armiletta*, *Desbinu*, *Drusilla* a *Despillu*.

S komickými intermezzy v Denziových inscenacích souvisí ještě jeden aspekt řečový, a to nahrazování dialektu v určitých scénách původní operní verze „spisovnou“ italsčinou, kterou tehdy reprezentoval toskánský dialekt. Pouze v jednom případě byl komediálně uplatněný dialekt – a to neapolský – v pražském libretu zachován. Jednalo se o *intermezzo Cola mal marito*, které bylo včleněno do *pasticcio Il ritorno del figlio con l'abito più approvato* (Praha 1730). Toto *intermezzo* mělo totiž svou premiéru v Benátkách 1721 a tam nebylo v neapolském dialektu, kdežto v Praze 1730 ano. Italská badatelka *Angela Romagnoli* dospěla k dvěma možným vysvětlením tohoto neobvyklého případu: buď existoval nějaký neapolský „*Ur-Cola*“, jehož libreto měl Denzio k dispozici, nebo byl v Praze kolem roku 1730 v Denziově kruhu nějaký Neapolitán s literárními schopnostmi.<sup>20</sup>

Přes velký pokrok v mezinárodním bádání o italské opeře 18. století v posledních desetiletích je zatím k dispozici stále ještě příliš málo poznatků o inscenační praxi desítek divadelních scén, na nichž italská opera té doby žila, aby bylo možno důkladněji porovnat Denziovu pražskou upravovatelkou a inscenační praxi s tím, co se dalo na jiných evropských scénách. Jedna linie dalšího historického výzkumu však půjde nepochybně touto cestou, ať už bude prováděn v Itálii, v Německu, v Rakousku, v Rusku nebo u nás.

*Muzikoložka Milada Jonášová pracuje od r. 1999 v Ústavu pro hudební vědu (nyní Oddělení hudební historie EÚ) AV ČR. Badatelsky se zaměřuje především na život a dílo W. A. Mozarta a italskou operu 18. století.*

<sup>18</sup> Charles E. Troy: *The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, s. 162–163.

<sup>19</sup> Angela Romagnoli: „*Il ritorno del figlio con l'abito più approvato*.“ Ein Prager Pasticcio und seine italienischen Quellen, in: *Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava*, 23. bis 25. März 1994, hrsg. Pavol Polák, Bratislava 1997, s. 153–164.

<sup>20</sup> Angela Romagnoli: „*Il ritorno del figlio con l'abito più approvato*.“ Ein Prager Pasticcio und seine italienischen Quellen, s. 160.

# O hudbě v zámku zakleté

## Antonio Vivaldi v Brtnickém hudebním inventáři z 18. století

Jan Trojan

Na staré rytině městečka Brtnice spatřujeme tři jeho dominanty, jimž vévodí rozlehlý zámek s pavlánským klášterem vlevo a farním kostelem sv. Jakuba vpravo se starobyrou farou. Zámek vznikl velkorysou přestavbou středověkého hradu, kterou dovršil Hynek Brtnický z Valdštejna (†1596), zemský hejtman moravský. Pobělohorskými majiteli panství se stali hrabata Collaltové, kteří vtiskli městečku skupinou staveb, sloupů se soškami a dvěma takto vyzdobenými mosty barokní tvář.

Heslo Brtnice v proslulé knize Vladimíra Helferta *Hudba na jaroměřickém zámku* (1924) nenajdeme. Zakladatel brněnské hudební vědy při mapování hudební historie západní Moravy sice městečko s bohatou kulturní tradicí navštívil, pátral v zámku, avšak pominul obecní archiv.

Místní historik Alois K. Hoffmann v knížce *Městys Brtnice na Moravě* (1925) píše o „staré knize hudební“ (s. 65), jež se dochovala na obci patrně díky zápisu o velikém požáru městečka r. 1760. Této zdánlivě drobnosti si všiml r. 1948 o prázdninách v rodné obci student filozofické fakulty Masarykovy univerzity J. T. (autor této studie – pozn. red.) a identifikoval zašlý foliant jako tematický (!) hudební inventář z 18. století. Ojedinelá památka hudební kultury na Moravě o 215 stranách, s nápisem na desce ozdobným písmem *INVENTARIO/PER/LA MUSICA*, je nyní uložena v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, sig. G 84. Student zaznamenal svůj objev ve strojopisu *Brtnický inventář hudebnin z 18. století* (1949), Moravská zemská knihovna, sig. X 2 – 491. 430).

Výjimečného námětu inventáře se pak ujala známá muzikoložka Theodora Straková; po zevrubném průzkumu obsáhlého materiálu vytvořila kandidátskou práci a publikovala několik dílčích studií.

Brtnický inventář pochází z padesátých let 18. století a sloužil jako tematický katalog kapely zámeckého pána. Hrabě Thomas Vinciguerra Collalto (1710-1769) byl z řady svého rodu nejvíce zainteresován kulturně a zejména byl nakloněn hudbě. Organizoval na svých sídlech kapelu, jež účinkovala ve Vídni a na venkově. Po odstupu staletí lze jen z nepatrných zmínek usuzovat na rozvinutý hudební život na panství. T. Straková objevila kvitanci datovanou 28. června 1741 ve Vídni, kterou Antonio Vivaldi právě měsíc před smrtí stvrzuje příjmem 12 uherských zlatých za větší počet hudebnin, zřejmě z jeho tvůrčí dílny. V brtnickém inventáři je od něho zaznamenáno 15 houslových koncertů a jedna

sinfonie. 9. října 1762 hostil brtnický zámecký pán ve svém paláci ve Vídni Leopolda Mozarta a jeho zázračné dítě, šestiletého Wolfganga Amadea. Chlapcovým vystoupením byl tak nadšen, že předal otci ještě téhož večera rukopisnou báseň oslavující jeho nadání. Stojí za zmínku, že v závěru textu se vyslovuje obava o chlapcovo zdraví a nepřímo se předpovídá jeho předčasný skonek.

Ze 130 skladatelských jmen, jejichž díla jsou zachycena v Brtnickém inventáři, vystupuje do popředí jméno místního hudebníka. Příjmení „Weltz“ v inventáři zahrnuje největší počet tematických záznamů, celkem 118. Z toho je 28 koncertů, 56 houslových sonát, 29 sinfonií, 5 divertiment. Mezi koncerty zaujímá přední místo 17 koncertů pro housle; k nim se řadí 8 houslových dvojkoncertů, po jednom jsou zastoupeny dvojkoncert pro housle a klarinu a koncert pro klarinu a violoncello. Pravou kuriozitu představuje koncert pro kon-

*Brtnice, zleva zámek, klášter pavlánu, anonymní rytina z 18. stol., foto archiv autora*



trabas. Kdyby se dochoval, získali bychom v něm nejstarší koncert toho druhu od domácího autora. Brtnický inventář je bohužel němý, dochovalo se z něho náhodně jen několik méně významných skladeb.

Enormní počet skladeb nejhranějšího autora inventáře jsem připisoval Silvestru Weltzovi, s nímž jsem se setkal v pramenech jako se členem rozvětvené brtnické rodiny. T. Straková průzkumem materiálu však objevila dva nositele téhož jména. Skladatel největšího množství děl v brtnickém inventáři je podle ní Karel Weltz, komorník, houslista ve službách hraběte Collalta, patrně kapelník. Ve mzdovém výkaze z r. 1753 se uvádí jeho roční plat 150 zl. a hrabě mu v závěti odkázal slušnou rentu 300 zl. Karel Weltz působil ve Vídni, zatímco jeho bratr Silvestr Weltz (1712-1777), brtnický rodák, je spjat s životem na venkovském hraběcím sídle. Byl patrně maestrem zámecké kapely v Brtnici, na sklonku života ředitelem kůru farního kostela sv. Jakuba. Tento bratr Karlův komponoval chrámovou hudbu; v inventáři je zaznamenáno jeho Ave Maria pro alt a sólové housle s doprovodem varhan.

Také další skladatelé, zastoupení v brtnickém inventáři větším počtem děl, prozrazují zřejmou dramaturgii, důraz na virtuózní skladby pro housle. Významný italský houslista Pietro Locatelli (1693-1763) je uveden čtyřmi houslovými koncerty. V Olomouci zdomácnělý německý skladatel Johann Georg Orschler (1698-ca 1770) je autorem deseti italských koncertů a čtyř sonát pro housle. Italský houslista dvorní kapely ve Vídni Angelo Ragazzi (ca 1680-1750) má v inventáři 8 houslových koncertů. Mezi devatenácti zapsanými skladbami Jana Václava Stamice (1717-1757) se nachází 6 koncertů a 2 sonáty pro housle. 5 houslových koncertů nese jméno slavného italského houslisty Giuseppe Tartiniho (1692-1770). Tematickými záznamy 2 houslových koncertů a 11 sonát je doložen na Moravě činný Carlo Tessarini (1690-po r. 1762). 15 koncertů pro housle je připisáno geniálnímu Antoniu Vivaldimu (1677-1741). Evropsky proslulý italský instrumentalista Andrea Zani z 1. poloviny 18. století, jehož skladby se nacházejí v Kroměříži, je v inventáři označen jako autor 31 houslových koncertů a 8 sonát. Italský houslista a skladatel Caro Zuccari, činný ve Vídni a v Londýně, je citován čtyřmi koncerty a jednou sonátou.

Důraz na houslovou a vůbec nástrojovou literaturu v brtnickém inventáři vyslovuje součet titulů na straně 202 rukopisu. Nejprve se vypočítávají skladby světské hudby, po nichž následují skladby chrámové. Smíšené latinskočeské názvy, u nichž pisatelé uklouzly české koncoky, svědčí o tom, jaký jazyk mu byl vrozen.

*Concertu 174 – Cassatio 31 – Divertimento 149 – Sinfonia 288 – Sola 224 – Missa 156 – Litanie 49 – Offertoria 130*

Oblibu houslové hudby v prostředí šlechtického domu Collaltů dokládají zmínky v pramenech, v nichž se objevují v letech 1744–1746 účty za struny.

Houslař Steiner r. 1764 opravil nástroj určený pro komtesu Cecílii na zámek do Brtnice. Nástupce hraběte Thomase

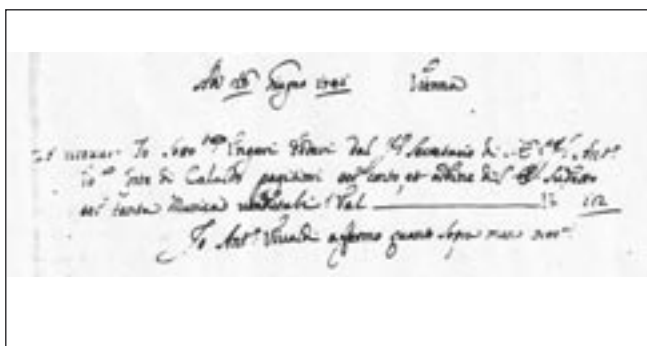


Faksimile brtnického inventare skladeb, polozka Weltz, foto archiv autora

Vinciguerry, předčasně zemřelý Jan Nepomuk Collalto, hrál na housle.

8. června 1769 odesílá děkan v Měříně (u Velkého Meziříčí) Antonín Vavřinec Zaleiský direktorovi brtnického panství latinsky psaný list, v němž kromě obstarání materiálních záležitostí vyslovuje zvláštní žádost. Odvolává se na staré přátelství žádá na 11. června o zapůjčení kontrabas (violone) a to buď ze zámku nebo od otců Pavlánů. Toho dne se bude na faře konat velká rodinná slavnost. Jeden děkanův bratr slaví kněžské prvotiny, druhý se žení a třetí vstupuje do kláštera. Bratr primiciant je zběhlý ve hře na kontrabas a svou hrou by rád pobavil hosty. Děkan by dal přednost kontrabas ze zámku (dominicale violone). Bylo by zapotřebí ruky kreslíře, abychom vychutnali jiráskovský obrázek kurýra, jedoucího z Brtnice do Měřína po voňavé polní cestě s objemným instrumentem na zádech.

Z děkanova listu se dovídáme, že se hudba pěstovala na zámku a také v sousedním pavlánském klášteře. Ze zmínek



*Kvittance z 28. 6. 1741, kterou A. Vivaldi měsíc před smrtí storzjuje příjem 12 uherských zlatých za větší počet hudebnin, zřejmě z jeho tvůrčí dílny, foto archiv autora*

o Silvestru Weltzovi víme o hudbě v brtnickém farním kostele sv. Jakuba.

Hudební život v Brtnici druhé poloviny 18. století se rozvíjel na několika místech. Největší intenzity dosáhl v zámecké kapele v době, kdy panstvo pobývalo na svém venkovském sídle. Impulsy přicházely z Vídně z collaltovského paláce dodnes zachovaného na náměstí Am Hof č. 13 ve Vídni v 1. okrese. Lze se domnívat, že se někteří vídeňští umělci objevili také jako hosté na brtnickém zámku. O hraběcí kapele nevíme nic bližšího, avšak záznamy v inventáři nám poskytují představu o jejím standardním obsazení. Základní skupinou kapely byly smyčce v triovém obsazení, během doby rozšířeném na kvartetní. 96 sinfonií v inventáři je v obsazení „a tre“, 82 sinfonií v obsazení „a quattro“. Z dalších nástrojů se vyskytují 2 hoboje, 2 lesní rohy. Jen výjimečně je předepsáno kvarteto lesních rohů. Rovněž výjimečné jsou ve světském oboru 2 klariny, jež se používají v chrámové hudbě. Pro komorní hudbu bylo nezbytné cembalo, sloužící spolu s hlubšími smyčcovými instrumenty jako nástroj *bassa continua*.

Ani rozvinutý hudební život na brtnickém zámku nebyl přitažlivý pro všechny mladé lidi ve městečku. Je o tom pozoruhodný doklad, ojedinělý ve svém oboru. Mezi collaltovskými prameny se dochoval unikátní německý list, koncept žádosti o výhost, bez data a bez adresáta, avšak se jménem žadatele. Adresátem žádosti byl zřejmě brtnický zámecký pán. Vytříbená formulace konceptu svědčí o tom, že byl podle základních pokynů žadatele vypracován písařem ze zámeckého prostředí. Žádost podává Josef Malcát, v době jejího podání mladík. V textu je zachycena s neobyčejnou přímostí tíživá situace ambiciózních mladých lidí, kteří toužili vyvázat se z poddanství (*Unterthängigkeit*). Žadatel byl synem brtnického krejčího, jeden čas rychtáře Víta Malcáta. Jeho žádosti bylo vyhověno, neboť se objevuje ve Vídni jako hudebník u dominikánů a později houslista orchestru francouzského dvorního divadla. Nedočkal se vysokého věku, zemřel sedmatřicetiletý r. 1760. Jeho dva synové vyrostli ve zdatné rakouské hudebníky.

Stal se snad Josef Malcát (Malzat, Malzard apod.) ve Vídni členem collaltovské kapely? Hrál snad pod vedením kapelníka Karla Weltze? Na závěr našeho vyprávění si prohlédněme jednu ze stránek inventáře kapely, vložený list za stranou 82. Je to jedna z jedenácti stran nadepsaných strohým jménem Weltz. Jsou na ní zaznamenána nejen pro tohoto skladatele, ale pro celý inventář nejtýpější díla: koncert pro housle, dva koncerty pro dvojce housle a devět sonát pro sólové housle. Rozsah témat nepřekračuje třetí houslovou polohu (d 2), vedení melodie prozrazuje dokonalou znalost nástrojové techniky. Za zmínku stojí i výběr tónin, vycházející z charakteru houslí. Převažují durové tóniny, do tří křížků (A dur) a do tří béček (Es dur). Na dalších stránkách Weltzových bychom se setkali ještě s tóninou o čtyřech křížcích (E dur). Z mollových tónin je zastoupena g moll o dvou bé, na dalších stránkách se objeví až f moll o čtyřech bé. Z křížkových tónin se na stránkách najde e moll s jedním křížkem.

Melodika i rytmika témat svědčí o vyspělé skladatelské technice. Autor, o jehož životě víme tak málo, se nám představuje v nejlepší světlo. Neváháme ho označit za vynikajícího komponistu, důstojného představitele vivaldiovské doby.

Brtnický zámek shlíží ospale s výšiny na říčku. Městečko bylo nedávno povýšeno na město (roku 2000); collaltovské sídlo však sdílí osudy mnoha jemu podobných, jež se nestaly státními zámky a jsou odsouzeny k postupnému zániku. Avšak o hvězdné letní noci, kdy měsíc ozáří kouzelným přísvitem starodávné stěny, opožděný chodec kráčející kolem zámeckého parku by mohl spatřit odlesk světél v oknech a snad si i vybavit tiché tóny hudby v zámku zakleté.

Jan Trojan je .... asi 3 řádky

#### Literatura:

- Theodora Straková: Brtnický hudební inventář, in: Časopis Moravského musea 1963, XLVIII, s. 199–234.  
 Theodora Straková: Hudebníci na collaltovském panství v 18. století, in: Časopis Moravského musea 1966, LI, s. 231–268.  
 Jan Trojan: O hudbě v Brtnici, in: Dějiny Brtnice a připojených obcí, Jan Janák a kolektiv. Brno 1988, s. 397–414.  
 Jan Trojan: Skladatel nástrojové hudby z Českomoravské Vysočiny (Josef Malcát), in: Opus musicum 1989, č. 6, s. 186–190.  
 Jan Trojan: Hrabě Collalto malému Mozartovi, in: Opus musicum 2000, č. 6, s. 83.



# Metamorfózy Vivaldiho oper

Rudolf Pečman

**Podceňovaný, nepochopený Antonio Vivaldi (1678-1741) byl předmětem plného a spontánního zájmu až v minulém století. Mnozí se k němu sporně stavěli již za jeho života. Uznávali ho jako houslistu, ale soudili, že není výsostně posvěceným skladatelem. Tartini oceňoval jeho houslové kompozice, ale mnil, že jeho opery jsou slabší. I Goldoni byl podobného názoru, ač s Vivaldim libretisticky spolupracoval. Mistrovo nástrojové dílo bylo přesto rozšířeno. Vydávali je nakladatelé italské, nizozemské, francouzské nebo německé, ale pronikl i do nakladatelských domů anglických.**

Přesto však jeho tvorba mizela z veřejného povědomí. V devatenáctém století měl pověst „psavce“, ale jeho dílo bylo vlastně známo jen minimálně. I minulý věk se k němu stavěl macešsky, o čemž svědčí odsouzení Stravinského v Rozhovorech s Robertem Craftem. Po letech to byli Italové, kteří začali tušit jeho pravou velikost. Nakladatel Ricordi (Milano) začal znovu vydávat jeho nástrojová díla. Velký objev Alberta Gentiliho, který odkryl (1926-1930) velkou sbírku, v níž bylo obsaženo 300 nových koncertů A. Vivaldiho, 8 jeho sonát, 16 úplných oper, 5 svazků duchovních děl a 2 konvoluty světských Mistrových kantát, přispěl podstatně k plnému oživení starého skladatele. Vivaldi se znovu stal velkým Benáťanem evropského a světového významu, který byl srovnáván s mistry největšími, např. s Bachem nebo Händelem.

Napsal přes 50 oper. Mnohé z nich jsou ztraceny, někdy zbyla jenom libreta. Pronikavý zájem o Vivaldiho operní tvorbu projevuje také dnešek. Ne vždy jsou jeho opery provozovány a nahrávány podle přísných slohových měřítek. Renesance začala roku 1978, kdy v Halle nad Sálou byla uvedena opera *La Verita in Cimento*, RV 739 (Pravda na zkoušku). Dávala se v německém překladu, ale v nestylové úpravě, která šla proti Vivaldimu. Z polovážné opery stala se takřka fraška. Cílem bylo vrhnout na pranýř zlé zvyky, postoje, a celou duchovní orientaci benátské aristokracie. Inu, za dobu pravé operní renesance jevištních děl A. Vivaldiho dlužno považovat až léta pozdější a čas dnešní.

Vivaldi osciloval mezi operou seria, operou semiseria a pasticciem. Intermezza ani jakékoli jiné komediální útvary nepsal, stejně jako nepsal balety. V opeře nebyl průkopníkem nových postojů. Psal pro potřebu dne, nechtěl bořit dobovou tradici. Gluck nebo Calzabigi by mu byli typologicky cizí. Avšak: stal se také operním podnikatelem, dnes bychom řekli manažerem, byl impresáři, kapelníkem (*maestro di cappella*), cembalistou i hráčem v nástrojových operních ansámblech. Divadlu a opeře dobře rozuměl.

Byl režisérem v době, kdy tato funkce se dosud nezrodila, a kdy se ujímali jevištního uchopení oper hlavně vedoucí zpěváci, scénografové, „inženýři“ jeviště nebo jiní pracovníci, třebaš nápovědové. Vivaldi řídil mnohdy i jevištní a scénografické proměny operních děl. Nade vším však tehdy stáli všemocní pěvci. Byli to: prima donna, prim' uomo, nadutí kastráti, ale i ředitelé stagion apod. Benedetto Marcello (*Il Teatro alla moda*, Benátky 1720-21) satiricky napadl všechny dobové operní nešvary, nešetřil zpěváky ani operní impresárie, kapelníky, ověnil kritickými soudy i nešvary v řadách operních skladatelů. Vivaldiho si nevšedně vážil, ale neváhal ho přátelsky „znevážit“ jako jevištního autora. Patřil asi k těm, kdož přece jen poněkud podceňovali Vivaldiho činnost v oblasti opery, neboť byli přesvědčeni, že nedosahuje svých velkolepých úspěchů z okruhu hudby nástrojové.

Ve Vivaldiho době prožívala stará opera jednu ze svých podstatných krizí. Zrodila se kolem roku 1600 (florentská *camerata*), zakotvila v Římě, v Benátkách (kde r. 1637 vzniklo první veřejné operní divadlo), které stále intenzivněji podléhaly náporům virtuózní opery neapolské. Kdysi jsme ony „městské“ operní školy považovali za vnitřně uzavřené, avšak dnes (od r. 1961) se právem domníváme, že stará italská opera představuje útvar celoitalský, neboť ony „městské“ školy se vzájemně ovlivňovaly a smíšené (*promiscue*) ovládaly celou Evropu. Mnozí komponisté začali například jako obdivovatelé školy římské, ale nadchli se operními praktikami Benátek a skončili jako „Neapolitáni“. To je kupříkladu případ Alessandra Scarlattioho, který je považován za jednoho z hlavních představitelů neapolského směru, ač prošel operní orientací římskou a benátskou. Příkladem „neitalského“ Itala je Němec Johann Adolf Hasse, který se plně připojil k zásadám neapolské školy. Vivaldi byl Hassemu velmi přátelsky nakloněn. Nesdílel ovšem jeho „neapolskou“ orientaci. Jakoby tušil, že Neapol brzy pokoří Benátky a svou virtuozitou ovládne svět. Antonio Vivaldi byl oddaný benátský vlastenec, který těžce nesl

pronikání neapolského žvlu do operních divadel italských. Snažil se, seč mohl, zachraňovat styl benátské opery, jímž byl po letech tolik nadšen Hermann Kretzschmar, jenž neapolskou operu zcela podceňoval, považoval ji za naprosto úpadkovou (tímto svým názorem ovlivnil i přední muzikology, například Romaina Rollanda nebo svého žáka Vladimíra Helferta).

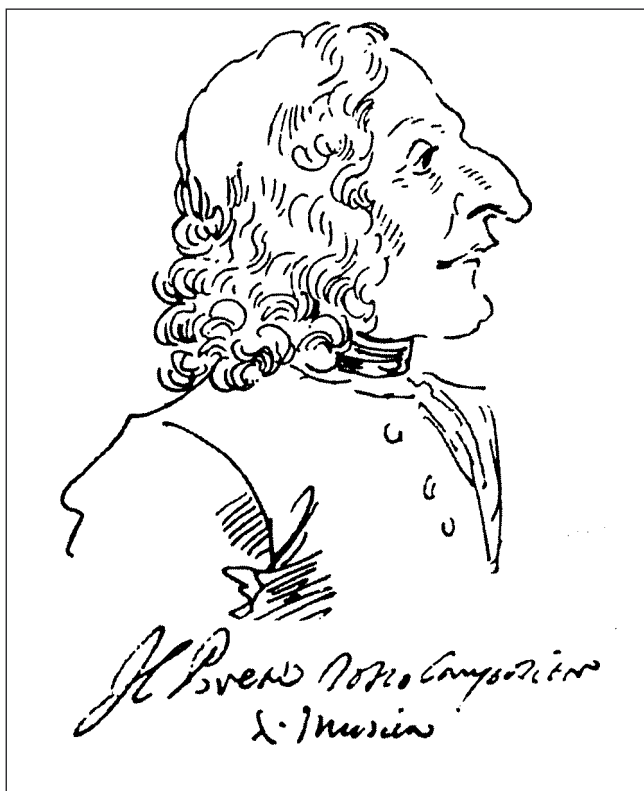
Vivaldi tedy žil v době neapolských bojů o vítěznou pozici v opeře. Svými podmanivými melodiemi, svými novými rytmickými skupenstvími, svými přiléhavými operními náměty (inspirativní byla hlavně lyrická Metastasiova libreta) si Neapolská škola podrobila svět, ale je zajímavé, že působila i na Vivaldiho, který se leckdy podřizoval jejím módním trendům.

Jako operní skladatel byl placen dosti mizerně. Za jednu operu pobíral kolem jednoho sta dukátů, tedy zhruba tolik jako kopista (opisovač) jeho díla. Uvažme například, že stovku dukátů stála kupříkladu přilba pro hlavního představitele opery. Vivaldiho považovali za „dodavatele“ oper. Obecenstvo i impresáři a ředitelé stagion žádali stále nová a nová díla.

Ve zvráceném světě, který byl neustále ohrožován výboji Turků, bojuje tedy Vivaldi o své místo na operním nebi. Posléze se neztotožní s neapolskou módou, která plně ovládla operní provoz jeho rodného města. Od „nových“ benátských operních tendencí se distancuje. Chce neustále zachraňovat benátský operní model. Cestuje hojně křížem krázem po severní Itálii, uvádí na scénu díla svá i svých kolegů. Ale i když má před svým duševním zrakem stále vidinu benátského operního slohu, nemůže nevidět, že se obecně proměňuje vkus italského obecenstva. Odklání se od opery seria, nadšeně vítá operu semiseria, do které stále více pronikají komické prvky. „Hltavý“ operní provoz nutí Vivaldiho, který je schopen napsat operu za pět dnů, aby „vyráběl“ stále nová a nová díla. Přikloní se plně k dobovým zvyklostem, přejímá ze svých starších děl melodie, instrumentální vstupy, mnohé ze svých vlastních výtvorů pouze přepracovává. Neváhá do nových oper vsunout i árie jiných mistrů nebo prostě takové árie, které jsou všeobecně oblíbeny u četného publika. Jako by stále hledal úspěch, který sice hojně nalézá, byť některá jeho operní díla jsou přijímána s rozpaky nebo s nevolí. Posléze si ho takřka zcela podmaní forma pasticcia, tedy jakési operní směsi, kdy své umění spojuje s krásnými melodiemi svých souputníků-Italů, ale také např. Hasseho a jiných.

Možná, že mnozí odsuzují právě Vivaldiho tendenci k operní směšivosti. Avšak pasticcio bylo jednou z nejoblíbenějších forem staré opery právě v době Vivaldiho. Je možno mu vytýkat, že jí neodolal?

Vivaldiho operní dílo si podmaňovalo takřka všechna italská operní jeviště. Vyzařovalo i do Německa nebo do Rakouska. Nejživější zájem projevila již za Vivaldiho života pražská opera hraběte Sporcka, takže Praha se stala mimoitalským městem, kde nejčastěji byly provozovány skladatelovy opery již v době, kdy žil.



Antonio Vivaldi, autor perokresby Pier Leone Ghezzi, 1723.  
Pod portrétem je napsáno: „Il Prete rosso Coffipositore di Musica“  
(„Ryšavý kněz, hudební skladatel“).  
Řím, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Ottoboni.

Nezačínal v benátském operním divadle, zájem o něho projevil město Vicenza. Svou první operu *Ottone in Villa*, RV 729, tedy o císaři Ottovi na jeho venkovském sídle, napsal narychlo během roku 1713 na libreto bývalého bankovního úředníka z Neapole, Sebastiana Biancardiho, který musel pro podvody prchnout ze svého města, ale uchytil se v Benátkách, kde psal pod pseudonymem Domenico Lalli. V Ottonovi Vivaldi zvýhodňuje kastráty, výprava k jeho první opeře je nenáročná. Podle běžných zásad obdarovává Vivaldi jednotlivé představitele recitativy a áriemi; jejich počet a délka se řídí jevištní důležitostí té nebo oné postavy. Již Arnold Schering jasnozřivě odhadl, že se Vivaldi řídil ve svých áriích principy nástrojové hudby. Avšak nejde tu o pouhou nápodobu instrumentálních postupů. Vivaldi vychází důsledně z textu, který je mu plným vodítkem při hledání formy a výrazu jednotlivých árií.

V Benátkách čeká Antonia Vivaldiho první *scrittura*, tedy zakázka. *Orlando finto pazzo* (Nepravý šílenec Roland), RV 727 (1714), nyní představuje umělecký pokrok ve srovnání s Ottonem. Libreto napíše doktor Grazio Bracciolli, zkušený divadelník, který má i básnické nadání. Starý námět z Ariosta je traktován jako výpravná hra. Opera líčí, jak se z Rollanda, rytíře křižáckého vojska Karla Velikého, stane zuřící

šilenec. Je totiž nešťastně zamilován do Angeliky, která však miluje Medora. Roland zešílí láskou, milostné šílenství na něho sešle kouzelník Zoroastro. (Dílo znovu oživil mladí čeští umělci; premiéra se konala v Mnichově Hradišti 8. 9. 2000 z iniciativy České Händelovy společnosti a jejího předsedy Pavla Polky, péčí Ondřeje Macka a jeho tehdejšího souboru Cappella Accademica Praha. Ondřej Macek podstatně zasáhne do novodobé rehabilitace Vivaldiho oper; objeví ztracenou operu *Argippo*, RV 697, která byla prováděna ve Sporckově divadle pražském, nově ji zrekonstruuje a se svým souborem Hofmusicu poloscénicky provede v novodobé světové premiéře ve Španělském sále Pražského hradu (3. 5. 2008). Roman Válek uskutečnil novodobou realizaci opery *Dorilla in Tempe*, RV 709, kterou provedl ve Znojmě 19. 7. 2008 (viz další studie a recenze v tomto čísle *Opus musicum* – pozn. red.).

Vivaldi realizuje své operní umění stále novými díly, například: *Nerone fatto Cesare* (Nepřavý císař Nero), RV 724 (1715); opera je uváděna také mj. pod názvem *Agrippina*. Adriano Morselli předkládá Vivaldimu libretní podklad k *L'Incoronazione di Dario* (Dariova korunovace), kterou neuvádí Peter Ryom ve svém katalogu. Zájem o Vivaldiho projeví Florencie, která roku 1718 uzavře smlouvu na operu *Scanderbegh*, RV 732. Poprvé tu Vivaldi spolupracuje s jedním z nejplodnějších libretistů doby, totiž s Antoniem Salvim, který pak píše texty i k dalším jeho operám. Náruč Vivaldimu otevře Mnichov (*La Costanza trionfante*, *Triumfující stálost*, RV 706), když připraví roku 1718 premiéru tohoto díla. Oznámení z Mantovy, že tu hodlají uvést Vivaldiho opus, není vyslyšeno, neboť na zahájení dlouholeté spolupráce zazní *La Candace*, osiano *Li veri Amici* (*Candace*, aneb *praví přátelé*), RV 704. Píše se rok 1720. Tři sezóny triumfuje Vivaldi v Římě (od roku 1723). V letech 1718-1724 napíše 11 oper. Stále se vrací do Benátek, kde se uskutečňují nová nastudování, poněvíc v Teatro San'Angelo. Ziskává zkušenost jako impresáριο a operní podnikatel. Když je v Benátkách uveden *Filippo Re di Macedonia* (Filip, král makedonský), RV 715, nacházíme v libretu již jména věhlasných, světově proslulých zpěváků. Zájem o Vivaldiho opery stále vzrůstá. Skladatel pracuje rutinně. Narychlo přepracovává a nově přizpůsobuje svá stará díla. I v těžké době, kdy je pronásledován kardinálem (Tommaso Rufo) pro svůj údajně hříšný vztah ke zpěvačce Anně Giro – vždyť Vivaldi je knězem – neopouští Vivaldiho zájem o operu. Je zaujat metastasiovskou látkou *Olimpiade* (*Olympiáda*), RV 725 (1734). Vivaldi tuší, že stará opera seria a semiseria má pomalu již odzvoněno. Uplatňuje nyní ve svých operách i postupy oratorní, dosahuje dramaticky exponovaného způsobu vyjádření. Uplatňuje hojně orchestr, který považuje za psychologizujícího činitele. Prokresluje scény, zvnějškuje je. Hojně nasazuje orchestrální ritornely. Virtuózní zpěv je nyní hojněji než dříve doprovázen instrumentalisty. Vivaldi neustále domýšlí typ benátské opery. Chce jej stůj co stůj zachránit. Osciluje mezi různými operními typy. Carlo Goldoni, s nímž spolupracuje, mu vy-

týká, že se nepřikloní ke komické opeře, k buffě. Nestane se tak. Ani mladší Händel tak neučiní. Tak jako Vivaldi setrvává v semiseriálním okruhu, ale je rovněž vyznavačem pasticciového způsobu kompozice. Mnoho z Vivaldiho oper se ztratilo. Zůstala leckdy pouze libreta. Tím spíše s nevšedním zájmem sledujeme, že se začínají objevovat nově nalezené partitury Vivaldiho oper, považovaných za ztracené. V tomto čísle časopisu *Opus musicum* se dovídáme mnohé o nálezu a rekonstrukci opery *Argippo*. Ondřej Macek prožíval pravá „dobrodružství ducha“, když dílo obnovoval a nově sestavoval. Závěrem seznamujeme čtenáře s dalším nedávným objevem, jenž se vztahuje k opeře *Motezuma*, RV 723 (premiéra 14. 11. 1733 v Teatro San'Angelo, Benátky). V té době Vivaldi spolupracuje s předními libretisty (Apostolo Zeno, Agostino Piovene, Antonio Salvi, Pietro Bonaventura Metastasio, Silvio Stampiglia z Lavinie ad.). Je na vrcholu operní slávy. Opera *Motezuma* (*Montezuma*) se odehrává v době dobytí Mexika Fernandem (Hernán) Cortézem, k němuž došlo 8. 11. 1519. Španělští uchvatitelé posléze zavraždili aztéckého vládce Montezumu (27. 6. 1520). Ohněm i mečem si podrobili celou zemi. Libretista Alvisi (Girolamo?) Giusti (1709-1766) zacházel s historickými fakty značně volně. Jeho opera *Motezuma* vyznívá smírně, dochází k sentimentálnímu rozuzlení. Montezumova dcera Teutile si vzala Cortézova bratra Ramira. Vše bylo zachráněno, nepřátelské tábory se smířily. Libreto slibovalo mnoho jevištních proměn: bitvy, námořní boje, plameny ničícího ohně a lidské oběti. Hudba k dílu byla dlouhá léta považována za ztracenou. Pomohla náhoda. Hamburský muzikolog Steffen Voss objevil hudbu k opeře *Motezuma* v archívu berlínské Sing-Akademie roku 2002. Jak se dostala kopie Vivaldiho opery do Berlína? O skladatele se v Německu zajímali mnozí, nejvíce snad J. S. Bach, jenž podnikl zájem o italského Mistra u členů své rodiny. Je to však domněnka, kterou nelze pramenně doložit. Opera *Motezuma* měla v Berlíně své osudy. Domnívali jsme se, že její partitura byla zničena za druhé světové války. Došlo však k její evakuaci z Berlína. Příslušníci Rudé armády ji převezli do ukrajinského Kyjeva a umístili do tamního státního archívu. Dílo bylo nově objeveno až roku 1999, přešlo zpět do majetku berlínské Sing-Akademie a stalo se depozitem knihovny Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Po převozu partitury o ni zpočátku nikdo nejevil zájem. Steffen Voss inicioval novou realizaci díla, které nahrálo na CD americké sdružení *Il Complesso Barocco* za řízení Alana Curtise pro firmu *Deutsche Grammophon GmbH*, Hamburg 2006. Nový „*Motezuma*“, ale i např. rekonstrukce *Bajazeta*, RV 703, nebo v neposlední řadě i *Mackův „Argippo“*: vše svědčí o tom, že Vivaldiho operní dílo žije. Vivaldi dovede napsat vpravdě virtuózní čísla naplněná krkolomnou koloraturou. Před lety nebyl považován za předního představitele operní tvorby v rámci tzv. benátské školy. Dnes vidíme, že to bylo hledisko nesprávné. I v opeře je Antonio Vivaldi Mistrem zářivého věhlasu a vzácné umělecké úrovně.

# Antonio Vivaldi a italská opera v Brně: Orlando furioso a Tullo Ostilio (1735)

Jana Spáčilová

Vztah jednoho z nejslavnějších skladatelů italského baroka Antonia Vivaldiho k českým zemím je jedním z témat naší hudební historiografie již od roku 1965, kdy vyšel v časopisu *Hudební věda* článek Tomislava Volka a Marie Skalické *Antonio Vivaldi a Čechy*.<sup>1</sup> Hlavní pozornost je zde věnována operám, které byly provedeny italskou společností Antonia Denzia v pražském divadle hraběte Františka Antonína Šporcka.<sup>2</sup> Tímto směrem se většinou ubíralo další bádání, jehož dosavadním vrcholem bylo v roce 2006 nalezení části Vivaldiho pražské opery *Argippo*. Avšak nejen v Praze, ale také na scéně městského divadla v Brně byla prováděna ve třicátých letech 18. století díla tohoto vynikajícího italského skladatele.

## Italská opera v Brně

Brněnské městské divadlo bylo ve dvacátých a třicátých letech 18. století dějištěm bohatého operního provozu.<sup>3</sup> Repertoár tohoto divadla lze čerpat – podobně jako na mnoha jiných místech – pouze z dochovaných tištěných libret. K dnešnímu dni bylo zjištěno celkem 23 libret oper provedených v Brně mezi léty 1733 a 1740.<sup>4</sup> Libreta jsou uložena většinou v našich knihovnách (Moravská zemská knihovna v Brně, České muzeum hudby v Praze, Vědecká knihovna v Olomouci, Knihovna arcibiskupského zámku Kroměříž), několik jednotlivostí se nachází v zahraničí (Lublaň, Milano, Vídeň, Stuttgart).

Operní provoz v Brně měli v rukou impresáři, kteří si pronajímali městské divadlo „V taverně“ (na libretech je uváděno jako Teatro della Taverna, v dnešní budově Reduty na Zelném trhu).<sup>5</sup> Toto divadlo bylo postaveno na podzim

roku 1733, ale již rok předtím se hrála italská opera v dřevěném divadle zřízeném ve stavovské jízdárně (Teatro alla Cavalleriza). Prvním impresáři a zakladatelem operní tradice v Brně byl Angelo Mingotti, který – buď sám nebo společně se svým bratrem Pietrem Mingottim – působil jako operní podnikatel v celé řadě evropských měst, mj. v Grazu, Lublani, Hamburku a Kodani.<sup>6</sup> Pozdějšími nájemci brněnského divadla byli Filippo Neri del Fantasia (podzim 1736 – karneval 1737 a dále od podzimu 1738 do konce roku 1740) a Alessandro Manfredi (v sezóně 1737/1738).

Mezi autory, jejichž díla byla v Brně prováděna, nacházíme několik jmen dobově oblíbených operních skladatelů:

Baldassare Galuppi (*Argenide* a *Lucio Vero*, 1734),

Domenico Sarro (*Didone*, 1734),

Giovanni Porta (*Penelope la casta*, 1739).

Většina oper však pocházela z pera italských skladatelů působících v našich zemích. Byli to:

<sup>1</sup> Volek, Tomislav – Skalická, Marie: *Antonio Vivaldi a Čechy*, *Hudební věda*, II, 1965, č. 2, s. 419–428.

<sup>2</sup> Šporckovské opeře byla věnována již řada studií, zejména Volek, Tomislav: *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, in: *Divadlo v Kocích 1739–1783*, *Nejstarší pražské městské divadlo*, red. Fr. Černý, Praha 1992, s. 43–56; Freeman, Daniel E.: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, *Studies in Czech Music* 2, Stuyvesant – New York 1992.

<sup>3</sup> První podrobnější zprávy o opeře v Brně přinesl Jiří Sehnal: *Počátky opery na Moravě. Současný stav vědomostí*, in: *O divadle na Moravě*, *AUPO fac. philos.*, Suppl. 21, Praha 1974, s. 55–77, v letech 2005 až 2007 byla tomuto tématu věnována pozornost v rámci práce na grantovém projektu „Italská opera na Moravě v 1. polovině 18. století“ (GA 408/05/2232, ÚHV FF MU Brno).

<sup>4</sup> Spáčilová, Jana: *Současný stav libret italské opery na Moravě v 1. polovině 18. století*, *acta.musicologica.cz*, 2/2006.

<sup>5</sup> Brněnskému městskému divadlu se v posledních letech věnuje intenzivně Margita Havlíčková, za všechny jmenujme její studii *Angelo Mingotti a stavba operního Divadla V taverně v Brně 1733*, *acta.musicologica.cz*, 2/2006.

<sup>6</sup> Podrobnou studii včetně seznamu repertoáru představuje diplomová práce Radmily Batchvarové Schweitzer: *The Mingotti Opera Company in Brno, Graz, Prague, and Copenhagen*, FF UK, Praha 1994.

Antonio Costantini (Argippo a Gli amori amari, 1733; Elisa regina di Tiro, 1738; Costantino riconosciuto, 1739),

Eustachio Bambini (Armida abbandonata, 1733; La pravità castigata, 1734),

Matteo Lucchini (Teodorico, 1737; Argene, Arsace a Gli veri amici, 1738; Vincislao, 1739; Cleonice e Demetrio a Alessandro Severo, 1740).

Podle poznámek, jimiž jsou doplňována jména autorů hudby (např. „a riserva dell’Arie, che sono di diversi Autori“, tj. „s výhradou árií, které jsou od různých autorů“), lze však poznat, že většina oper provedených v Brně byla ve skutečnosti pasticcia. Jako příklad může sloužit Bambiniho opera La pravità castigata z roku 1734, pro niž byla použita mj. hudba císařského dvorního skladatele Antonia Caldary.<sup>7</sup>

### Vivaldiho opery na brněnské scéně

Jméno Antonia Vivaldiho je uvedeno na dvou libretech brněnské městské opery z roku 1735. Prvním z nich je Orlando furioso, druhým Tullo Ostilio. První z obou libret je již delší dobu známo, jeden exemplář je uložen v Moravské zemské knihovně.<sup>8</sup> Jeho titulní list zní: „Orlando furioso, / Dramma per musica / da Rappresentarsi in Bruna / nel teatro novissimo / della Taverna. / Consecrato / a Sua Eccellenza / All’Illustrissimo, ed Reverendissimo Signore, il Signor / Francesco, / Sigismondo, / Federico, / Del Sac. Rom, Imp. Conte di Satzenhoffen [...]“. Na předsádce je uveden titul „Orlando furioso a impressum: Con licenza de’ Superiori / In Bruna nella Stamperia, di Giacomo Massimi- / liano Svoboda, 1735“.

Druhé libreto nebylo dosud v muzikologické literatuře pojednáno, nachází se unikátně ve Württembergische Landesbibliothek ve Stuttgartu.<sup>9</sup> Jeho titul zní: „Tullo / Ostilio. / Drama per Musica. / Da Rappresentarsi in Bruna / Nel Teatro novissimo / della Taverna. / Nel Carnevale dell’Anno 1735. / Con Licenza de’ superiori. / In Bruna nella Stamperia di Giacomo / Massimiliano Svoboda“. Na předsádce je podobně jako u dalších brněnských libret pouze titul Tullo Ostilio. Co do údajů je toto libreto mnohem skromnější než výše uvedené, neuvádí jméno mecenáše a tudíž zde nenajdeme ani předmluvu s přesnou datací premiéry. Obě opery však

byly provedeny v karnevalu roku 1735, první z nich podle předmluvy impresária Mingottiho dne 18. ledna, druhá patrně během února.<sup>10</sup> Libreta jsou dvojjazyčná, s italským a německým textem tištěným stránka proti stránce. Německé názvy oper jsou Der rasende Orland a Tullius Hostilius.

Oběma libretům je společná jedna nesrovnalost: jako skladatele uvádějí v italské verzi Antonia Vivaldiho, avšak v německé neapolského skladatele Domenica Sarra (Sarra či Sarro, 1679–1744). Doslovné znění této formulace je na jedné straně „La Musica e del Signore Antonio Vivaldi a riserva di alcune Arie“ („hudba je od pana Antonia Vivaldiho s výhradou několika árií“), na druhé straně potom „Die Music ist des berühmten Herrn Dominici Sarro des Königs von Neapel Capell-Meisters“ („hudba je od slavného pana Domenica Sarra, královského neapolského kapelníka“).<sup>11</sup> Již na první pohled je patrné, že formulace byla převzata pro obě libreta ze stejné předlohy. Který údaj je však správný – byl autorem obou děl Vivaldi, nebo Sarro? Podíleli se na hudbě oba, anebo je třeba každému skladateli přiřadit jeden titul? A pokud ano, který? Autorství Orlando furioso je zdánlivě bezproblémové – tato opera se vyskytuje pouze u Vivaldiho. Avšak Tullo Ostilio nenajdeme v soupisu děl ani jednoho, ani druhého skladatele.

Pravděpodobný klíč, který vede k rozluštění této záhady, či alespoň k hypotéze, že je třeba obě díla spojovat s Vivaldim, nikoli se Sarrem, nalezneme v dalším z brněnských libret. Je to Didone abbandonata, uvedená jen několik týdnů před Orlandem (podle Mingottiho předmluvy se premiéra odehrála 26. 12. 1734).<sup>12</sup> Jedná se o jednu z nejslavnějších oper Domenica Sarra na text Pietra Metastasia, dílo vzniklo v Neapoli roku 1724. Autor hudby je v brněnském libretu označen jako „Celebre Sig. Domenico Sarro Maestro della Capella Reale di Napoli“; německá verze – nebo přesněji doslovný překlad – je stejná jako v obou výše jmenovaných libretech včetně ortografie jména skladatele, tedy „Die Music ist des berühmten Herrn Dominici Sarro des Königs von Neapel Capell-Meisters“. Všechna tři libreta byla vytištěna v rozmezí několika týdnů v brněnské tiskárně Jakuba Maxmiliána Svobody, a proto je nasnadě, že německý údaj o skladateli byl do libreta Orlando furioso omylem převzat z Didone. Obě formulace byly potom doslovně přetištěny v libretu Tullo Ostilio. Co se týče autorství obou děl, je nutno

<sup>7</sup> Této opeře věnoval zásadní studii Vladimír Helfert (Opera o donu Juanu v Brně r. 1734, ČMM 41–42, 1917–1918, s. 249–265, 43–44, 1919–1920, s. 65–108). Další impulsy k určení autorství hudby přinesli Tomislav Volek (L’Opera veneziana a Praga nel Settecento, in: L’Opera italiana a Vienna prima di Metastasio, Florencie 1984, s. 165–206) a D. E. Freeman (Newly-Found Roots of the Don Juan Tradition in Opera: Antonio Denzio and Antonio Caldara’s „La pravità castigata“, in: Studi musicali, 21, 1992, s. 115–157).

<sup>8</sup> CZ-Bu, Ch.Bib.II.E.33.2.R, z knihovny hrabat Chorinských ve Veselí nad Moravou. Sartori, Claudio: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, 7 sv., Cuneo 1990–1994, č. 17493.

<sup>9</sup> D-SJ, Fr.D.qt.K.80 (Sartori, č. 24113); tamtéž je uložen druhý exemplář libreta Orlando furioso pod signaturou Fr.D.qt.185.

<sup>10</sup> Pořadí obou oper bylo odvozeno ze zvyklostí v brněnském divadle, kde se v sezóně nová opera uváděla zhruba po třech týdnech až měsíci od předchozího titulu. Úplná data máme k dispozici v sezóně 1733/34, kdy byly uvedeny čtyři opery s datací: 28.11. (autunno), 1.1., 26.1., 20.2. (carnevale).

<sup>11</sup> V katalogu libret Claudia Sartoriho je uvedena u libreta Orlando furioso nesprávná a zavádějící formulace „Musica di Antonio Vivaldi, a riserva di alcune arie di Dominico Sarro“ (Hudba je od pana A. Vivaldiho s výhradou několika árií od D. Sarra). U libreta Tullo Ostilio je údaj o skladatelích uveden přesně podle pramene.

<sup>12</sup> CZ-Bu Ch.Bib.II.E.24.2.R, CZ-Bu ST1-242.152.

Tab. 1. Osoby a obsazení oper Orlando furioso a Tullio Ostilio při zaalpských provedeních

<b>ORLANDO FURIOSO</b> Orlando (Orl) Angelica (Ang) Alcina (Alc) Bradamante (Brad) Medoro (Med) Ruggiero (Rug) intermezzi	<b>Praha 1724 (A. Denzio)</b> Antonio Denzio Anna Maria Giusti („La Romanina“) Anna Cattarina Negri Barbara Bianchi Paolo Vida Lorenzo Moretti Anna Maria Picinelli Antonio Guerra	<b>Brno 1735 (A. Mingotti)</b> Giuseppe Alberti Teresa Peruzzi („La Denzia“) Anna Cosimi Chiara Orlandi Carlo Dardozi Margarita Flora Rosalia Fantasia Giovanni Michaeli	
<b>TULLO OSTILIO</b> Tullio Ostilio (Tul) Marzia (Mar) Valerio (Val) Silvio (Sil) Sabina (Sab) Curazio (Cur) intermezzi	<b>Praha 1727 (A. Denzio)</b> Antonio Denzio Antonia Maria Laurenti („La Coralli“) Maria Catterina Negri Paolo Vida Tereza Peruzzi („La Denzia“) Felice Novelli	<b>Brno 1735 (A. Mingotti)</b> Giuseppe Alberti Teresa Peruzzi („La Denzia“) Margarita Flora Chiara Orlandi Anna Cosimi Carlo Dardozi Rosalia Fantasia Giovanni Michaeli	<b>Graz 1737 (P. Mingotti)</b> Giuseppe Alberti Teresa Peruzzi („La Denzia“) Giacinta Spinola Costantini Chiara Orlandi Marianna Pircker Margarita Flora Cecilia Monti Giovanni Michaeli

Tab. 2. Srovnání libreta oper Orlando furioso (Brno 1735) s předešlými zhudebněními

Akt Scéna	Role	Brno 1735 Vivaldi	Venezia 1713 Ristori	Venezia 1714 Vivaldi	Kuks / Praha 1724 Bioni	Benátky 1727 Vivaldi
I/1	Alc	Amala pur costante	I/2		I/6	
I/2	Brad	Rivo che tumido	I/4	I/4	I/7	
I/3	Orl	Nel profondo cieco mondo	I/5	I/5	I/8	I/5
I/5	Med	Belle aurette, fresche erbette		(I/9)	I/10	
I/6	Ang	Le pupille, la destra ed il seno	I/8		I/11	
I/7	Alc	Chi seguir vuol la costanza		II/2	I/13	
II/1	Brad	Parto con il piacer			II/1	
II/2	Rug	Ingegnoso è pure amore			II/2	
II/3	Med	Qual navicella			II/3	
II/8	Brad	Torni il vezzo sul tuo volto		II/11	II/8	
II/9	Coro	Al furor [fragor] de' corni audaci	II/13	II/13	II/10	II/11
II/9	Coro	Gran madre Venere	II/13	II/13	II/10	II/11
II/9	Coro	Diva dell'Espero	II/13	II/13	II/10	II/11
II/9	Alc	Quella stella		II/13	II/10	
II/10	Ang, Med	Sei mia fiamma, e sei mio bene (duetto)	II/14	II/14	II/11	II/12
II/11	Orl	Hò cento vanni al tergo	II/15	II/15	II/12	II/13
III/1	Alc	L'arco vuò frangerti (arioso)	III/3	III/3	III/2	III/3
III/3	Alc	Che dolce più, che più giocondo stato	III/5	III/5	III/4	III/5
III/3	Ang	A me barbara, a me?	III/5		III/4	
III/4	Orl	Li sieguirò (arioso)	III/6	III/6	III/5	
III/5	Brad	Hò il mio cor così ristretto			III/6	
III/6	Alc	Con mille faci amor	III/6		III/7	
III/7	Ang	Amorosa verginella	III/9	III/9	III/8	
III/8	Med	Senza pena, anco penando	III/10		III/9	
III/9	Orl	Scendi nel Tartaro (arioso)	III/11	III/11	III/10	III/10
III/9	Orl	Sgorga il sangue (arioso)	III/11	III/11	III/10	III/10
III/12	Coro	Vien dal ciel in noi l'amore	III/14	III/14	III/13	III/13

Tab. 3. Srovnání pražské (1727) a brněnské (1735) verze opery *Tullo Ostilio*

Akt Scéna	Praha 1727	Původ árie	Akt Scéna	Brno 1735	Původ árie
I/1	Val.: Spoglie illustri, sublime vittoria		I/1	---	
I/1	Sab.: Chi le dolcezze del cieco Amore		I/1	dtto	
I/3	Cur.: Quella strada che conduce		I/3	dtto	
I/4	Tul.: Vorrebbe ingannarmi		I/4	dtto	
I/5	Val.: Son come farfaletta	Vivaldi: Arsilda, 1716		chybí scéna	
I/8	Mar.: Si bel volto che v'adoro	Vivaldi: Candace,	I/7	Mar.: In seno accogliere	
I/11	Sab.: Fingi d'aver un cor	1720	I/10	---	
I/12	Mar., Sil.: Mia luce / Mio core	Vivaldi: Arsilda, 1716	I/11	dtto	
II/1	Sab.: Men severe vi mostrate (arioso)		II/1	dtto	
II/1	Sil.: Giuro o cari occhi sdegnosi		II/1	dtto	
II/1	Mar.: Sino al respiro estremo		II/1	Mar.: Che gran pena, che tormento	
II/2	Tul.: Non dispero, anch'io pietosa		II/2	dtto	
II/2	Cur.: Più non m'avrai, spietata		II/2	dtto	
II/3	Sab.: Del crudel vezzosi hà i rai		II/3	dtto	
II/4	Coro: Giano tù bifronte Divo		II/4	dtto	
II/5	Val.: Sotto il taglio di tua spada		II/5	dtto	
II/6	Sil.: Mi perdona, o patria bella	Vivaldi: Candace,	II/6	dtto	
II/8	Cur.: Infedel! Perche tradirmi?	1720 (paraf.)		chybí scéna	
II/9	Val.: No, non sdegnarti, o bella			chybí scéna	
II/11	Tul.: Atropo, ò figlia infame		II/8	dtto	
II/12	Mar.: Mostri dell'Erebo su divoratemi		II/9	Mar.: Da più affetti combattuta	Albinoni: Ardelinda, 1732
III/1	Val.: Quella tua pupilla arciera		III/1	---	
III/2	Sab.: Se un cor soffrir saprà		III/2	dtto	
III/3	Cur.: Saro qual scoglio in mar		III/3	Cur.: Mio ben ricordati	Alessandro nell'Indie, 1730
III/4	Sil.: Fia, che guardi con raggio sereno	Vivaldi: Arsilda, 1716	III/4	dtto	
III/5	Mar.: Barbaro Cielo irato (arioso)		III/5	dtto	
III/5	Tul.: Più del fulmine orribile, e fiero		III/5	dtto	
III/7	Mar.: Mi sento nel core		III/7	Mar.: Più non si trovano	Olimpiade, 1733
III/8	Coro: Patrij Numi, voi prestate	Vivaldi: La Fede	III/8	dtto	
III/8	Coro: Viva il prode, e Roma viva	tradita, 1726	III/8	dtto	
III/9	Coro: Fuggite o martiri		III/9	dtto	

vzít v úvahu, že brněnské opery byly z větší části pasticcia. Pokud se ovšem v této souvislosti objevuje jméno Antonia Vivaldiho, je třeba předpokládat, že alespoň část hudby pochází z pera tohoto skladatele.

### Orlando furioso

Opera s názvem *Orlando furioso* na text Grazia Braccioliho (RV Anh. 84) se objevuje v seznamu Vivaldiho děl poprvé v roce 1714, nešlo však o původní práci skladatele, nýbrž o přepracování díla Giovanniho Alberta Ristoriho (1692–1753).<sup>13</sup> Ristoriho *Orlando furioso* se hrál v benátském Te-

atro San Angelo na podzim 1713 (7. 11.), Vivaldiho úprava o rok později tamtéž (1. 12. 1714). Další operou na tento námět, která byla již vlastní Vivaldiho prací, byla *Orlando finto pazzo* (RV 727, Benátky, 10. 11. 1714). Jedná se přitom o kompozici na zcela jiné libreto. Rozdíl mezi oběma tituly lze vidět už ze jmen jednajících postav: v *Orlando furioso* vystupují kromě titulní role Angelica, Alcina, Bradamante, Medoro, Ruggiero a Astolfo, v *Orlando finto pazzo* jsou to Orlando, Ersilla, Tigrinda, Origille, Argillano, Brandimante a Grifone.<sup>14</sup> Vivaldi napsal operu *Orlando furioso* ještě podruhé, a to v roce 1727 pro Benátky (RV 728; plný název je uveden na partituře, libreto nese jen titul *Orlando*). Druhá

<sup>13</sup> Pancino, Livia: Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. V: „Orlando furioso“; „Atenaide“, Informazioni e studi vivaldiani 21, 2000, s. 5–33.

<sup>14</sup> Obnovená světová premiéra opery *Orlando finto pazzo* se odehrála v září 2000 v zámeckém divadle v Mnichově Hradišti v podání souboru Cappella Accademica (dnes Hofmusici) s použitím kritické edice Alessandra Borina. *Orlando furioso* zazněl v českých zemích také, a to roku 2001 v nastudování souboru Státní opery Praha

verze Orlando furioso z roku 1727 se podstatně liší od první z roku 1714, a to jak po textové, tak i po hudební stránce.

V českých zemích byla opera s názvem Orlando furioso hrána ještě před brněnským provedením, a to společností Antonia Denzia pod patronací hraběte Šporka.<sup>15</sup> První provedení se odehrálo ve Šporkových lázních Kuks dne 23. 10. 1724, druhé v prosinci téhož roku v jeho divadle v Praze. Byla to vůbec první opera, kterou Denzio v českých zemích uvedl. Opera byla dosti úspěšná, neboť se ještě dvakrát opakovala – v karnevalu 1725, kdy vystřídala propadnuvší Lucio Vero Tomasa Albinoniho, a v karnevalu 1726 namísto Boniventioho Venceslao.

Tato opera však nebyla tímž dílem, které zaznělo v Benátkách roku 1714 s hudbou G. A. Ristoriho a A. Vivaldiho. Jako autor hudby je totiž v obou libretech (tedy z provedení v Kuksu a v Praze) výslovně uveden Antonio Bioni, který byl v té době zaměstnán u Denziovou společností jako skladatel. Nicméně, alespoň část hudby byla zřejmě přejata z Vivaldiho deset let starého benátského zhudebnění. Podle D. E. Freemana to byly zvláště árie, které se vyskytují ve Vivaldiho přepracování, nikoli však v Ristoriho původní verzi: Belle aurette, fresche erbetto, Chi seguir vuol la costanza, Torni il vezzo sul tuo volto a Quella stella (viz Tab. 2).<sup>16</sup> Oproti tomu je Bionioho autorství více než pravděpodobné u árií, které byly samotným Vivaldim pro jeho přepracování v roce 1714 vypuštěny. Objevila se též hypotéza, že Bioni je pouze autorem recitativů, zatímco árie jsou dílem Antonia Vivaldiho, a proto byla opera zařazena do Ryomova katalogu Vivaldiho děl pod číslem Anh. 52.<sup>17</sup> Otázka podílu Bionioho a Vivaldiho hudby není tedy dosud uspokojivě vyřešena.<sup>18</sup>

Úvahy o autorství pražské opery Orlando furioso z roku 1724 jsou zásadní pro pravděpodobné určení skladatele díla, které zaznělo roku 1735 v Brně. Mezi Denziovou a Mingottiho společností existovaly četné profesní vazby, část zpěváků přišla po rozpadu pražské společnosti na Moravu – mj. Denziova hlavní sólistka, mezzosopranistka Anna Cosimi, která ztvárnila v brněnském Orlandovi roli Alciny, či zpěváci komických intermezz Giovanni Michaeli a Rosalia Fantasia (viz Tab. 1).

Libreto pražského a brněnského Orlanda vykazuje na svou dobu výjimečně těsnou příbuznost, jediným rozdílem je škrtnutí několika scén (I/1–5, II/9, III/1). Doslova byly přejaty nejen recitativy, ale s jedinou výjimkou také všechny árie (jedinou árií z pražské verze, která v Brně nezazněla, byla Medorova Chi ben ama v předposlední scéně I. aktu). Je

tedy více než pravděpodobné, že pro brněnské nastudování byla použita pražská verze opery.

Možnost, že by brněnské provedení bylo reprízou Vivaldiho Orlando furioso z roku 1727, lze spolehlivě vyloučit. V tomto zhudebnění se totiž na dvou místech objevují árie, které jsou společné s verzí z roku 1714 (tedy s Vivaldiho úpravou Ristoriho), neshodují se však s pražským a brněnským libretem. Jsou to árie Tu sei degl'occhi miei (Angelica I/8, v Brně je na tomto místě Le pupille, la destra ed il seno) a Taci, non ti lagnar (Bradamante II/4, v Brně Parto con il piacer). Hudební čísla, v nichž se brněnské libreto s benátskou verzí z roku 1727 shoduje, jsou společná všem zhudebněním (viz Tab. 2).

Co se tedy týče autorství opery Orlando furioso, provedené v Brně roku 1735, je pravděpodobně nejbližší pravdě údaj z libreta, že hudba je dílem „pana Vivaldiho s výhradou několika árií“, přičemž autorem těchto „několika árií“ je zřejmě Antonio Bioni.

### Tullo Ostilio

Otázka hudby k opeře Tullo Ostilio je poněkud složitější. Tato opera se nevyskytuje v seznamu Vivaldiho skladeb, dosud se tímto brněnským libretem také nezabýval žádný z vivaldiovských badatelů.<sup>19</sup> Také tento titul byl hrán v Praze Denziovou společností, a to v karnevalu roku 1727. Text je patrně dílem Antonia Denzia na základě staršího libreta Adriana Morselliho z roku 1695 (též uváděného pod názvem Alba soggiogata da Romani).

V případě Tullo Ostilio nacházíme těsnější personální vazbu mezi Prahou a Brnem, než tomu bylo v případě výše pojednávané opery. Mezi pražskými sólisty je jmenována altistka Teresa Peruzzi zvaná „La Denzia“, která vystoupila i v brněnském nastudování (zde ovšem v roli Marzie, zatímco v Praze zpívala Sabinu). Tato umělkyně se významně uplatnila na brněnské scéně, působila zde od roku 1733 až do karnevalu 1736. V karnevalu 1737 byla opera Tullo Ostilio hrána v Grazu společností Pietra Mingottiho, kromě Teresy Peruzzi zde vystoupili další sólisté brněnského provedení (viz Tab. 1). I když by se zdálo, že operu převzal Pietro Mingotti od svého bratra Angela, není tomu tak – v libretu se nenachází ani jediná z árií použitých v Brně.<sup>20</sup>

Vraťme se však k hudbě opery. Pražské libreto neneslo jméno skladatele, avšak část hudby byla přejata ze starších děl Antonia Vivaldiho (viz Tab. 3). D. E. Freeman identifikoval

<sup>15</sup> Podrobnou analýzu libreta a jeho srovnání s předchozími verzemi přináší D. E. Freeman: „Orlando furioso“ in the Bohemian Lands. Was Vivaldi music really used? in: *Informazioni e studi vivaldiani* 14, 1993, 51–74. Viz též Freeman: *The Opera Theater*, s. 178–186.

<sup>16</sup> Text „Belle aurette“ se vyskytuje u této árie ve Vivaldiho partituře Orlando furioso z roku 1714, později byl přeškrtnut a zaměněn za text „E la brama in chi ben ama“. Freeman: „Orlando Furioso“, s. 65.

<sup>17</sup> Ryom, Peter: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*. Kleine Ausgabe, Leipzig 1974, s. 147.

<sup>18</sup> Daniel E. Freeman dovozuje, že hlavním skladatelem opery byl Bioni („Orlando furioso“, s. 69), Tomislav Volek naopak jednoznačně udává jako autora Vivaldiho (Šporkovská opera, in: *Hudební rozhledy* 39, 1986, s. 135–137).

<sup>19</sup> Libreto není evidováno ani v soupisu vivaldiovských libret: Bellina, Anna Laura – Brizi, Bruno – Pensa, Maria Grazia: *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze 1982.

<sup>20</sup> K tomuto zjištění jsme dospěli na základě srovnání brněnského libreta s katalogem árií v diplomové práci R. Batchvarové *The Mingotti Opera Company* (viz pozn. 6).



val tři výpůjčky z opery *Arsilda regina di Ponto* (RV 700, Benátky 1716) a jednu z *La Candace* (RV 704, Mantova 1720).<sup>21</sup> Podle katalogu Vivaldiho libret jsme dále určili, že z téže opery byla pro Tullio Ostilio přejata pravděpodobně ještě jedna árie, a to *Sotto il fil della mia spada*, která se v Praze objevuje s parafrázovaným textem jako *Sotto il taglio di tua spada*. Další Vivaldiho árií je *Più del fulmine orribile, e fiero* (III/5) z opery *La Fede tradita e vendicata* (RV 712, Benátky 1726).<sup>22</sup> Kromě toho je třeba zmínit árii *Mi sento nel core*, použitou roku 1730 s poněkud pozměněným textem ve Vivaldiho pražském *Argippovi*.<sup>23</sup> Z celkového počtu 24 árií této opery je tedy třeba přiřadit Vivaldimu plnou čtvrtinu.

Při srovnání pražského libreta s brněnským (viz Tab. 3) nalézáme podobnou shodu jako v případě *Orlando furioso*, lze tedy i zde tvrdit, že opera byla převzata z repertoáru Denziovy společnosti. Text byl přejat téměř doslovně, pouze s vynecháním několika scén (I/5, II/7-9). Oproti *Orlandovi* zde však dochází k více změnám v áriích – tři jsou škrtnuty (I/1, I/11, III/1) a pět árií je změněno. Roli Valeria zůstala z původních pěti árií pouze jediná: dvě byly škrtnuty a další dvě byly součástí vynechaných scén. Změny dále nalezneme v roli *Curazia*, v níž byla jedna árie škrtnuta a jedna nahrazena jinou.

Je příznačné, že nejvíce změnami prošla role *Marzie*, kterou zpívala *Teresa Peruzzi*. V Praze byla tato role svěřena *Antonii Marii Laurenti* zvané „*La Coralli*“, proslulé vivaldivské zpěvačce, jejíž jméno se objevuje dokonce i v satirickém traktátu *Benedetta Marcella Teatro alla moda* (Benátky c. 1720).<sup>24</sup> Jako hlasový obor obou umělkyň je uváděn alt či mezzosoprán, role tedy zřejmě nebyla překomponována z provozních důvodů. Daleko pravděpodobnější byly důvody prestižní – *Peruzzi* ztvárnila v pražském nastudování roli *Sabiny*, a tak mohla vidět v nové úloze příležitost ukázat to nejlepší ze svého pěveckého umění. Árie tedy byly patrně vyměněny na její přání.

Mezi áriemi, které v Brně zazněly nově, se nám podařilo identifikovat několik výpůjček z děl jiných skladatelů. První z nich je *Da più affetti combattuta* z opery *Tommasa Albinoniho L'Ardelinda* (Benátky, podzim 1732).<sup>25</sup> V této opeře zpívala mj. *Chiara Orlandi*, vystoupivší v *Tullio Ostilio* v roli *Silvia*. U dalších dvou árií se podařilo určit text. *Mio ben ricordati* pochází z *Metastasiova* libreta *Alessandro nell'Indie*, zhudebněného poprvé v Římě roku 1730 *Leonardem Vincim* a později celou řadou dalších skladatelů. Druhá árie *Più non si trovano* se nalézá v *Metastasiově* libretu *L'Olimpiade* z roku 1733. Autorem hudby byl *Antonio Caldara*, opera se hrála ve Vídni k počtě narozenin císařovny *Alžběty Kris-*

tiny dne 28. 8. 1733. O několik měsíců později zkomponoval *L'Olimpiade* i *Vivaldi*, dílo mělo premiéru v karnevalu 1734 v Benátkách (RV 725). Pro provedení *Tullo Ostilio* v Brně v karnevalu 1735 tedy mohla být použita árie z této Vivaldiho opery, není to však vzhledem k malému časovému odstupeu příliš pravděpodobné.

Při vědomí těchto nových skutečností vyvstává v otázce autorství hudby zajímavý paradox. Mezi áriemi, které byly pro brněnské nastudování *Tullo Ostilio* škrtnuty či nahrazeny, byly i tři árie *Antoniana Vivaldiho*. Oproti tomu se mezi novými áriemi nepodařilo určit žádnou, kterou by bylo možno s tímto autorem jednoznačně spojit. Ačkoliv je tedy v brněnském libretu výslovně uvedeno Vivaldiho jméno, jeho hudba zde byla zastoupena méně než v Praze.

Otázka, zda byly v roce 1735 v Brně hrány opery *Antoniana Vivaldiho*, může být nyní zodpovězena jen s určitými výhradami. Je nesporné, že v hudebně dramatických dílech uvedených na brněnské scéně italskými operními společnostmi se árie od Vivaldiho vyskytovaly, kromě pojednávaných titulů byly identifikovány i v dalších brněnských libretech.<sup>26</sup> V největší míře se však hudba tohoto mistra uplatnila právě v operách *Orlando furioso* a *Tullo Ostilio*. Údaj o Vivaldim jako skladateli hudby „s výhradou několika árií“ se tedy v obou libretech alespoň zčásti zakládá na pravdě. Zároveň jej lze chápat jako zpětné potvrzení Vivaldiho autorství u děl, která byla na scéně pražského Šporkova divadla uvedena jednak pod jménem *Antoniana Bioniho*, jednak anonymně.

Na příkladu oper *Orlando furioso* a *Tullo Ostilio* provedených v Brně roku 1735 byl odkryt jen zlomek složitého přediva personálních a repertoárových vztahů mezi italskými operními společnostmi působícími ve střední Evropě v 1. polovině 18. století. Zjistili jsme, že mezi Prahou a Brnem byly tyto vazby velice úzké. Opera *Orlando furioso* byla pro Brno přejata téměř beze změny, *Tullo Ostilio* má mnohem blíže k osm let staré pražské verzi než k provedení v Grazu o dva roky později, které bylo dokonce nastudováno téměř stejnými sólisty! Je nasnadě, že další výzkum by se měl ubírat směrem ke zpřesňování znalostí o jednotlivých střeoevropských centrech italské opery. Mimoto je ovšem třeba vnímat tato centra v širším kontextu a vzájemných souvislostech, což je nemožné bez úzké spolupráce místních badatelů.

*Jana Spáčilová působí na Ústavu hudební vědy FF MU a v Hudebním oddělení MZM v Brně. Zabývá se studiem barokních oper a libretistikou především ve vztahu k císařskému dvoru Karla VI.*

<sup>21</sup> Freeman: *The Opera Theater*, s. 191, 195–220.

<sup>22</sup> Bellina aj.: *I libretti vivaldiani*, s. 224, resp. 202.

<sup>23</sup> Macek, Ondřej: *Vivaldi's Prague Opera Argippo and its Reconstruction*, v tisku. Libreto *Argippa* bylo publikováno v programové brožůře k premiéře opery, red. Jana Spáčilová, Český Krumlov 2008.

<sup>24</sup> Jméno zpěvačky je společně s dalšími osobami zašifrováno do titulního listu traktátu: „Si vende nella Strada del Corallo alla Porta del Palazzo d'Orlando“ (Na prodej v Korálové ulici u vrat Rolandova paláce). Bachtík, Josef: předmluva a komentář, B. Marcello: Divadlo podle módy, český překlad Alena Hartmanová, Praha 1970, s. 125.

<sup>25</sup> Incipit byl nalezen ve sbírce árií z této opery uložené v boloňském Archivio di Stato (RISM A/II: 850.001.952).

<sup>26</sup> Např. v *Costantiniho* opeře *Argippo* (1733) byla zpívána árie *La Cervetta timidetta* známá z několika Vivaldiho libret (Giustino, *Semiramide*). Rozbor repertoáru brněnské opery ve střeoevropském kontextu bude předmětem další studie.

# Vivaldiho Argippo

## Pohled na rekonstrukci opery při příležitosti její obnovené světové premiéry

Jana Perutková

V pondělí 28. července se v Sále předků na vranovském zámku uskutečnila jedna z repríz Vivaldiho opery *Argippo*. Dílo v nedávné době našel a zrekonstruoval cembalista a muzikolog Ondřej Macek; o těchto skutečnostech podrobně pojednává rozhovor otištěný před časem v *Opus musicum* (4/2007). Novodobá premiéra *Argippa* v podání souboru Hofmusici se uskutečnila 3. května 2008 ve Španělském sále Pražského hradu.

*Argippo* je jedinou původní operou Antonia Vivaldiho, která měla svoji premiéru v Praze v roce 1730, a to pravděpodobně za autorova řízení. Ondřej Macek našel její podstatnou část ve svazku árií uloženém v německém Regensburgu. Dvě árie z *Argippa* identifikoval v jiných Vivaldiho operách; jednu našel v *L'Atenaide* z roku 1729, druhou pak v opeře *Farnace* uvedené v Pavii roku 1731, tedy několik měsíců po pražské premiéře *Argippa*.

Tak byl položen základ pro rekonstrukci – polovina opery (9 árií) se tedy dochovala v originálním znění. Chybějící části pak bylo nutno na základě dochovaného libreta doplnit. Macek tuto druhou polovinu díla zrekonstruoval na principu *pasticcio*. Zatímco ovšem barokní *pasticcio* byla tvořena většinou áriemi různých skladatelů, je *Argippo* sestaven výhradně z Vivaldiho hudby. Vivaldi sám ostatně někdy pracoval podobným způsobem – rád přebíral do nových oper hudbu některých svých starších árií.

Hlavním pramenem pro rekonstrukci se stala vedle již zmíněné sbírky z Regensburgu zčásti autografní kolekce Vivaldiho árií uložená v Drážďanech. Árie vybrané z jiných Vivaldiho oper přitom Macek musel přetextovat, což odpovídá dobové praxi. Podkládání stejné hudby různým textem bylo umožněno tím, že árie byly do značné míry typizované, respektive podřizovaly se určitým typizovaným afektům. Tato praxe souvisela též s faktem, že pěvci často stáli v dominantním postavení, zatímco skladatel i kapelník stáli v operní hierarchii níže. Pokud tedy chtěl zpěvák využít svou oblíbenou árii i v jiných operách, než pro kterou originálně vznikla, bylo nutno ji textově upravit podle smyslu dramatu.

Macek přitom k přetextování musel vybrat takové árie, které co nejvíce odpovídaly dochovanému libretu *Argippa* zejména po stránce metrické a afektové, přičemž samozřejmě musel přihlídnout i k charakterům, respektive typům jed-

notlivých rolí. Recitativy pak bylo třeba v duchu dobových zvyklostí dokonponovat.

Chtěli bychom se na tomto místě zamyslet nad podobou rekonstrukce, k čemuž kromě vlastních postřehů také částečně využíváme – pochopitelně se svolením autora – dosud nepublikovaný Mackův text do sborníku z mezinárodní hudebněvědné konference uskutečněné v Brně v září 2007 pod názvem „Eclat, Encounter, Expropriation – The Clash of Cultures and Civilizations in Music and Opera in the Imperial Age/ The Italian Opera Seria on the Way through Europe of the 18th Century“. Dále vycházíme z libreta a jeho překladu do češtiny, které – jak je tomu u provedení souboru Hofmusici již léta zvykem – je vždy součástí programového textu k provedení. Autorem překladu je rovněž O. Macek.

Děj Vivaldiho *Argippa* je zcela charakteristický pro barokní operu; jde o konflikt mezi ctí, láskou a žárlivostí, přičemž příčinou tohoto konfliktu je záměna postav. Opera se odehrává v tehdy velmi oblíbeném exotickém prostředí Orientu. Libreto je velmi zhuštěné, oproti některým dobovým operním textům mimořádně dramatické a citově vypjaté, ač se v něm vyskytuje „pouze“ pět postav (anebo snad právě proto).

Z tzv. „argomenta“, které je součástí libreta, se dozvídáme historii předcházející vlastnímu ději: dcera velkého mogula Tisifara Zanaida má dva nápadníky, krále *Argippa* a urozeného mladíka *Silvera*. Zanaida miluje *Argippa*, *Silvero* ji však oklame: protože je *Argippovi* podobný postavou i hlasem, vymámí ze Zanaidy při noční schůzce souhlas k tajnému sňatku a připraví ji o počestnost. Nic netušící *Argippo* odjíždí do svého království, kde se ožení s princeznou *Osirou*.

Opera sama začíná v okamžiku, kdy *Argippo*, který stále netuší nic zlého, přijíždí i se svou chotí *Osirou* na dvůr vel-

kého mogula. Zanaida je zoufalá ze svého poklesku a touží po pomstě, současně však Argippa stále ještě miluje. Po úvodním vypjatém dialogu mezi vládcem Tisifarem a jeho dcerou následuje Zanaidina árie („Se lento ancora un fulmine“), která je svým velmi vzrušeným charakterem značně netypická pro úvod celé opery (árii tohoto charakteru lze spíše očekávat například na konci dějství). Konflikt mezi Zanaidinou zlobou a láskou k domněle provinilému Argippovi je vyjádřen pomocí kontrastního středního dílu její árie. Posluchač se tedy náhle ocitá přímo vprostřed neobyčejně dramatické situace. Velmi zajímavá je skutečnost, že tato árie na originální libreto z Argippa pochází z regensburské sbírky, z čehož plyne, že Vivaldi takto úvod opery skutečně korigoval. Z hudebního hlediska je tato árie opravdu mimořádná a patří nesporně k nejlepším kusům z Vivaldiho pera.

Silvero zatím nenachází odvahu, aby se vládcovi vyznal ze svého poklesku. Jeho árie „Del fallire il rimorso e la pena“ je plná výčitek svědomí a je rovněž spíše dramatická. Také tato árie pochází z regensburské kolekce, což je zajímavé, neboť autor libreta spolu s autorem hudby zde poněkud narušují nepsané pravidlo barokní opery, v níž by po sobě neměly následovat árie se stejným či podobným afektem.

Následující sbor „Di Cingone il regnante sen viene“ převzal Macek z Vivaldiho opery *Farnace* premiérované v roce 1731. Podařilo se mu vystihnout oslavný charakter textu (fanfáry zaznívající při příchodu krále Argippa k velkému mogulovi), který je v kontrastu se vzrušeným dějem, má od něj odstup a probíhá tak jakoby v jiné rovině.

Vynikající je Mackovo přetextování Argippovy árie „Tuona spesso all'aer cieco“, v níž se Argippa zmocňuje zlá předtucha. Hudba pochází z Vivaldiho opery *La fede tradita e vendicata* (1726). Podařilo se mu najít árii, která dokonale vystihuje Argippův text: v baroku tolik oblíbená nápodoba přírody je vyjádřena jednak ostinatní dvaatřicetinovou figurací v sólovém violoncellu znázorňující hřmění zmiňované v textu, jednak použitím zobcových fléten jakožto typických pastorálních nástrojů souvisejících se zmínkou o pastýři.

Také Osira cítí, že něco není v pořádku. Její árie „Vidi apena un sol baleno“, v níž se chce statečně postavit svému snad zlému osudu, pochází z regensburské sbírky, rovněž se ovšem vyskytuje ve Vivaldiho opeře *L'Odio vinto dalla Costanza* (1731). Virtuózní pasáže vystihují Osirinu odvahu a odhodlání, árie oplývá mistrnými sekvencemi, které jsou pro hudbu „benátského abbé“ tak typické.

První dějství končí árií rozzuřeného Tisifara, který se ze Zanaidina dopisu dozví její verzi příběhu a vzplane obrovským hněvem vůči Argippovi. Jeho árii „Non v'è perdono / Padre non sono“ převzal Macek z opery *Bajazet* (1735). Tisifarův hněv je hudebně vystižen klamnými spoji, četnými korunami, které zvyšují dramatický účinek hudby, a především chromatickými postupy. I zde se tedy Mackovi plně podařilo přetextování, aniž by porušil daný afekt.

V prvním dějství jsou rovněž dokořponovány tři recitativy *accompagnato*; dva z nich přitom připadají Zanaidě, jeden Tisifarovi. Tyto recitativy s nástrojovým doprovodem

působí velmi přirozeným dojmem – je zřejmé, že Macek je výborně obeznán s Vivaldiho způsobem komponování *accompagnata*.

V úvodu druhého dějství se Silvero pokouší Zanaidě říci o svém prohřešku, je však přerušena přicházející Osirou; ta chce zmírnit Zanaidin hněv, jehož příčinu stále nezná. Zanaida ji však varuje, aby po příčině jejího hněvu nepátrala. Tato árie („Del giusto mio dolore“) má z hlediska textu vznesený charakter, neboť Zanaida se Osirě nechce mstít a hovoří o její nevině duši. Árii odpovídající tomuto charakteru z hudebního hlediska se Mackovi podařilo nalézt v opeře *L'Atenaide* (1729).

Argippo je předvolán k Tisifarovi. On i Osira tuší, že se stalo něco fatálního. Argippova hrdinská árie „Chi quel timor condanna“ hovořící o síle jeho a Osiriny lásky pochází z regensburské sbírky. Její původní textový incipit je „A piedi mie svenato“. Po odchodu Argippa k velkému mogulovi dává Osira teprve naplno průchod svým obavám. Její árie „Un certo non so che“ je nervní, s charakteristickým „kráčivým“ basem v osminách; pochází rovněž z regensburské kolekce.

Před příchodem Argippa hovoří Tisifaro se Silverem. Ten stále není schopen se ke svému činu přiznat. K přetextování Silverovy árie „Io vorrei col sangue, e vita“ použil Macek árii z Vivaldiho opery *La Fida ninfa* (1732). Zde se podařilo vystihnout charakter Silverova rozporu mezi zbabělostí a soucitem se Zanaidou jen volněji, nicméně árie nepůsobí nijak rušivě.

Výborně zkomponovaný je následující rozsáhlý recitativ *secco* – jeden z nejdramatičtějších a jednoznačně nejdělnější v celém díle – v němž Tisifaro naoko žádá Argippa o radu v situaci, kdy muž zradí ženu obdobně jako Argippo Zanaidu, jejichž jména ovšem Tisifaro nevysloví. Argippo je imaginární zradou „neznámého“ pohoršen: dotyčný zrádce by měl zabít svou choť a pak svou ruku nabídnout oklamané ženě. Vzápětí se od Tisifara dozvídá, že vyřknul ortel sám nad sebou a především nad Osirou.

Argippo nechápe, co se děje, dovolává se Zanaidina svědectví, ta jej však rozhořčeně obviňuje ze zrady. Její následující árie „Io son rea dell'onor mio“ je vypjatě dramatická; pochází z regensburské kolekce. Z hudebního hlediska je zajímavá tím, že využívá tři různé motivy – podle toho, ke komu směřují její slova: k Argippovi, k Tisifarovi a konečně k sobě samé. Odlišení napomáhají césury v podobě pauz.

Argippo stále nemůže pochopit, proč je Zanaidou obviněn. Dovolává se pomoci bohů. Jeho árie „Suole ancora lamentarsi“, která uzavírá druhé dějství, je v příkrém kontrastu s dramatickou situací, v níž se hrdina nachází – je jakýmsi pozastavením děje a vykresluje Argippovu situaci v metaforické, pastorální rovině: drama je bagatelizováno jako bouře, která utichne; je vyjádřeno doufání ve šťastný konec. Árie pochází z regensburské sbírky. Stejně jako u Argippovy árie „Chi quel timor condanna“ z druhého dějství u ní není uveden autor, na základě stylové analýzy je však zřetelné, že ji zkomponoval Vivaldi, neboť jeho autorský rukopis je jasně



čitelný. Bylo nutno ji přetextovat, neboť v regensburském konvolutu má text *Se la bella Tortorella*. Toto přetextování je neobyčejně zdařilé, neboť hudba vystihuje pastorální text vskutku dokonale – dokonce je možno vyslovit domněnku, že tato árie zřejmě mohla být původně komponována na libretto z opery *Argippo* a později podložena textem „*Se la bella Tortorella*“.

Začátek třetího dějství patří Osíře. Nejprve je zmítána tušením tragédie; to se promítá do její árie „*Mi sento nel core*“, která je originální verzí z Regensburgu, stejně tak jako její následující árie „*Vado a morir per te*“. Tato árie, vyjadřující afekt vznešenosti a smutného klidu, patří k nejlepším z celé opery. Zazní poté, co se Osira dozví od *Argippo* o jeho křivém obvinění a co ji odvádí na smrt *Tisifaro* se strážemi. *Argippo* se domnívá, že *Osira* je nenávratně ztracena. Jeho árii „*Gelido in ogni vena*“ zařadil *Vivaldi* do opery *Farnace* (1731). Tato zoufale tragická árie tvoří vrchol opery.

Mezitím *Silvero* hovoří se *Zanaidou*, která mu dává neurčitou naději. Její árie „*L'incerto tuo pensiero*“ je rovněž přetextována, pochází z opery *Catone in Utica* (1737). I tato

volba byla šťastná – za zmínku stojí alespoň vyjádření strachu („*e pur temendo và*“) změnou tónorodu z *dur* na *moll*.

*Silvero* se utěšuje myšlenkou na královo odpuštění a v árii „*Un pensiero*“ chce doufat ve šťastnou budoucnost (jde také o přetextovanou árii z již zmíněné opery *Farnace*).

Tragédie se zdá být nezvratná. *Zanaida* se rozhoduje raději pro vyhnanství než pro sňatek se zrádným *Argippem*. V árii „*In bosco romito*“ se chce utéci do přírody jako prostá pastýřka. *Prodlevová* figurace v basu vytváří zlověstné napětí ve zdánlivě klidné árii. *Vivaldi* ji zařadil – s původním textem z *Argippo* – do už zmíněné *L'Atenaide* (1729).

*Argippo* je připraven zemřít. Teprve v této chvíli *Silvero* konečně přiznává svou vinu, ale situace se přesto zdá být neřešitelnou. Vtom přichází *Osira*, již měli všichni za mrtvou, a vnáší do příběhu znovu světlo a naději. Její árie „*Che farai? Perdonerai*“ má optimistický charakter umocněný tanečním rytmem (jde o menuet) a pochází z regensburské sbírky.

*Zanaida* žádá otce o odpuštění a je připravena vzít si *Silvera*, *Tisifaro* je usmířen, *Argippo* s *Osirou* jsou šťastni. Závěrečný sbor „*Se d'inganno Amor si pasce*“ se přimlouvá za odpuštění hříčů z lásky. Jedná se o přetextování sboru

z Farnace, slavnostní charakter scény ultimy je adekvátním způsobem završen. Nelze si nevšimnout, že melodie tohoto sboru se nápadně podobá české vánoční písni „Slyšte, slyšte pastuškové“. Rozbor tohoto faktu by zasluhoval podrobnější studii, která by mohla být příspěvkem ke zkoumání problematiky vlivu italské barokní hudby na českou lidovou píseň (resp. opačně).

Shrneme-li výše uvedené, s potěšením musíme konstatovat, že se jedná o mimořádně zdařilou rekonstrukci, která citlivě řeší problémy s přetextováním řady čísel. Dílo jako celek je naprosto konzistentní; k tomu velkou měrou přispívají i dokomponované recitativy, které ovšem působí zcela přirozeně a „dobově“. Je jasné patrné, že Ondřej Macek plně zúročil své dlouholeté a plodné zkušenosti s barokní operou (v řadě jeho cca dvaceti provedení velkých vokálně instrumentálních děl italského a středoevropského baroka stojí rozhodně v souvislosti s Argippem za zmínku Vivaldiho opera Orlando finto pazzo, již uvedl se svým ansámblem v r. 2000 v novodobé premiéře na Feste Musicali per San Rocco v Benátkách).

Macek se skvělým způsobem vyrovnal nejenom s problémem rekonstrukce Argippa, ale i s jejím nastudováním. Zprávy o pražské premiéře proběhly českými i světovými médii. Představení samo přineslo řadu kladných ohlasů, k nimž se na tomto místě rádi připojujeme.

Soubor Hofmusici, jehož německo-latinský název „Dvorní hudebníci“ vychází z obvyklého označení šlechtických kapel na území bývalé habsburské monarchie v období vrcholného baroka, je vskutku dynamické těleso složené výlučně z mladých hráčů. Zvuk orchestru doplněného o stabilní „posily“ ze zahraničí (primárem je vynikající maďarský houslista působící v Německu Szabolcz Illés), působí kompaktně a současně velmi plasticky. Zatímco v Praze hrál ansámbl v plném obsazení se dvěma cembaly, bylo obsazení na Vranově přizpůsobeno daným provozovacím možnostem a hráčů bylo méně (6 houslí, 1 viola, hoboje, basso continuo s jedním cembalem). Oproti pražské premiéře si instrumentalisté na Vranově lépe poradili s akustikou, ač ve Španělském sále ani ve vranovském Sále předků není ani zdaleka ideální pro provádění velkých vokálně instrumentálních barokních děl. Je tomu tak nepochybně také proto, že vystoupení tohoto souboru na vranovském festivalu má již čtyřletou tradici, zatímco prostory na Hradě byly pro ně novum. Totéž ostatně platí i o pěveckých (a hereckých) výkonech sólistů.

Jana Bínová Koucká (Osira) a Zdeněk Kapl (Tisifaro) patří ke stálým spolupracovníkům souboru Hofmusici. Oba mají pro své role vynikající předpoklady pěvecké i herecké a oba jich využili beze zbytku. Zvláště Bínová Koucká se v průběhu let posouvá směrem k (přínejmenším) středoevropské špičce ve svém oboru. Její Osira byla technicky výborná a výrazově velmi procítěná. Kapl nemohl tentokrát využít svého komediálního talentu; dal však roli velkého mogula patřičnou vážnost a vznešenost. Také Pavla Štěpničková (Zanaida) spolupracuje s Ondřejem Mackem řadu let. Prokázala, že dramatický výraz je její silnou stránkou (má největší počet

citově vypjatých árií z celého díla). V roli Silvera vystoupila Barbora Sojková, jejíž předností je lehké zvládnutí obtížných koloratur. Zatímco při pražské premiéře zpívala roli Argippa rakouská pěvkyně Astrid Monika Hofer, vystřídala ji na Vranově Češka Veronika Mráčková Fučíková. Obě působily velmi přesvědčivě jak v místech majestátně vznešených, tak ve stěžejní árii celé opery („Gelido in ogni vena“). Pěvecký projev Mráčkové se nám ve srovnání s rakouskou sólistkou jeví jako plastičtější.

Provedení uskutečněné v rámci festivalu Vranovské kulturní léto bylo první veřejnou reprízou této Vivaldiho opery a mělo obrovský úspěch u publika (neveřejné představení se uskutečnilo 6. června v českokrumlovském zámeckém divadle v rámci každoročně konané konference Svět barokního divadla). Posluchači mají možnost slyšet toto dílo letos ještě třikrát – dvě reprízy se uskuteční opět v barokním zámeckém divadle v Českém Krumlově (3. 10. a 18. 10.), třetí potom v italských Benátkách (23. 10. 2008).

Ondřej Macek znovu prokázal, že jeho představa „barokního Gesamtkunstwerku“ je velmi podnětná. Součinnost všech podstatných hudebních složek (dobové nástroje, využívání dobových hráčských a pěveckých technik, akceptování úzkého vztahu mezi slovem a hudbou a z toho vyplývající přesvědčivé „zobrazení“ afektů, respektování hudební symboliky apod.) byla umocněna režii, jež vychází rovněž z dobových pramenů i ikonografie a která přirozeným způsobem pracuje s barokní gestikou. Scénický obraz dotvářely působivé kostýmy, přičemž čtyři z nich vznikly přímo pro pražskou premiéru podle návrhů Daniela Antonia Bertolihho (1678-1743), významného barokního malíře a tvůrce kostýmních návrhů působícího především v Benátkách a Vídni. Jednoznačně se tedy podařilo naplnit Mackovo zřejmé umělecké krédo – dosažení jednoty mezi hudební a vizuální složkou představení.

#### *Osoby a obsazení*

*Argippo: Astrid Monika Hofer, Veronika Mráčková Fučíková (mezzosoprán)*

*Zanaida: Pavla Štěpničková (mezzosoprán)*

*Osira: Jana Bínová Koucká (soprán)*

*Silvero: Barbora Sojková (soprán)*

*Tisifaro: Zdeněk Kapl (baryton)*

*Režie a barokní gestika: Zuzana Vrbová*

*Soprán: Olga Krumpholzková, Alena Máčková*

*Alt: Lenka Jakubcová, Markéta Růžičková*

*Tenor: Pavel Valenta, Václav Čížek*

*Bas: Ivo Michl (asistent režie), Jan Honek*

*Kostýmní výprava: o. s. Teatro alla Moda. Kostýmy sólistů (Argippo, Tisifaro, Zanaida, Silvero) dle návrhů D. A. Bertolihho vytvořila Milena Kamlachová. Ostatní kostýmy a rekvizity byly zapůjčeny z fundusu Národního divadla a Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov.*

# Vivaldi triumphans: Dorilla in Tempe

Rudolf Pečman

Stále u nás přežívají hlediska vysloveně národní. Už odedávna přesvědčujeme svět, že naše věda, naše umění, naše kultura mnoho znamenají. Kdysi jsme se cítili být ohrožováni německým živlem, a tak jsme stále prokazovali starobylost našeho národa. Kladli jsme si otázku: co daly naše země Evropě a lidstvu?

Vzpomínám, že pod tímto názvem vyšla roku 1939 překrásná sborníková kniha nákladem Evropského literárního klubu v Praze. Dokořán měl dveře otevřeny ten, kdo psal o českých fenoménech. Ale světové osobnosti? Ty musely čekat na jubilejní rok spojený s datem jejich narození nebo úmrtí. Jakmile uplynul „výroční času běh“, zase jsme pozapomněli třeba i na ty nejhvězdnější představitele. Haydn sklízel svrchovaný zájem například roku 1982, Händel, Bach, ale i Schütz nebo Domenico Scarlatti v roce 1985. Kdyby nebylo bývalo třisetletého výročí G. F. Händela, nebývala by

bývala vyšla v Supraphonu má kniha o něm atd. „Zachraňovalo“ nás UNESCO, když vyhlašovalo „světová kulturní výročí“. Nic se nezměnilo ani v roce 2008. Prohloubili jsme svůj obdiv a svou lásku k Antoniu Vivaldimu (1678-1741), protože uplývá 330. výročí jeho narození. Naše země vždy vzhlížely k italskému géniovi a adorovaly ho. Praha (zásluhou hraběte Františka Antonína Sporcka) stala se městem, v němž byly nejvíce prováděny Vivaldiho opery již za jeho života. Nepředčili jsme v tom smyslu samozřejmě města italská, ale překonali jsme kupříkladu Německo, Francii





nebo Rakousko. Žádné centrální vivaldiovské oslavy se během roku 2008 sice u nás nekonaly, ale naše země se přece jen staly jedním ze světových center vivaldiovského kultu. Ondřej Macek objevil a zrekonstruoval hudbu Vivaldiho opery *Argippo*, RV 697 (jejíž partitura byla dosud nezvěstná) a znovu ji provedl 3. 5. 2008 ve Španělském sále Pražského hradu. Jsem neobyčejně potěšen, že zcela nedávno vyšla k vivaldiovskému výročí má kniha „Vivaldi a jeho doba“.

Vydala ji Masarykova univerzita v Brně. Několik dní po jejím vydání jsem byl pozván do Znojma. Ani jsem nevěděl, že v tomto městě, jehož počátek je spojen s velkomoravským opevněním (Hradiště sv. Hypolita) a jež je připomínáno poprvé jako přemyslovský hrad roku 1048, kdy Břetislav I. potvrdil založení benediktinského kláštera v Rajhradě, vzkvétá festum musicum přísně tematicky zaměřené. Věnovalo již pozornost např. Beethovenovi (2007), ale i dalším světovým skladatelům. Nemohlo pominout ani letošní vivaldiovské výročí. Festival, jehož čtvrtý ročník zaznamenáváme roku 2008, vznikl z kulturního nadšení několika oddaných pracovníků. Je to vlastně dnes jediný přísně tematický festival v našich zemích, věnovaný hudbě. Mezinárodní hudební festival Brno (založený roku 1966) nyní od tematičnosti ubíhá, ač se stále honosí latinskými názvy a předstíráním, že propaguje ideu tematických festivalů, jež kdysi stála u brněnské festivalové kolébky. Před několika lety jsme přejmenovali Mezinárodní hudební festival na Moravský podzim. Znojem-

ští pracovníci zdejšího Hudebního festivalu – jeho prezident Jiří Ludvík s uměleckým ředitelem, dirigentem Romanem Válkem, paní Lenkou Zouhar Ludvíkovou, paní Kateřinou Svobodovou nebo paní Marií Ludvíkovou – si možná ani neuvědomili, že letos oslaví nejen Vivaldiho, nýbrž i tisíce a šedesáté výročí prvního historického připomenutí Znojma. Svůj vivaldiovský festival nazvali „In vino Vivaldi“ (konal se od 11. do 27. 7. 2008). Zdá se vám název málo „umělecký“? Inu, pořadatelé umně spojili dlouholetou tradici zdejšího vinařství se jménem Mistra, který – ač od narození pronásledován nevyčísitelnými nemocemi, nejnebezpečněji anginou pectoris – měl také rád víno. Iniciátorům a pracovníkům slavnosti se podařilo plně zainteresovat 54 partnerů a sponzorů. Založili občanské sdružení Znojemský hudební festival – a akce byla na světě. Jeho hlavním spoluorganizátorem je Znojemská beseda. Záštitu převzali: ministr kultury Václav Jehlička, hejtman Jihomoravského kraje Stanislav Juránek a starosta města Znojma Petr Nezveda.

Letošní festival se honosí jmény výkonných umělců: Filharmonii Bohuslava Martinů Zlín, houslistou Pavlem Šporclem, Czech Ensemble Baroque, sborem Bonifantes, Znojemským festivalovým orchestrem, cimbálovou muzikou Antonína Stehlíka, varhaníkem Martinem Jakubíčkem, souborem Musica florea s uměleckým vedoucím Markem Štrynclem, dále vítězi soutěže Letní školy barokní hudby 2007, souborem Czech Ensemble Baroque Quintet s umělkou vedoucí Terezou Válkovou, trumpetistou Lacem Deczím nebo sdružením Czech Ensemble Baroque Orchestra & Choir. Příjemně překvapuje, že dominuje interpretační mládí. Je již smutnou skutečností, že jakýkoliv experiment, jakékoli vzdušné úrovně směřující k odkrývání nových hájemství, jde již „tradičně“ mimo oficiální umělecké trasy, tedy mimo tzv. kamenná divadla nebo zkamenělé domy rozmanitých našich filharmoniků. Tzv. „světoví“ čeští dirigenti se jen nechápavě usmívají (možná že i se závanem jakéhosi podceňování), zmíní-li se jim někdo třeba o mezinárodním hnutí za historicky věrnou interpretaci. My, „oficiální umělci“, hrajeme vše „dokonale“, ale vše podle přežilých, leč přesto hluboce zakoreněných metod. Zdá se nám, že je nejlepší, hrajeme-li vše jaksi nezúčastněně, pleteme-li si (dnes) koncertní pódium se závodisti sportovních hvězd, přibližujeme-li se nejintenzivněji svým otrocky uctívaným vzorům z oboru „pop music“. Ona příliš podivínská tendence, odkrývající krásy např. staré hudby podle jejich přísných historických zásad, nás prostě nezajímá!

Osobně vždy neobyčejně rád sleduji protioficiální tendence zanícených mladých učených hudebníků. Dovedou číst staré partitury, rozluští zaniklé hudební zkratky, poradí si např. s dobovými tempy, agogikou, frázováním, se starými melodickými ozdobami, akcentují improvizaci zřetel. Vykouzlí hudbu minulosti znajíce dobře ducha doby, ve které vznikla. Není to strnulý historismus, který by světlé zásady naší současnosti potíral trvalým pohledem do minulosti. Stará hudba je ožívána a chápána jako pevná součást současného (našeho) hudebního provozu.

# Forfest naposledy -náctiletý

Jan Grossmann

**Když si tak promítám uplynulé ročníky, nemohu neocenit, že mezinárodní festival současného hudebního a výtvarného umění s duchovním zaměřením Forfest v Kroměříži už opravdu nepatří mezi festivalové teenagery. Je to dramaturgicky vyhraněný, událostmi, osobnostmi, živým skladatelským a interpretačním uměním stále nabitější svátek současné hudby a ve skromnější míře i výtvarného umění. Jeho orientace ke kvalitním duchovně zaměřeným dílům z něho činí jedinečný formát v evropském a zdá se i světovém měřítku.**

Už řadu let se na Forfest neodvází přijet žádný sólista nebo ansámbl nedostatečně připravený nebo s nekvalitní dramaturgií. Letos byl představen plán posluchačsky téměř neabsolvovatelný, jehož rozměr si snad čtenář představí podle četnosti a počátků akcí. Festival trval přes obvyklá vedra od soboty 21. června do neděle 29. června 2008. V šesti dnech začínala první akce vždy v 10 hodin. Po pět dnů se konaly denně čtyři akce, v závěrečný den tři, ve zbývajících dnech po pěti. Po všechny dny, s výjimkou dvou posledních, vypadal harmonogram například takto: 10:00, 14:00, 16:00, 20:00, 22:00 hod.

Návštěvník, chtěl-li absolvovat vše – protože každá akce byla něčím přitažlivá a neopominutelná, se tedy buď musel spokojit s minimem spánku, nebo rezignoval na některé životní či hygienické potřeby. Nebo prostě některé akce vynechal. Také já jsem několik z nich nezvládl, ale u mě to bylo spíše z důvodu přípravy na vlastní skladatelskou prezentaci.

Během devíti festivalových dní se uskutečnilo celkem 38 akcí – autorských koncertů, recitálů, vystoupení ansámbků, přednášek, besed se zahraničními skladateli a interprety, úvodní tisková konference a dvě výtvarné akce, z nichž tou hlavní byla vernisáž předního rumunského malíře s obrazy vytvořenými v intencích abstraktního expresionismu (častá inspirace křesťanskými a přírodními motivy), Iosifa Haidu.

Ze zahraničních umělců letos ročníku početně dominovali – spolu s Iosifem Haidu – skladatelé a interpreti z Rumunska, USA a Řecka.

Rumunská soudobá hudba se dnes odvíjí v širokém stylovém spektru. Stylově rozmanitá byla i dvě vystoupení šestičlenného Ensemble Archaeus Bucharest, který v rámci Rumunských dnů představil své autory od témbrového Stefana Niculescu, silně neofolklorního (s přesahem až někde ke gotice) Ioana Caianu, Dana Dediu (bohatě prokomponované a instrumentačně bakchanální Gothic Concerto) až třeba k nádherně jemnému a opojnému Liviu Marinescu, rumunskému skladateli působícímu v USA, se kterým proběhla jedna ze zajímavých nočních besed. Naproti tomu skladby

uměleckého vedoucího a dirigenta souboru Livia Danceanu na jedné straně prozradily instrumentační umění svého autora, cit pro formu, tektoniku, pro práci s detailem (invokativně využívaná motivická jádra), ale na druhé straně v celovečerních jedenadvaceti žánrových obrázcích Exercitions of Admiration na téma některých národností tektoniku nezvládl a cyklus působil po několika miniaturách stále jednotvárněji.

V rámci americké účasti se významně prezentoval již téměř domestikovaný skladatel a „multiflétnista“ Daniel Kessner se svou paní, klavíristkou Dolly Kessner. Přivezli mimo jiné dvě skladby ke světové premiéře – Toccato for Piano

*Hobojista Filipe Alexandre Antunes Silva Freitas z Portugalska,  
foto Jan Grossmann*







*Inchcolm New Music Ensemble, foto Jan Grossmann*

(centricky řešená atonální hudba, která však nezapře ve stylové syntéze zakotvený a zároveň neoimpresionistický základ Kessnerova kompozičního myšlení) a *Poème Exotique* pro flétnu a klavír (plasticky tvarované barevné plochy s výrazovými oblouky, se šalmajově, přítom naléhavě, a zároveň až bezbranně vyznívajícím mikrintervalovými postupy kolem operních tónů).

Skvělé americké trio Richard Kravchak (hoboj, anglický roh), Julia Heinen (klarinet) a Shari Raynor (klavír) představilo reprezentativní program ze skladeb Franka Campo (exploze výrazu a dramatismu, naléhavé barevné vlny), už zmíněného Livia Marinescu (rezonování neustále se přelévajících rovných a tremolovaných tónů z jednoho pozoruhodně vymodelovaného shluku do druhého, tónový materiál jakoby z alikvotních dispozic nástrojů), návštěvníkům Forfestů dobře známého Williama Toutanta (bohatě strukturovaná, na vnější efekt nesázející virtuózní skladba s vypjatým dramatismem, zřetelně odlišenými tematickými plochami, nesmírně zajímavými harmonickými vztahy, nápaditě řešenými „navazovačkami“ hoboje a anglického rohu, drobnými aleatorními ploškami a v závěru s pomalou akordickou syrrytmičkou), Daniela Kessnera (hra s témbry, s návaly naléhavosti, a hned s propady do intimní lyriky, rapsodický charakter s postupně narůstajícím energetickým nábojem), Daniela Hoskena (zvláštní něha, ale také snad až

úzkost, stesk, dobře vedené hlasy po stránce souzvukové, dynamické i rejstříkové) a osobně přítomného mladého skladatele Martina Gendelmana (giocosu nepodobné, ale nikoli nezajímavé *Giocosu*).

Velkým zážitkem byla také vystoupení zbývajících tří zahraničních ansámbků: skotského souboru Inchcolm New Music Ensemble, hudební části vystoupení italského *Dua Messieri* – *Selva* a portugalského *Tria Persona*.

Vokálně-instrumentální Inchcolm New Music Ensemble s dirigentem Steve Kingem přivezli dramaturgicky originálně koncipovaný program z původních „plainchantů“ (nádherně znějící kvadrofonní zpěv a cappella chorálů zkomponovaných před tisíciletím mnichy z hrabství Inchcolm) a ze soudobých skladeb inspirovaných těmito chorály. Vynikající byla například skladba osobně přítomného Johna Hearneho (modální, prokomponovaná, mocně znějící *Echoes of Inchcolm*), Paula Burnella (v jedné části *A Sense of a Place Will Remain* místy neorenesanční, v jiné části s témbrovými zvláštnostmi jako jemným syčením, cinkáním, šeptáním) a Hazela Macleoda (*Diluculo in Inchcolm* – přírodní scénérii při východu slunce inspirovaný jemný, chvějivý úvod, po kterém se náhle všechno rozezvučí do poctivě prokomponovaných girland barev, tónů a rytmů). Poslední skladba od dirigenta a uměleckého vedoucího Steva Kinga *Illuminating St. Columba* v první části nadchla expresivitou, strhující



*Portugalské Trio Persona ve skladbě Sérgio Azeveda. Foto Jan Grossmann*

rytmikou propojující ostinata s nepravidelnou akcentací, ve druhé části oslovila nejdříve kantabilitou, měkkými pizzicaty smyčců, postupně se ale začala podbízet stále plyššími, lacinějšími a kýčovitějšími prostředky; jen v závěrečné části zazněly zajímavé imitační a antifonální postupy.

Neobvyklé složení Dua Messieri (skladatel, elektronika) – Selva (saxofony) poskytlo prostor k neobvyklým skladbám. Nemohu nepřiznat, že Messierova práce s live elektronikou mě zklamala. Žádné technické nápady, jen různě dlouhé echování nebo zachycení posledního zvuku a jeho prosakování do následujícího. Zato saxofonové orgie Michelle Selvy ve skladbách Massimiliana Messieriho či Giacinta Scelsiho, Sylvana Bussottiho byly demonstrací interpretačního mistrovství, skladatelského umu i v nejlepší slova smyslu šoumenství.

Organizátoři pozvali mladý portugalský soubor Trio Persona (Natálie Grossmannová, Češka žijící v Portugalsku – flétna, Filipe Freitas – hoboj, anglický roh, Joana Vieira – klavír, závěsné zvonkohry) krom jiného k uvedení hned dvou světových premiér skladeb současných skladatelů

napsaných přímo pro soubor a Forfest – Três Visões Portugalce Sérgio Azeveda pro flétnu, hoboj střídanou s anglickým rohem a klavír a Commentaire sur Le Christ ressuscit anglického skladatele působícího v Lisabonu Christophera Bochmanna pro sólový hoboj. Duální architektura Azevedovy skladby je rozkročena od rozsáhlého, mysticky vyznívajícího úvodu s jemně tkanými plochami k vyklenutému, mužně dramatickému druhému dílu s repetitivním způsobem práce. Naproti tomu Bochmannova skladba, náročná na zvládnutí obsahu, formy i rozmanitých nástrojových fines, je založena na kontrastu zpěvných vstupů s téměř lidovou melodikou a následně až fragmentární práci s drobnými útvary na způsob Beriovyh Sekvencí. Skladby byly podány s velkou přesvědčivostí, znamenitou technikou a porozuměním, stejně jako dvě části z Messiaenových klavírních Vingt Regards sur l'Enfant Jésus a dvě kompozice otce flétnistky, z nichž ve druhé, v apelativním melodramu Pošli to dál na texty Věry Ludíkové, se k Triu Persona přidala česká herečka a specialistka na interpretaci melodramů Marie Viková.

Nemohu ale nezmínit ještě jeden vklad zahraničního umělce do pokladnice Forfestu – provedení Messe de Saint-Georges pro soprán, baryton a komorní orchestr charismatického, osobně přítomného gruzínského skladatele působícího ve Francii Nicolase Zourabichviliho de Pelken. Rozměrné, mocně vyklenuté mešní dílo bylo naplněno až epicky vyznívajícím obsahem, na druhé straně bolestnou roztěkaností, výkřiky a smutkem. Moderní ve zvuku, s dýchajícími frázemi držela kantáta formu přes všechny tematické a myšlenkové úkroky pevně jako monolit. Jde o mistrovské dílo srovnatelné s velkými formami klasiků 20. století. Vyznělo tak díky Q Vox vocal and soloists of Brno, české sopranistce působící ve Francii Stelly Maris, barytonistovi Tomáši Krejčímu a dirigentce Gabriele Tardonové.

Kdo mě zaujal nejvíce z českých a slovenských umělců? Hned v úvodu festivalu vynikající slovenská pianistka Elena Letňanová – především Bacchanaliemi pro preparovaný klavír Johna Cage plnými nádherné necageovské poezie a tichých harmonií, nebo třeba osobitým podáním Čtyř skladeb k obrazům Pieta Mondriana Petera Grahama využívajícími mj. styl grafické hudby a aleatoriku.

Naopak na neominimalistických kompozicích Petera Grahama a ze stylového protipólu na synestetických kompozicích Oliviera Messiaena byla založena jedinečná dramaturgie varhanního recitálu Kateřiny Chrobokové. Její Messiaen strhl na jedné straně hravostí, jiskrou, barevným pianissimem, a mohli jsme zaregistrovat i pověstný „ptačí zpěv“, na druhé straně skvělou prací s pedálem nebo prostotou chorálu v pedálu v protikladu k multihlasým pásmům v horních manuálech podpořenou pohotovou spoluprací dvou registrátorů.

Dokonale připravené a sehrané přijelo ke svému premiérovému vystoupení na Forfestu pražské houslové Duo Eco (Eva a Pavla Franců). Jejich interpretace například Jana Slimáčka, Jiřího Matyše, Leona Juřici, a především skvělého a vtipného Jiřího Temla byly organizátorům určitě podnětem k dalšímu pozvání.

V podání Milana Paľy vyzněla jako hudební a duchovní svátek jedinečná, interpretačně skvěle vystavěná symfonie pro sólové housle Ecce homo osobně přítomného Františka Emmerta. Myslím, že hudební historie tohoto velkého a neuvěřitelně skromného skladatele k užítu příštích generací teprve objeví.

Ani Miloslav Ištvan, skladatel, který nás opustil dva měsíce po Sametové revoluci a jenž dal světu řadu mimořádných děl, poetiku montáže izolovaných hudebních prvků a samostatný pohled na janáčkovský a webernovský odkaz, nepatří k autorům, ke kterým se hudební přítomnost chová nejspravedlivěji. Přitom každá z odezvených skladeb z různých fází jeho života by mohla být – někdy i je – součástí kmenového repertoáru současných umělců. Vlastně jsem „pravého Ištvana“, toho z poslední tvůrčí etapy, poznal až v cellové sonátě: jeho práci s rytmickými řetězci, barvou, časem, frázemi a tichem mezi nimi. Musím říct, že houslista Pavel Burdych, violista Julián Veverica, cellista Štěpán Fil-

pek nebo pianistka Zuzana Berešová se svých úkolů zhostili s respektem ke skladbám i k festivalu.

Dramaturgie posledního koncertu byla vazbou na středověké melodie podobná koncertu skotského Inchcolm Ensemble. Znamé chorály zazněly v interpretaci pražského vokálního souboru Schola Benedicta a byly střídáné s improvizacemi francouzského varhaníka a skladatele duchovní hudby Vincenta Rigota a s elektroakustickými a počítačově zpracovanými díly mladého skladatele Michala Rataje, které chorály refletovaly. Ratajův způsob vyjadřování a hudební uchopení křesťanských a obecně spirituálních témat mi byly velmi blízké. Kompozice byly jako elektrizované duchovním nábojem, což dokládala autorská slova ke kompozici Oratorium electronicum: „[...] elektronická kompozice vytvářející jakousi dekonstrukci textu Hospodine, pomiluj ny v mnoha možných sémantických úrovních, dekonstrukci, která může (má, mohla by...) cosi vypovědět o vztahu a vnímání tradice a kořenů našeho národa a jejich historické kontinuity [...]“, ke světové premiéře Mluvícího ticha ve verzi pro flétnu a živou elektroniku: „[...] neměl jsem na mysli ono cageovské ‚ticho‘, v němž je minimálně slyšet zvuk našeho krevního oběhu a nervové soustavy. Přitahovalo mě v první řadě ticho, které mluví pouze tehdy, jsme-li sami v tichu, ztišení, koncentrování. V takových chvílích slyším promlouvat ticho, které najednou začne být tak hlučné, že mu není možné rozumět [...]“ nebo ke světové premiéře skladby Invito pro scholu: „[...] věcný rozměr celé kompozice, který mne zavádí kamsi hluboko do ‚privátní vertikály‘. Ta někdy funguje lépe, jindy hůře – to často právě z důvodu neschopnosti či neochoty zastavit se, ztišit, zaposlouchat a promluvit v modlitbě. Invito je skladbou reflektující pozvání k modlitbě – k Bohu, který je univerzální a velmi osobní [...]“ Spoluúčinkovali flétnistka Lenka Kozderková, saxofonista Štěpán Škoch, dirigoval zakladatel Scholy Jiří Hodina, live electronics obsluhoval autor.

Bohužel na recitálu zasvěceného interpreta soudobých děl, barytonisty Petra Matuszka s mezzosopranistkou Markétou Dvořákovou, na multimediálním projektu Musikseismograf německého muzikologa, dirigenta a znalce barokní hudby Andree Kröpera a mladé švýcarské malířky Flavie Devonas, na večeru řeckých manželů, saxofonisty Theofilose Sotiriadese a tanečnice Mikou Ariadne vystupujících pod uměleckým názvem Panas Duo, na Moravských madrigalistech ani na Sonátách pro violoncello a klavír 20. století se Štěpánkou Kutmanovou a Eduardem Spáčillem jsem bohužel nebyl. Litoval jsem, slyšel jsem, že byli vynikající...

Z ostatních akcí mě velmi zaujalo autorské povídání s přehrávkou vlastních skladeb s tištěným i verbálním komentářem Rudolfa Růžičky, našeho současného nejvýznamnějšího skladatele EA a počítačové hudby, série přednášek a přehrávek muzikoložky Wandy Dobrovské, porotkyně v loňské skladatelské soutěži na EA skladby v Lisabonu, a její noční chattingy v Alma Clubu se zahraničními hosty, přednáška skladatele Michala Rataje o EA skladbách v USA a muzikoložky Lenky Dohnalové obecně o Nové hudbě.

# Barokní hudbu nehrají jen nadšenci a amatéři

Martin Flašar

**O tom, že od Vivaldiho nemusí být daleko k princovi Bajajovi se mohli přesvědčit návštěvníci letošního Festivalu Znojmo. O tom, že autentická interpretace staré hudby má daleko k tomu, co se obvykle učí na konzervatořích a akademiích, se zase přesvědčili frekventanti Letní školy staré hudby v Kelči. Její umělecký vedoucí, Roman Válek, si o přestávce závěrečného koncertu našel několik minut na naše stručné otázky.**

**V současné době existuje v Čechách už několik letních kurzů barokní hudby (Valtice, Prachatice), vy ale pořádáte jediný letní kurz na Moravě (lépe řečeno na Valašsku). Čím je Vaše letní škola specifická?**

Kurzy probíhají už šestým rokem a jejich profilace se liší od zmíněných kurzů tím, že se snažíme pracovat podle modelu Gustava Mahlera Jugendorchester. To znamená, že pracujeme na konkrétních dílech a uplatňujeme systém koncertních mistrů, kteří vedou své nástrojové skupiny. Od počátku, kdy se frekventanti sjedou, pracují individuálně a později ve skupinách, a tak postupně vzniká celé dílo. Zaměřujeme se na profesionální sféru, to znamená, že naší cílovou skupinou jsou konzervatoristé a studenti vysokých škol. Kromě toho, že chceme vzbudit zájem o interpretaci barokní hudby, tak se snažíme bojovat s tvrzením, že barokní hudbu hrají jen amatéři a nadšenci. Tento pohled bychom chtěli poněkud změnit.

**Jaký je zájem ze strany účastníků, lektorů a posluchačů? Stagnuje nebo roste?**

Řekl bych, že počet účastníků mírně roste, nicméně situace v oblasti staré hudby je nyní na mrtvém bodě. V oficiálním školství nedochází k žádným změnám v systému výuky, kdy se baroko a klasicismus učí jen teoreticky, a to jen velmi kuse. K praktické výuce de facto vůbec nedochází. Pedagogové těchto škol ve svých studentech neustále pečlivě udržují distanci mezi autentickou interpretací staré hudby a moderní praxí. Existuje několik dílčích výjimek, v Brně například cembalo nebo barokní housle, ale v celkovém souhrnu jde o stagnaci vývoje tímto směrem.

**Letos jste nabídli účastníkům vzhled do hudby francouzského baroka, která je na interpretaci velmi obtížná. Jak si s ní účastníci poradili?**

Poradili si s ní velmi dobře. Její interpretace je sice obtížná, ale tyto obtíže jsou vyváženy ornamentálním charakterem hudby, který účastníky, jak se zdá, zkrátka baví...

**Pomohly jim k tomu kurzy starých tanců, které byly také součástí letní barokní školy?**

Určitě ano. Měli jsme původně obavy, abychom nemuseli účastníky do nich nutit jako v tanečních. Ale pokud jsem měl možnost sledovat tyto taneční akce, zájem byl obrovský – neustále se jich účastnilo tak padesát až šedesát studentů. Taneční večer, který byl vyvrcholením těchto snah, byl úžasný. A přesto, že některé dámy i pánové jsou korpulentnějšího vzhledu, prokázali nevšední talent a schopnosti. Díky tomu, že barokní tanec je solitérní – partneři se při tanci nemusí držet – vznikla krásná množina tanečnicků, kteří zvládali složité choreografie. Jakási kolektivní barokní koketérie.

**Francouzské baroko se u nás příliš neprovádí. Je to tím, že na něj nejsou u nás odborníci? Nebo spíše geografickou polohou?**

Já bych především řekl, že baroko jako takové se u nás neprovádí. Bylo by zajímavé sledovat, kolikrát byl u nás proveden Mesiáš tak, jak se hraje běžně ve světových metropolích. Myslím, že v poslední době tak nezazněl ani jednou a Brně v moderní historii zřejmě nikdy. Z tohoto úhlu pohledu stojí skladby francouzského baroka až někde vzadu v pořadí zájmu o tituly staré hudby. Myslím si, že existuje celá řada skladeb a autorů, kteří by měli zaznít v původní podobě, jako jsou Janovy pašije, Juda Makabejský, Mesiáš a řada dalších.

**Jako umělecký ředitel Festivalu Znojmo se trvale zasazujete o provádění staré hudby na tomto festivalu. Letos jste nastudoval obnovenou premiéru opery A. Vivaldiho *Dorilla in Tempe*. Proč jste se rozhodl právě pro tuto operu?**



*Piotr Olech a Roman Válek, Mariánské nešpory, 2005,  
foto archiv LŠBH Rajnochovice*

Premýšlel jsem, který z titulů by byl pro znojemský festival nevhodnější. S konkrétním nápadem přišel Daniel Dvořák, který viděl tuším před patnácti lety francouzské provedení této opery v Nice. Začal jsem se o tuto operu blíže zajímat a byl jsem nadšen, protože koresponduje se čtvero ročními obdobími, Prahou a českými zeměmi. Se svými osmi nebo dokonce desíti sbory je unikátem mezi Vivaldiho operami a zároveň výjimkou, která nepotvrzuje pravidlo, že Vivaldiho opery jsou pouhým zbožím. Svým libretem navíc připomíná pohádku o princí Bajajovi.

**Opera byla premiérována 19. července ve Znojmě. Jak reagovali diváci na spojení současné režie Jiřího Nekvasila, scény Daniela Dvořáka a staré hudby?**

Reagovali výborně, protože nastudování bylo sice moderní, ale princip barokní. Součástí byl balet, kouřové a světelné efekty, scéna, které korespondovala s torzem gotického chrámu minoritského kláštera atd. Přihlédneme-li navíc k preciznímu vypracování barokní gestiky, tak ztvárnění opery bylo vlastně barokní, ne současné.

**Zdá se, že většina evropských produkcí barokních oper kráčí tímto směrem. Nenahrazuje dnes čilý ruch v oblasti staré hudby přešlapování v oblasti soudobé hudby?**

To bych neřekl. Myslím, že je to podobné jako s vývojem archeologie. Dřív bylo jejím cílem nacházet staré předměty a ty potom buď výhodně prodat, případně někde vystavit. Dnes se archeologie chápe daleko komplexněji, máme možnost sledovat genezi člověka ze satelitních snímků a podobně. Ve vývoji interpretace staré hudby dochází k něčemu podobnému, kdy už nestačí, že je něco pěkné nebo škaredé, ale dochází k maximální specializaci. Interpretaci staré hudby se snažím vždy vysvětlovat na populární hudbě. Když se podíváme do historie, tak Beatles, Pink Floyd nebo Sting měli a mají svůj vlastní zvuk, své kouzlo a své jedi-

nečné kvality a je zbytečné je interpretovat nějakým univerzálním způsobem. S klasickou hudbou je to úplně stejné. Baroko má smysl jen pokud zní jako baroko. Klasicismus, romantismus, Janáček – všechno má svého ducha. Úkolem budoucích hudebníků nebude jen ctít notový zápis, jak zní ono otřepané klišé, ale ctít dobu a autora, který svou hudbu píše v určité epoše a dobovém způsobu myšlení. Toto je příležitost pro člověka 21. století vybrat si ze široké škály od gotické až po soudobou hudbu.

**V Evropě se interpretace staré hudby provozuje řekněme třicet let, u nás je to daleko méně. Myslíte si, že jsme už dostihli evropský vývoj v této oblasti nebo máme stále co dohánět?**

Řekl bych, že v mnohém jsme ji doběhli. Nedávno jsem korespondoval se Sirem Charlesem Mackerrasem. Posílal jsem mu nahrávku Händelova Judy Makabejského, kterého jsme nastudovali v rámci letní školy staré hudby. Přišel mi moc krásný dopis, kde mi psal, že netušil, že tu existuje něco takového. Přesto, že se naše soubory staré hudby, jako je Musica Florea nebo Musica Aeterna, už delší dobu pohybují po Evropě a po světě, tak povědomí o nás stále zůstává jako o východu, kam tyto trendy nedolehly. Máme už celou řadu hudebníků, kteří působí ve světě od Versailles až po Vancouver, i počet domácích hráčů na nejrůznější dobové nástroje se neustále zvyšuje. Je jen otázkou času, kdy se s tímto jevem vyrovná naše školství. Doufám, že i my jsme přispěli k motivaci hudebníků k vlastnímu studiu a dalšímu rozvíjení jejich znalostí o staré hudbě.

# Opera je pro mě nejabstraktnější umění

## Rozhovor s režisérem a výtvarníkem Roccem.

*Martin Flašar*

Operní režisér slovinského původu zásadně vystupuje pod svým uměleckým jménem Rocc. Kdo by čekal tajemného chlapíka s přebujelým egem, hrubě by se přepočítal. Je jednoduché ho při práci identifikovat: působí jako gejzír energie, nápadů a sugestivních připomínek v kombinaci s češtinou, která je nesrovnatelně lepší než moje slovinština. Hovořili jsme spolu bezprostředně po květnové premiéře *Glassovy Krásky a zvířete* v ND Brno. Nic nevystihuje situaci umělce v „malém velkoměstě“ lépe, než úvodní věty našeho e-mailového rozhovoru: Roccu, momentálně uvažují o názvu rozhovoru. Vzhledem k přijetí tvé inscenace publikem mne napadá „Rocc na vsi“. Martine, prima název, jen se bojím, aby nevyzněl příliš arogantně. Konec konců jsem teď v Brně zaměstnán...

**V poslední době tě známe jako autora inscenací minimalistických oper *Noci Dnem Víta Zouhara*, *Lacrimae Alexandri Magni* Tomáše Hanzlíka a zatím poslední *Krásky a zvířete*. Přitahuje tě něčím minimalismus, nebo je to náhoda?**

Dá se říci, že je to náhoda, že na mě vždycky vyjde nějaký ten minimalistický titul – a srdečně si přeji, aby to tak vycházelo i nadále! Minimalismus skutečně miluji, někdy přímo žiji. Miluji krásu jednoduchosti a řídím se mottem, že „méně je více“. K tomu musím přidat, že nesnáším balast, všechno neužitečné vyhazuji, neschovávám věci a snažím se nelpět na materiálu. To ovšem neznamená, že materiál není důležitý – jen je sekundární, první je pro mě idea, myšlenka. V tom jsem zase až maximalista.

**Vystudoval jsi operní režii v Brně na JAMU, přesto, že jsi Slovinec. Jaké jsou podmínky pro mladé režiséry a jejich uplatnění v Čechách ve srovnání se Slovinskem?**

Na touto otázku můžu odpovědět jen sám za sebe. Jsem první a jediný diplomovaný operní režisér ve Slovinsku, ale na tomto nezáleží. Zajímavější je, že jsem před odchodem na studium do Brna dostal doporučení spousty slovinských kulturních institucí, dostal jsem snad všechna možná stipendia a všichni mě v tom nesmírně podporovali – a teď o mně Slovinsko nechce vědět. Je to zajímavé: čím více pracuji „v cizině“, tím více si zavírám dveře doma. Nedávno mi pomohla otevřít cestu do Slovinského národního divadla v Mariboru dirigentka evropského formátu Karen Kamensek, která mě přizvala na místo operního dramaturga. S jejím odchodem samozřejmě končí i má smlouva... Ale musím říct, že Česko

mi zase neskutečně moc přeje! Nejenže jsem měl tady příležitost inscenovat skvělé a zajímavé operní projekty, nedávno mě pan Tomáš Hanus, dirigent a umělecký šéf opery NDB vybral na místo zástupce uměleckého šéfa a dramaturga. Takové příležitosti si velmi vážím a jsem za to vděčný. Konec konců se v České republice cítím více doma než ve Slovinsku. Tak to někdy bývá.

**Jak ses dostal k inscenaci *Krásky a zvířete* v Brně? Kdo tě oslovil?**

Nabídka následovala po inscenaci Hanzlíkových *Slz Alexandra Velikého* v pražském Národním divadle. Po představení mě navštívila dramaturgyně Janáčkovy opery, Patricie Částková, moje dobrá kamarádka a teď také spolupracovnice. Pamatuji si, že mi několikrát volala a mluvila o *Krásce* – že by to prý bylo něco pro mě. Pak se v divadle změnilo vedení a nějakou chvíli to trvalo, než jsem dostal oficiální pozvání od Tomáše Hanuse. Patricie pak dramaturgicky doprovázela celý inscenační proces, to znamená, že je v tom namočená až po uši – a já jí jsem za její podporu velmi vděčný!

**Tvoje pojetí *Krásky a zvířete* je vlastně jakousi třetí vrstvou výkladu původního příběhu. První je Cocteauovo zfilmování francouzské pohádky, druhou *Glassova* multimedialní opera. Tvoje inscenace se úplně oprostuje od filmu a je snad ze všech verzí nejabstraktnější. Nebude divákům film chybět?**

Bude! Ale mít film, nebude pak divákům chybět fantazie? Je pravda, že bývá zvykem, že režisér je ten, který dává je-

višti smysl, který uspořádá logiku. Nechápu proč? Nemá režisér právo – tak jako každý jiný umělec – pracovat také abstraktně? Opera, která je pro mě nejabstraktnější umění vůbec, přímo potřebuje odpovídající scénický tvar. Proto neříkám režírovat, ale vizualizovat! A pracovat s mýtem znamená pro mě možnost „převyprávět mýtus dneška“. Kráska a zvíře je jednoznačně mýtus, který může existovat i v dnešní době.

**Právě jsi označil operu za „nejabstraktnější umění vůbec“. Mohl bys tento názor více rozvést?**

To, že opera je směsí několika druhů umění, už víme – a tento fakt ji dává jakýsi zvláštní tvar: slyšíme ji, vidíme, někdy přímo fyzicky cítíme... Vnímání opery je velmi komplexní! Co mi ale na opeře připadá nejzajímavější je, že její prapočátek je vlastně jakési „umění o umění“. Florentská Camerata si přála napodobit antické divadlo a tak se nám, asi, zrodila opera. Nejedná se tedy o umění, které přímo napodobuje přírodu a je abstrakcí přírodního světa kolem nás nebo přímo v nás. Jedná se o umění, které napodobuje umění, které je abstrakcí umění – to už je zatraceně abstraktní tvar!

**Phil Glass vysvětluje v jednom rozhovoru funkci symbolů, které v inscenaci hrají: zrcadlo = průchod do jiného světa, klíč = metoda, růže = krása, kůň = síla, předurčení a rychlost, rukavice = ušlechtilost (výsada umělce), láska = jen ta má sílu vysvobodit člověka z jeho vnitřního vězení (zá-**

**mek). Tvoje inscenace zdůrazňuje ještě další prvky: okno, 12 dveří a potom jakýsi symbolický jazyk převzatý z dopravního značení: semafor, přechod pro chodce, výstražné pruhy...**

Na tento bod reaguji jen velmi krátce. Myslím si, že symbolům nepřísluší, aby byly vysvětlovány. Symboly musí působit, někdy i fungovat. Jazyk symbolů je „cizí řeč“. Jakmile ji začneme překládat, už hledáme kompromisy, synonyma, jen přibližné významové tvary. Pak jsou symboly ochrnuté... Můžu říci jen to, že ve své inscenaci pracuji se symboly, které používal ve svých filmech sám Jean Cocteau – jeho metoda byla pro mě největší inspirací na mé cestě ke Krásce.

**Pro jaké publikum je tvá inscenace Krásky a zvířete určena?**

Nejen Krásku a zvíře, ale všechny inscenace se snažím vytvářet tak, aby divákům „otevřely mysl“. U toho samozřejmě člověk vždycky narazí na bitvu s ideologií. Lidé-ideologové mají své silné zbraně: apriorní konvence, tradice, a další nebezpečí. Kráska a zvíře je určena všem, kteří mají svobodnou mysl – nebo o ni aspoň stojí.

**Jaké jsou největší překážky v inscenování soudobých oper? Má brněnské prostředí v tomto smyslu nějaká specifika?**

*Projekt VOGELGANG ve Slovinsku, foto Roccův archiv*



Tady se možná vrátím k materiálu, o kterém jsem trochu zmínil v první odpovědi. Soudobá opera přímo volá po využití nových materiálů. Kamenná divadla operují se scénickými a kostýmními dílnami, které – v Brně velmi poctivě! – dodržují klasické metody scénické a kostýmní výroby. Rok jsem studoval v Německu u proslulé scénografky a umělkyně rosalie, která programově studuje a pracuje s novými materiály, které zpracovává novými metodami a její výsledky jsou vždy jedinečné a senzační. Je mou velkou inspirací a myslím si, že tady máme ještě co dohánět: jak jinak také soudobé opeře nabídnout soudobý vizuální tvar!?

**Rozhodl ses pro použití českého překlad opery z francouzského originálu. Nepůsobí některé momenty v překladu potíže?**

Každý překlad je jakýsi „překlep“. Ale pro nás bylo důležité, aby lidé na scéně, kteří jsou pojeti jako dnešní lidé z ulice, měli k divákovi co nejbliž. Proto musí mluvit česky. Jinak by to byla nějaká francouzská ulice...

**Na rozdíl od poslední pražské inscenace bratří Formanů hraješ celou operu alegoricky a vlastně čistě funkcionalisticky, jen jako divadlo symbolů. Jakou roli v této inscenaci hraje divák?**

Brněnská inscenace je vlastně druhou inscenací Krásky a zvířete v České republice vůbec. Vzhledem ke pompéznosti, výpravnosti a ilustrativnosti první pražské inscenace bratří Formanů bylo pro mě nejdůležitější hledat cestu diametrálně jinou. A myslím, že se nám to povedlo – se zpěváky a vůbec se všemi spolupracovníky jsme vytvořili něco jedinečného, něco unikátního. Na tu práci budu vzpomínat dlouho, v průběhu zkoušek vznikla nádherná atmosféra – a to je pro mě velmi důležité. A pak se ta atmosféra a ta energie může nějakým způsobem přenášet dál, na diváka. A samozřejmě vždycky se to bude někomu líbit a někomu holt ne.

**Zvíře: „Mám dobré srdce, ale jsem zrůda“.**

**Kráska: „Jsou lidé, kteří jsou větší zrůdy než vy a skrývají to“.**

**A v jednom okamžiku Kráska nastavuje zrcadlo s nápisem „Kde je zvíře?“ publiku...**

Symbole nemusíme interpretovat, že? Ale divadlo vůbec je jakýmsi zrcadlem světa, v tomto si myslím, že naše inscenace není nijak objevná. Přeji si, aby lidé hleděli k jevišti podobně, jako hledí do zrcadla – aby tomu pohledu přikládali důležitost.

**Kráska a zvíře je pohádka, mýtus, alegorie. Nedá mi, abych tě na závěr rozhovoru nepožádal o tak trochu pohádkovou epizodu o hledání bílého koně v okolí Brna...**

„Bílá hřívá“ byla a jest mým nekonečným snem... Pořád jsem nevěděl, jak tento symbol naší „pohádky“ dostat na scénu. Až jsme se s kamarádem Tomášem Hružou, který realizoval videoprojekce k inscenaci, rozhodli, že bílého koně



*Projekt VOGELGANG ve Slovinsku, foto Roccův archiv*

pojmemo do celkového v rámci projekcí. Ale stále jsme nevěděli, co natáčet a co realizovat. Tak jsme jednou seděli u piva a já jsem rozhodl: pojedeme autem, dvakrát doprava, jednou doleva, a to třicetkrát – tam, kam se dostaneme, tam natočíme materiál. Vyjžděli jsme za Janáčkovým divadlem a brzy jsme se začali motat po Brně a po uličkách do smyček a všechno vypadalo velmi absurdně. Až jsme se dostali na přivaděč a další pokyn „doleva“ z přivaděče nešlo tak snadno uskutečnit – dostali jsme se do Kuřimi, tam jsme zase bloudili a před posledním zatočením jsme se ocitli před kuřimským zámekem. Poslední „doleva“, po polní cestě okolo garáží s nádhernými barevnými dveřmi, pak pod most, přes který jel vlak. Za mostem jezírko, u jezírka lavička, ale cesta nás vedla dál – ke stáji, kde naše cesta skutečně končila. Tam stála Šakira, bílá klisna – arabka, ovšem francouzského původu! Jakmile jsme vybalili kameru, postavila se a pózovala – prostě na nás čekala.



# První festival k poctě Leoše Janáčka

Viktor Pantůček

V nejbližších dnech bude zahájen již 43. ročník mezinárodního hudebního festivalu Moravský podzim. Bohužel již několik let se celkové zaměření a koncepce festivalu více a více nachyluje na stranu, kterou nemůžeme považovat za ideální a především poslední ročníky, včetně toho letošního je nutné označit za minimálně velmi problematické.

Snad se však blýská na lepší časy a s novým direktoriem a dramaturgickou radou se Moravský podzim zase bude moci řadit na roveň prestižních evropských festivalů a to nejen množstvím pozvaných hvězd, či hvězdiček, ale především vyváženou, zajímavou a odvážnou dramaturgií. Vše přece nemůže být semleto pouze snahou o co největší návštěvnost, generovanou omiláním známých, dostupných a nescetněkrát obehnaných děl. Naštěstí se v letošním roce už podruhé rozběhne též druhý ročník nového festivalu Janáček a Brno, který by mohl být nejprve alternativou a postupem času součástí mezinárodního hudebního života v Brně. Rok 2008 je v našem městě neodmyslitelně spojen s osobností skladatele Leoše Janáčka od jehož úmrtí uplynulo 12. srpna osmdesát let. Není tudíž nečekané, že oba festivaly, z nichž jeden to má přímo ve svém poslání, budou letos věnovány odkazu tohoto zcela mimořádného tvůrce. Máloco se však zjeví z čista jasna, bez vnějších souvislostí, či dřívějších zkušeností, a tak i oba významné brněnské festivaly mají své předchůdce. Předkládám dnes vaši pozornosti konvolut dopisů, uložených v archivu hudebního oddělení Moravského zemského muzea, vztahujících se k pořádání velkých janáčkovských oslav v roce 1948. Jelikož se jedná o korespondenci uloženou ve složkách brněnské odbočky Svazu československých skladatelů, jedná se o dopisy, týkající se především pořadatelství komorního koncertu a setkání žáků Leoše Janáčka, jenž bylo v kompetenci v té době ještě fungujícího Klubu moravských skladatelů. Součástí festivalu byla též rozsáhlá výstava v Domě umění – Leoš Janáček, osobnost a dílo, jejíž katalog je uložen rovněž v hudebním oddělení Moravského zemského muzea.

V Brně dne 5. března 1948  
Klubu moravských skladatelů<sup>1</sup>  
v Brně

Dovolujeme si Vám sdělit usnesení umělecké komise ze dne 5. března 1948:

Podle sdělení Vašeho zástupce pana řed. Osvalda Chlubny<sup>2</sup> postaráte se sami o svolání sjezdu žáků Leoše Janáčka do Brna při příležitosti Janáčkovy festivalu. Prosíme, abyste nám laskavě oznámili co možno brzy přesný program sjezdu, abyste nám včas před zahájením oznámili jména účastníků a jejich přání, pokud půjde o jejich účast na festivalových podnikcích a na výstavě. Předpokládáme, že o záležitosti pobytu, uvitání a pod. se postaráte sami, jsme ovšem ochotni Vám podle potřeby pomoci.

Upozorňujeme, že zahájení festivalu v Janáčkově výstavě<sup>3</sup> je stanoveno na neděli 2. května o 10.30 hod. a že o 16 hod. téhož dne má být uspořádána návštěva Janáčkovy hrobu na ústředním hřbitově. V pondělí 3. května o 19.30 hod. je definitivně zařazen Váš komorní koncert v Besedním domě s programem obou kvartet a sexteta „Mládí“. V neděli 9. května dopoledne v 9.30 hod. bude odhalen pamětní desky na budově Leninova 30<sup>4</sup> a odpoledne zakončení sjezdu žáků Janáčkových, které rovněž považujeme za Vaši organizační záležitost.

Příkládáme zatímní výtisk definitivního programu se zdvořilou žádostí, abyste nám co nejdříve sdělili přesný text, který si přejete, abychom o Vašem koncertu 3. května psali do celkového plakátu festivalu. Dále prosíme, abyste nám oznámili, vydáte-li k tomuto koncertu samostatné plakáty.

Žádáme, abyste samostatné plakáty a koncertní programy dali tisknouti v tiskárně Zář, kterou požádáme, aby se postarala o jednotný formát /plakáty 63 x 95 cm, programy formát normalisované osmerky/ a grafickou úpravu všech festivalových podniků. Prosíme, abyste v čele plakátů i programu dali záhlaví „Festival Leoše Janáčka“ a větu: „pod záštitou pana presidenta republiky Dr. Edvarda Beneše“<sup>5</sup>. Konečně doporučujeme, abyste dali v programech vytisknouti kresbu Janáčkovy hlavy od E. Miléna<sup>6</sup>, které jednotně používáme pro všechny festivalové a výstavní publikace. Štůček má tiskárna Zář. Je ovšem zapotřebí, abyste se s tiskárnou dohodli včas, aby mohla opatřit papír a měla dosti času k provedení tisku.

<sup>1</sup> Klub moravských skladatelů (KMS) byl ustanoven 17. 9. 1922 na bázi Klubu mladých moravských skladatelů, vzniklého v roce 1919 z podnětu V. Helferta. KMS usiloval o prezentaci soudobé hudby nejen svých členů, ale rovněž děl českých a evropských skladatelů. Záslužnou činnost rozvíjel i v okupovaném Brně. V roce 1948 se musel na příkaz Akčního výboru KMS vzdát všech funkcí včetně předsednické Osvald Chlubna. Byl nahrazen Antonínem Balatkou, který pak dovedl KMS až k „dobrovolnému rozejití“ a Klub byl tak 15. 2. 1949 vymazán ze spolkového katastru.

<sup>2</sup> Osvald Chlubna (1893–1971) – český hudební skladatel, jeden z žáků Leoše Janáčka. Osvald Chlubna na výzvu akčního výboru rezignoval na svoji funkci předsedy KMS. Do této pozice byl poté jmenován Antonín Balatka, který figuruje jako člen čestného výboru Oslav Leoše Janáčka 1948 v Brně. Chlubnovu jméno v žádném z katalogů již uváděno není.

<sup>3</sup> V Domě umění probíhala velká výstava Leoš Janáček, osobnost a dílo (2.–30. 5. 1948)

<sup>4</sup> Dnešní ulice Kounicova, jedná se asi o odhalení Janáčkovy busty na Varhanické škole.

<sup>5</sup> Prezident Eduard Beneš (28.5.1884–3.9.1948) abdikoval až krátce po „vítězném únoru“ 7. 6. 1948

<sup>6</sup> Eduard Milén (1891–1976) – český malíř a grafik, byl autorem scény k prvnímu provedení Příhod lišky Bystroušky Leoše Janáčka v roce 1924 v Brně.

V nejbližších dnech bude dokončen tisk vkusných propagačních letáků. Račte nám oznámiti, jaký počet Vám máme zaslati. Očekáváme Vaši brzkou odpověď a poroučíme se Vám

S projevem dokonalé účty za:

Odbor pro pořádání oslav Leoše Janáčka v Brně 1948<sup>7</sup>  
předseda G. Čermušák<sup>8</sup>  
jednatel.

Dodatek:

Konečně prosíme, abyste nám od každého svého tisku laskavě odevzdali pro archiv dva výtisky.

V Brně dne 25. března 1948  
Klubu moravských skladatelů Brno

Dopisem ze dne 5. března t.r. jsme Vás požádali, abyste nám sdělili přesný text pro zařazení programu Vašeho festivalového koncertu 3. května pro celkový programový plakát.

Pracovní výbor se však ve schůzi 23. března usnesl, aby celkový programový plakát nebyl vydáván, poněvadž by byl nepřehledný a nesplnil by očekávané propagační poslání. Pracovní výbor dospěl k názoru, že propagační účel splní lépe vlastní plakáty, které beztoho každý z pořadatelů festivalových podniků sám vydá. Prosíme jen, abyste v zájmu jednotné úpravy dali tisk plakátů provést tiskárně Zář, která obdržela od nás již příslušné pokyny a abyste v záhlaví plakátů uvedli tento nápis:

Festival Leoše Janáčka v Brně

pod záštitou pana presidenta republiky Dr. Edvarda Beneše.

Místo festivalových plakátů programových bude vydán větší počet festivalových prospektů, které Vám co nejdříve v přiměřeném počtu zašleme.

V dokonalé účtě za:

Odbor pro pořádání oslav Leoše Janáčka v Brně 1948  
Předseda  
Pšír<sup>9</sup>  
jednatel.

V Brně dne 26. března 1948  
Klubu moravských skladatelů  
Brno

Na pořadu Janáčkovy festivalu je dne 2. května sjezd žáků Leoše Janáčka. Ve schůzi umělecké komise našeho výboru prohlásil tehdejší Váš předseda pan Osvald Chlubna, že přípravu a svolání sjezdu a stanovení jeho programu si bere na starost Váš Klub. Totéž prohlásil ve schůzi pra-

covního výboru 23. t. m. Váš zástupce pan prof. Kudláček<sup>10</sup>. Považujeme tedy přípravné práce k tomuto bodu programu festivalu za vaši vnitřní záležitost, jsme ovšem ochotni Vám podle potřeby pomáhati [legitimace na slevu na dráze, ubytování, stravování apod.]

Prosíme, abyste nám oznámili, s kterými účastníky jest třeba počítati a jaký je program sjezdu.

V dokonalé účtě za:

Odbor pro pořádání oslav Leoše Janáčka v Brně 1948  
Předseda  
Pšír  
jednatel.

V Brně dne 30. března 1948  
Klubu moravských skladatelů  
Brno

Hudební skladatel pan Osvald Chlubna nám ohlásil svoji resignaci na funkci předsedy Klubu moravských skladatelů. Poněvadž Váš klub pana Osvalda Chlubna jmenoval svým zástupcem v čestném výboru oslav Leoše Janáčka, je zapotřebí, abyste jmenovali do čestného výboru svého nového předsedu. Prosíme o rychlou zprávu, poněvadž na ni již naléhá tiskárna festivalové publikace o Leoši Janáčkově.

Poroučíme se

s projevem dokonalé účty za:

Odbor pro pořádání oslav Leoše Janáčka v Brně 1948  
Předseda  
Pšír  
jednatel

V Brně dne 23. března 1948

Titl. Klubu moravských skladatelů v Brně.

Na příkaz Akčního výboru Klubu moravských skladatelů<sup>11</sup> resignuji na funkci předsedy Klubu, poněvadž Syndikát českých skladatelů<sup>12</sup> pokládá za neúnosné, abych tuto vedoucí funkci dále zastával. Vzdávám se také členství výboru jakož i všech funkcí, které jsem přijal jako delegát Klubu moravských skladatelů.

Pozastavuji se nad rozhodnutím AV Klubu, neboť si nejsem vědom žádného poklesku v umění ani mé cti, a musím si tedy tento příkaz vysvětlivati jen jako čím osobního záští určitých osobností.

V dokonalé účtě,  
Osvald Chlubna

<sup>7</sup> V katalogu k výstavě figuruje pořadatelská organizace jako Výbor pro pořádání oslav Leoše Janáčka v Brně 1948

<sup>8</sup> Gracian Čermušák (1882–1961) figuruje na tomto dopise z 5. 3. 1948 jako předseda pracovního výboru, byl však nahrazen „spolehlivějším“ Bedřichem Pšírem.

<sup>9</sup> V katalogích a na plakátech již všude nacházíme pouze jméno Bedřich Pšír.

<sup>10</sup> Bedřich Pšír (1903–?) brněnský marxista a sociolog. V roce 1949 obhájil na tehdejší Masarykově univerzitě disertační práci na téma Úvod do teorie socialistické lidovýchovy: sociologická studie

<sup>11</sup> Prof. František Kudláček (1894–1972) – houslista a pedagog, premiéroval řadu skladeb brněnských skladatelů – Janáčka, Kunce, Petrželky. Stál u zrodu Moravského komorního sdružení (1920), Brněnského kvarteta (1921) a Moravského kvarteta (1923), s nímž slavil úspěchy u nás i v zahraničí. V letech 1961–1962 a 1969–1972 působil ve funkci rektora JAMU.

<sup>12</sup> Akční výbory vznikaly na základě akčního programu vlády ve všech organizacích. Jejich úkolem bylo připravit půdu pro přeměnu v socialistické instituce. Každá organizace, chtěla-li i nadále fungovat se musela přihlásit k akčnímu programu vlády a slíbit věrnost komunistické straně v čele s předsedou ústředního výboru Klementem Gottwaldem.

<sup>13</sup> Rozuměj Syndikát českých skladatelů, organizace, která fungovala od 22. 2. 1946 se podílela na I. mezinárodním sjezdu skladatelů a kritiků uspořádaném při příležitosti prvního Pražského jara 1947. Od 15. 10. 1948 vydával syndikát časopis Hudební rozhledy. Na II. mezinárodním sjezdu skladatelů a hudebních vědců (Praha 20.–29. 5. 1948) byl zvolen přípravný výbor Mezinárodní společnosti pokrokových skladatelů a hudebních vědců, čímž se již projevilo přímé ovlivnění organizace novou politickou situací. Aplikace ideových směrnic II. sjezdu na domácí situaci byla předmětem jednání I. pracovního sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa (26.–28. 9. 1948 v Praze). Při té příležitosti se sešly oba dosud odděleně působící syndikáty českých a slovenských skladatelů (porady vyvrcholily na společné schůzi obou syndikátů v prosinci 1948 v Praze, kde byl vyhlášen rámcový pětiletý tvůrčí plán). V květnu 1949 Syndikát zanikl začleněním do HYPERLINK „http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/chs/entry.php?entry\_title=Svaz československých skladatelů“ Svazu československých skladatelů.

**CD Suites and Partitas of Modern Times. Talent. Daniel Rubenstein – housle, Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz – klavír.**

Poslední, kdo by se chtěl vzdát romantického virtuózního modelu jsou houslisté. Počínaje Paganinim, začíná jít v hudbě o něco jiného než o hudbu. Noblesní, ale i démonické osobnosti velkých houslových virtuózů brázdí od té doby světem dodnes. Potvrzují tím především skutečnost, že autory klasicko-romantické hudby nebyli jen skladatelé, ale z velké části také interpreti. Velké osobnosti, které do hudby vždy dodávaly to, co do not nebylo možné zapsat. Ve 20. století se přístupy skladatelů k hudbě liší. Někteří se snaží bez interpreta úplně obejít a nahradit ho technologiemi, jiní mu naopak dávají nad hudbou absolutní moc a sami se vzdávají kontroly nad výsledným dílem.

Dvacáté století otvírá hudbě takřka neomezené možnosti. Skladatel nemá po ruce hotový styl, do jehož proudu by se zařadil. Musí si pečlivě promyslet všechny rysy svého díla, které často vytváří svůj vlastní styl. Do této úzkosti z nutnosti volby se pozvolna vkrádá nostalgie po starých časech, kdy existoval jeden závazný styl, který každý naplňoval podle vlastních možností a schopností.

Stará hudba byla takřkajíc „objevena“ velmi dávno. Ještě Mozart příliš neznal hudbu svých předchůdců, protože v hudbě jeho doby platilo totéž co v dnešním popu – co je staré, nemá smysl poslouchat. Až Felix Mendelssohn-Bartholdy překročil tuto bariéru a dva roky po Beethovenově smrti provedl Matoušovy pašije J. S. Bacha. Uvědomování si vlastní historie se s námi od té doby vleče dodnes. Hudba 20. století už zcela nepokrytě přichází s historizujícími styly: neoklasicismem a neobarokem. Začal s tím Igor Stravinskij v roce 1920, svým Pulcinellou na Pergolesiho hudbu.

Také první skladba dnešního CD je z jeho pera. Je to Italská suita pro housle a klavír v podání belgického houslisty Daniela Rubensteina a tureckého klavíristy Muhiddina Dürrüoğlu-Demirize. Oba se rozhodli natočit komorní díla skladatelů 20. století, která se ohlíží za hudbou baroka. Jejich CD vydané roku 2006 se jmenuje jednoduše „Suites and Partitas of Modern Times“. Stravinskij byl obdivovatelem italského baroka, které bylo z velké části postaveno na dobových tancích.

Otázkou je, čím se tato „nová“ hudba vlastně liší od té staré? Stravinského lehká diverze spočívá především v propašování cizorodých prvků do jazyka barokní hudby. Tyto drobné výchyly a žertíky samozřejmě předpokládají důkladnou znalost staré hudby. Podobně k hudbě starých mistrů přistupuje i Alfred Schnittke. Na přelomu 60. a 70. let přišel s konceptem polystylové hudby, která může být směsicí různých historických epoch. Praktickou ukázkou je jeho Suita ve starém slohu. Schnittke si tu pohrává i s formami a názvy vět, které bychom ve staré hudbě vedle sebe asi běžně nenašli: Pastorale, Ballet, Menuet, Fuga a Pantomima.

Giuseppe Tartini byl mladším současníkem Händela a Bacha. Dnes jeho rodiště připadá Slovinsku, takže je vlastně největším slovinským houslistou. Když jako mladík slyšel

houslového virtuóza Veraciniho, zahanbeně se prý stáhl do ústraní, kde několik let zlepšoval svoji techniku. I dnes jeho skladby, jako je Ďáblův trylek, patří mezi velké výzvy pro každého houslistu. Skladatel 20. století Luigi Dallapiccola mu složil hold cyklem svých Tartinian a interpreti tohoto CD si vybrali právě druhou z jeho Tartinian.

Housloví virtuóзовé vždy měli a dodnes mají sportovního ducha. Jakmile v důležitých soutěžích prokáží svoje schopnosti, musí se udržet na vlně zájmu o svou osobu i hru v tvrdé konkurenci. Daniel Rubenstein se za výběrem kompozic pro své CD rozhodně neschovává. Všechny technické nástrahy zdolává s odhodláním a jistotou. Problémem je snad jen příliš suchá akustika nahrávek. Svoje všestranné schopnosti ukazuje jak v silně historizujících skladbách, tak ve velmi avantgardních, jako je následující Partita Witolda Lutoslawského. S barokem jí ovšem spojuje jen název.

Důkazem o tom, že Bachův hlas v proměnách staletí nezlábně, je Sonapartita, nach nach Bach žijícího skladatele Dona Freunda z roku 2001. Název je malým hudebním vtipem. Znalci Bachova cyklu skladeb pro sólové housle totiž vědí, že sonáty se v něm střídají s partitami jako netaneční a taneční formy. Proto je jejich spojení do jednoho názvu jakousi ironickou zkratkou. Třetí věta Presto je úpravou Bachova Presta z 1. sólové sonáty g-moll, tentokrát s brilantním klavírním doprovodem. Jak jde dohromady street-art s italskými houslemi Daniela Rubensteina, které pamatují Tartiniho, se přesvědčíme v Graffiti opus 16 Frédéric van Rossuma z roku 1968. Je střední část prý obsahuje utajenou sarabandu. Je-li tomu tak, je utajená opravdu důkladně...

CD belgického houslisty Daniela Rubensteina a tureckého klavíristy Muhiddina Dürrüoğlu-Demirize je nejen pokusem o pohled na barokní hudbu optikou 20. století, ale také vydařenou propagací belgické kultury, o níž příliš často neslycháváme a nečteme.

**Martin Flašar**

**CD Vítězslava Kaprálová: April Preludes, Legend, Burlesque, Five compositions for Piano, Elegy, Sonata Appassionata, Carillon Variations. Virginia Eskin – piano, Stephanie Chase – violin. 2008 KOCH Entertainment LP. Manufactured and Distributed by KOCH International Classic A KOCH Entertainment Company. Made in U. S. A.**

Angličtina v předchozích řádcích není projevem dnes konjunkturálního anglo-českého vyjadřování, nýbrž dokladem něčeho mnohem sympatičtějšího: pronikání české kultury do povědomí kulturního světa. Jedno z největších vydavatelství v USA – Koch Records, původně americká odnož stejnojmenného rakouského vydavatelství, která se zcela osamostatnila a vlastní obrovskou distribuční síť po celých Spojených státech – totiž letos vydalo CD věnované klavírním

a houslovým skladbám Vítězslavy Kaprálové v excelentních nahrávkách klavíristky Virginie Eskin z Bostonu a houslistky Stephanie Chase z New Yorku, které má vzhledem ke všem uvedeným okolnostem velkou šanci přispět k zakotvení díla Kaprálové v širších posluchačských kruzích.

O tento pozoruhodný a výsostně chvályhodný počín se zasloužila Společnost Vítězslavy Kaprálové (The Kapralova Society), sídlící v kanadském Torontu, a jmenovitě její předsedkyně paní Karla Hartlová, absolventka Univerzity Karlovy a Univerzity v Torontu, která je iniciátorkou a hybatelkou všech akcí, jež společnost uskutečňuje. Není jich málo: připomeňme alespoň premiérová uvádění děl Kaprálové, jimž vloni vévodila původní premiéra kantáty Ilena na JAMU v Brně, vydávání skladeb autorky tiskem (vedle Concertina a Ritornelu, jež vydal Bärenreiter, vyšly též autorčiny první kompoziční pokusy, píseň Leden pro hlas, flétnu, dvoje housle, violoncello a klavír i souborné písňové dílo – to vše ve vzorovém česko-anglickém vydání v edici Amos). Z činnosti Společnosti nelze neuvést pravidelné vydávání The Kapralova Society Journal s originálními příspěvky z pera světových muzikologů a s vyčerpávající dokumentací tvorby Kaprálové (K. Hartlová v ní postupuje den po dni a ke všemu dokáže nalézt patřičnou dokumentaci: takovou pramennou základnu nemá leckterý z největších světových autorů!). K těmto aktivitám se řadí též vydávání CD s dílem Vítězslavy Kaprálové. Dosud vyšel za přispění The Kapralova Society Portrét skladatelky v Editio Matouš a komplet písní v Supraphonu. Nyní k nim poprvé přistupuje i zahraniční vydavatelství s nahrávkami houslového a klavírního díla Kaprálové.

Výtvarně je CD laděno bílo-modře, s pěknou fotografií Vitulky na zadní straně bookletu, který obsahuje podrobný a výstižný komentář k nahraným dílům, opět z pera Karly Hartlové. Kaprálová je reprezentována tvorbou z let 1931-32 (Pět skladeb pro klavír op. 1) až 1938 (Variace na zvony kostela v St. Étienne du Mont), přičemž poslední kratičká skladba na závěr je dokonalým „dořečením“ celku: Písnička

pro klavír z roku 1936 je jakýmsi „koncentrátem“ hudebního myšlení Kaprálové a současně i vzdáleným odkazem k Bohuslavu Martinů, který Kaprálovou nejraději a nejčastěji oslovoval Písničko.

Dílo Vítězslavy Kaprálové nahrály dvě americké umělkyně. Virginia Eskin je pianistka věnující se převážně tvorbě dvacátého století, ale nejen jí. K české hudbě má vyhraněný vztah – hraje velmi ráda Dvořáka a natočila mimo jiné i díla skladatelů z Terezína. Houslistka Stephanie Chase začínala jako zázračné dítě (hrála údajně už ve dvou letech) a její široký repertoár sahající od baroka po 21. století tomu odpovídá. Obě zaslouží za nahrávku díla Kaprálové nejvyšší uznání: dokonalá technická úroveň se na ní snoubí s hlubokým prožitkem a velkou imaginací.

**Jindra Bártová**

#### **Celoroční předplatné (6 čísel) 210 Kč, cena jednoho čísla 45 Kč**

Objednávky prosím zasílejte na adresu: Opus musicum, Krkoškova 45a, 613 00 Brno  
nebo na e-mail: opusmusicum@opusmusicum.cz

Možnost úhrady složenkou nebo převodem na účet: 6990730287 / 0100

On-line předplatné na: [www.opusmusicum.cz](http://www.opusmusicum.cz)


jméno a příjmení

adresa

e-mail

objednávám od čísla