

Štědroň, Miloš

Opera jako dvorská slavnost: mezi svatbou a smrtí

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. C, Řada historická.
2002, vol. 51, iss. C49, pp. [25]-31

ISBN 80-210-3358-4

ISSN 0231-7710

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/101920>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILOŠ ŠTĚDRŇ

OPERA JAKO DVORSKÁ SLAVNOST: MEZI SVATBOU A SMRTÍ

A.

Od osmdesátých let 20. století se začalo soustavněji při zkoumání dvorské linie počátků opery upozorňovat na význam svatebního rituálu.

Od konce osmdesátých let 16. století byla na severoitalských dvorech svatba tou nejvýznamnější společenskou událostí, k níž se pravidelně přimykala hudební dramatická interludia. Protože svatba měla často značný dynastický význam a byla i součástí politiky, lze prohlásit, že vznik opery souvisí především se svatebními slavnostmi severoitalských dvorů a současně i s „exportem“ jejich rituálů na středoevropské a západoevropské dvory. Především se poukazuje na svatbu Jindřicha IV. Navarrského s Marií Medicejskou v roce 1600 a na průnik této kultury v první řadě na habsburské dvory v prvních třech desetiletích 17. století. Příznačné přitom je, že arbiterem elegantiarum byly italské dvory – zejména Mantua a kapela knížete Vincenza Gonzagy, kde kromě řady dalších hudebníků působil Claudio Monteverdi. V závěru 1. desetiletí 17. století se právě tři produkce tohoto typu, *L'orfeo*, *Arianna* a *Il ballo delle Ingrate*, staly inspirujícími zejména pro dvory císaře Matyáše a Ferdinanda II. Ve druhém případě pak došlo k přímému spojení mantovské tradice v osobě nové císařovny Eleonory Gonzagové, která přímo tuto infiltraci italských hudebníků na vídeňský dvůr podporovala a prosazovala.

B.

Celé první období existence opery jako dvorské slavnosti lze s řadou odchylek a specifických zvláštností datovat až do roku 1637, kdy v merkantilním prostředí Benátek uzrál nápad předvádět cizincům přijíždějícím do města tuto typicky italskou syntetickou formu zrozenou pozdním manýrismem a raným barokem. Benátčané odstranili jednou provždy jedinečnost a výlučnost slavnosti, která byla součástí politických aktů a dalších rituálů dvora a nemohla tedy být jako taková opakována, nanejvýš směla být připomínána tiskem, který byl záměrně jen částečnou rekonstrukcí všeho toho, co původní slavnost obsahovala.¹ Od roku 1637

¹ Zcela nový pohled na funkci a úlohu notového tisku okolo roku 1600 přináší diplomová

se v Benátkách od dvorských jedinečných produkcí oddělila opera jako provoz. Vznikla divadla, založená na principu konkurence a podnikající na trhu nabídky a poptávky. Navázalo se na všechny dosavadní zkušenosti s dvorní operní slavností, která ještě neměla ani ustálené jednotné pojmenování, ani délku, jaká by odpovídala tehdejší normám divadla. A tak se v letech 1589 (vezmeme-li jako jeden z aproximativních počátků „opery“ florentský soubor intermedií ke svatbě jednoho z medicejských se savojskou princeznou, nazvaný celkově „*La Pellegrina*“) až 1637 setkáváme s produkcemi nestejně délky, kolísající od necelé hodiny až po několikahodinové produkce, jaké mohly připomínat tehdejší divadelní představení. Benátský operní provoz ustálil i časové proporce opery, přispěl k vyhranění vztahu orchestru a jeviště, propracoval koloběh vzniku opery a upřesnil podíl jednotlivých tvůrců od libretisty a skladatele až ke zpěvákům a hudebníkům. V průběhu tohoto opakovaného možno říci stereotypu vznikla opera jako provoz, od dvorní slavnosti se jednou provždy oddělilo představení a v divadle určeném a zvoleném jen pro tyto úkoly vykristalizovala „opera“, která již nemohla být považována za jakési usebrání různých a časově nesoudržných forem do podoby označované nejprve s převahou básnických konotací (*favola in musica, dramma per musica* atd.), ale pořád jen volně spojené plurálem „opera“. Jednotlivé části tvořily stylově značně různorodé vrstvy – od svrchovaně moderní a módní melodické *recitace-stile rappresentativo* přes první náznaky budoucích kantilén a árií k dobovým ansámblovým formám (*madrigal, villanella, frottola*) a k taneční hudbě, která se mohla vracet k osvědčeným typům starým třeba i několik desítek let. Jestliže toto poměrně volně fungující spojení v první polovině 17. století mohlo evokovat řadu otázek o poměru a hodnotě všech vrstev, ke konci 17. století a po roce 1700 s masovým rozvojem popularity opery neapolského typu, šířící se po celé Evropě až do Anglie a posléze dokonce i do Ruska nikdo nemohl operu přijímat a chápat jinak než jako ucelenou a pevně stmelenou formu. Volnost jednotlivých segmentů a jejich někdejší odlišný původ už nikoho nezajímaly – zrodila se nová forma, která uchvacovala podivuhodnou jednotou, kterou nebylo potřeba analyzovat a tak poukazovat na pochybnost této „jednoty“... Proměna opery-dvorní slavnosti na operu-provoz operního divadla je asi jednou z méně barokních peripetií formy a principu. Vždyť to veskrze barokní a tak dobře odpovídající teorii zdání důležitějšího než skutečné bytí bylo narušováno ve své podstatě tržním principem. Posvátnost monarchického rituálu měla být a také byla postupně nahrazena tržní hodnotou a prodejností. Zde je moment zburžoaznění opery, to, co ji přibližuje ke světu kapitalismu a vzdaluje od rituálů dvorů.

C.

Od obecnějších poloh operního rituálu přejděme ke konkrétnějším. Od počátku operních produkcí je v námětu oper zastoupen dvojí nerozlučně spjatý moment – svatba jako rituál potvrzující pokračování lidského rodu a smrt přerušující lidskou existenci. Tento tragický a současně etický podtext překonávající tragiku poukazem na zachování a pokračování lidského rodu se vyskytuje u převážné většiny dvorských oper první fáze, zejména u těch, které jsou založeny na mýtech a navazují tak v jistém smyslu na kulturu platónských akademií, působících ve sféře italského humanismu po roce 1500. Protože se jedná zejména o mýtus orfeovský, chápaný jako jakási oslava umění, zobrazují tyto opery obvykle svatbu Orfea a Euridice, její smrt a Orfeův pokus vyrvat ji temnotám Orku. Příběh sám je dostatečně známý, manýristé oné doby, soustředění ve dvorských akademiích, jen očekávají na nuance řešení. Giulio Caccini a Jacopo Peri odehrávají přímo na scéně obřad nenie za Euridice, Monteverdi a jeho libretista Striggio vstupují do děje ve vrcholném okamžiku dokonání svatebního rituálu. Euridice hyne mimo scénu v krátkém okamžiku, kdy se vzdálí. Zprávu o tom přináší *Messaggiera*-nymfa, která byla svědkyní uštknutí hadem i smrti Euridice. Ve druhém z pěti aktů proběhne tato proměna svatby v pohřeb, o kterém se sice nic nedozvídáme, ale který by podle vší logiky věci měl po smrti Euridice následovat. A přece místo toho Orfeo po úvodním konstatování „... (*Tu se'morta, mia vita, ed io respiro?* [...] a po sboru pastýřů) přejímá již dříve vyslovenou svrchovaně manýristickou myšlenku ... *Ahi caso acerbo, hai fatto empio e crudele! Ahi stelle ingiuriose, ahì ciel avaro!*“ – krutý los, zrádný a podvádějící osud a klamající a rovněž zrádné hvězdy – část básnických obrazů překvapivě blízkých v té době jiným autorům – třeba Shakespeareovi v *Romeovi a Julii* – V–1–24: ...*I deny you, stars!*... (bez jakéhokoliv dalšího zájmu o pohřební rituál opouští mrtvou Euridice i společnost pastýřů a nymf: „... *E intenerito il cor del Re del'Ombre / Meco trarrotti a riveder le stelle: / O se cio negherammi empio destino / Rimarro teco in compagnia di morte, / A dio, terra ; a dio, cielo, e sole, a dio ...*“

Obdobně je „mezi životem a smrtí“ další Monteverdiho „opera“ *Il ballo delle Ingrate*, svatební rituál charakteru podivného baletního mystéria- tance zavržených žen, zvaných na krátký okamžik pánem podsvětí Plutonem. Tento útvar vznikl v roce po Orfeovi – tedy 1608 – a to k důležité mantovské svatbě Francesca Gonzagy, nastupujícího vévody s princeznou Margheritou Savojskou. Básník Ottavio Rinuccini, současně autor libreta další svatební „oper“ *Claudia* Monteverdiho Arianna, která je z devadesáti procent neznámá od doby válek o Mantovu koncem dvacátých let 17. století, udělal v libretu *Il ballo delle Ingrate* narážku na přicházející savojskou princeznu jako na blíže nespecifikovanou „Němku“ – *nel Germano Impero*. V tomto tanečním zpívaném mystériu představují před Venuší a Amora z rozkazu Plutona duše zavržených, které se provinily „proti Amorovi“. Tato narážka je bezpochyby galantní a současně trochu nevázanou svatební licencí, v Itálii sahající hluboko do antiky. Nevěsta má být zřejmě napomenuta, aby byla zcela po vůli ženichovi a nedopadla jako ukazova-

né ženy, které Pluto přivolává slovy: „*Movete meco voi d'Ámor ribelle!*“ Vyvrcholením celého mystéria je jednak balet těchto zavržených duší, manifestujících tak pohybově svou nezměrnou touhu po světě, jednak rozkaz k ukončení a návratu do věčné temnoty: „...*Tornate al negro chiostro / anime sventurate!*...“ Loučení s pozemským světem ústy jedné z nešťastných žen mystériem vyvrcholuje a uzavírá. Navazuje se vědomě na poetiku Danta, a to jak metricky, tak i řadou metafor a básnických obrazů. „Mluví“ těchto zavržených osmi tančících a zpívajících žen – *Una delle Ingrate* – pronáší v dantovském duchu slova rozloučení se světem a s jeho nezapomenutelnou krásou: „...*Aer sereno e puro / addio per sempre addio / Addio per sempre addio / o cielo, o sole ! Addio lucide stelle: / apprendete pieta, donne e donzelle!*“

Krátký terminologický exkurz

Označení všech těchto produkcí je poznamenáno manýristickou záměrnou rozkolísaností termínu. Ustálit něco je považováno v této době za projev malé invence a pedantského ducha. A tak každá nová produkce usiluje o to, aby byla jedinečnou a novou po všech stránkách – i v označení. I když v zásadě odlišíme větev vedoucí k opeře od větve vedoucí k oratoriu, je toto odlišení především v místě konání a jen nepatrně a s nejistým výsledkem ve stylových ukazatelích. Vše, co probíhá v kostelní oratoři nebo na půdě sakrální, mívá k oratoriu a k „*azione sacra*“, zatímco dvorské slavnosti povedou ke vzniku pozdějšího operního provozu. Přitom struktura, faktura, použité formy, instrumentář i detailní nuance se překrývají takřka neodlišitelně a jednotliví autoři je navíc přenášejí z prostředí do prostředí. Právě u Monteverdiho svatebního baletu *Il ballo delle Ingrate* bychom při provozování na sakrální půdě sotva mohli pochybovat o jeho oratorní příslušnosti. Uveďme však doklady k dobové terminologické rozkolísanosti. Gertraut Haberkampová uvádí v tabelárním přehledu ke studii *Werke mit Musik* téměř sto hudebních produkcí operního typu v německém jazykovém prostoru v letech 1620–1698.² Označení typu akcí je různé, zprvu doznívá manýristická snaha o originalitu názvu, později se začínají opakovat určitá označení častěji. Označení „*Oper*“ se samostatně objeví v Německu až 1689, předtím jen ve slovních spojeních typu „*Opera musicale*“³ nebo „*Opernballett*“. Jinak převažují označení jako *Singe-Spiel*, *Singspiel*, *Trauer-Freudenspiel*, *Trauer-Spiel*, *Comedia*, *Lustspiel*, *Comedi*, *Serenata*, *Lust-Spiel*, *Ballett*, *Comico-Tragoedia*, *Gesang-Spiel*, *Schimpffspiel*, *Schauspiel*, *Schauspiel mit Gesang*, *Gesangweise auf italienische Art gesetzt*, *Dramatisches Festspiel*, *Ludum Comicum*, *Sing-Komödie*. Z českého prostředí rané opery lze uvést ojedinělý doklad z nedávno

² Haberkamp, G.: *Werke der Musik für die deutschsprachige Bühne des 17. Jahrhunderts*. Der aktuelle Quellenstand- In: Engelhard, M. (ed.): ... In Deutschland noch gantz ohnbekandt [...] Monteverdi Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, Frankfurt/M 1996, s. 18–28.

³ Roku 1671 *Dafne* v Drážďanech.

vydaného *Deníku rudolfinského dvořana*.⁴ Tento *Deník* vyšel v době, kdy se ještě nevědělo, že jednou z prvních italských divadelních produkcí operního typu za Alpami byla pražská slavnost *Phasma dionysiacum*, které česká muzikologie i historie věnovala značnou pozornost.⁵ Koncem devadesátých let 20. století došlo k podstatnému přehodnocení pohledu na tuto pražskou slavnost. Herbert Seifert totiž ve Würzburgu objevil italské libreto k pražské slavnosti spolu s německým dobovým překladem a doložil tak, že se jedná o typ velmi dobře srovnatelný s prvními „operami“ florentského a mantovského typu z let 1600–1608, a to jak co do struktury a faktury i instrumentáře, tak i co do délky a poetiky libreta. Herbert Seifert uveřejnil dosavadní výsledky ve studii *Das erste Libretto des Kaiserhofs*.⁶ Adam mladší z Valdštejna tuto produkci připomněl v citovaném *Deníku* takto: „... 5. (rozuměj února 1617) *Dnes jsem jedl u pana kanclíře,⁷ byla v soudní světnici maškaráda a díl komedie, kderou držel pan Vilím Slavata...*“⁸ Jestliže jsme díky Seifertově studii detailně obeznámeni s libretem produkce, můžeme za „díl komedie“ považovat podle Valdštejna zpívanou část, za maškarádu pak buď celý kavalírský balet, vložený do „opery“ jako hold českých stavů císaři, nebo alespoň jeho část, popisovanou v dobovém letáku s rytinou, kdy podle formulací textu lze předpokládat návaznost tance přítomných vysoce postavených hostů a obecnstva na balet kavalírů, které známe přesně jmény.⁹

Zdá se, že napětí mezi svatbou a smrtí, jak jsme je zjišťovali v prvních desítkách 17. století, souvisí především s mytologickými motivy. Odvíjí se tedy od antikizujícího italského humanismu 15. století a dobré znalosti Ovidia a dalších mytologických koncepcí. To, co označujeme jako ranou operu, se především soustřeďuje na orfeovský mýtus, protože se zde cítilo spojení života s uměním a vítězná a nadčasová působnost umění, která vedla k pocitům titanismu, jak je přinesl manýrismus a jak na ně vlastně navázal až romantismus v evropském umění. Kdykoliv opera v rané vývojové fázi odbočila od této linie, především směrem k oratoriu, ocitla se obvykle velmi blízko poloh středověkého mystéria, duchovní hry, morality. Typickým případem je *Rappresentazione di anima e di corpo* od Emilia de' Cavalieriho, římského šlechtice ve službách florentského Ferdinanda I. di Medici. Tato zmíněná *azione sacra* vznikla v roce 1600 pro

4 Koldinská, M. – Mařa, P. (edd.): *Deník rudolfinského dvořana*. Adam mladší z Valdštejna 1602–1633. Praha 1997.

5 Viz např. tematicky pojatý sborník se studii Dušana Šlosara, Miloše Štědrone, Elisabeth Th. Hilscherové, Jaroslava Pánka, Miloslava Študenta, Rudolfa Pečmana a Jiřího Fukače. In: SPFFBU, H 29 – Řada hudebněvědná. Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis. Brno 1994

6 Seifert, H.: *Das erste Libretto des Kaiserhofs*. In: E. T. Hilscher (ed.): *Oesterreichische Musik-Musik in Oesterreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Tutzing 1998, s. 35–75.

7 Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic.

8 Koldinská, M. – Mařa, P. (edd.): *Deník rudolfinského dvořana*, s. 262.

9 SPFFBU, H 29. Řada hudebněvědná. Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis. Brno 1994.

Řím, kam se Cavalieri vrátil dva roky před smrtí a dal dílo provozovat v oratoři kostela S. Maria della Vallicella, na stejném místě, kde svatý Filippo Neri zřídil 1575 v duchu nové potridentské devocionality *Congregazione dell'Oratorio*. Ve vznícené a nábožensky intolerantní atmosféře manýrismu a raného baroka působilo napětí mezi tělesností a duchovností, jakkoliv úzce souvisí se středověkou konfrontací sváru duše a těla, nově a podmanivě.

Naši úvahu uzavíráme několika tezemi

1. Napětí mezi svatbou a smrtí jako vyjádření principu ohraničenosti lidské existence se zvláště vyostřilo ve fázi počínajícího baroka v operách s mytologickou tematikou – převážně pak s motivem spojení Orfea s Eurydikou.

2. Protože rané opery úzce souvisí se sňatky italských a později i středoevropských a západoevropských panovníků nebo suverénů, hledala se vyhovující tematika a nejlepším svatebním motivem byl orfeovský mýtus, který přispěl k samostatnější etablizaci hudby v době Shakespeara a Cervantesa. Do té doby spíše dekorativní a rámcově pojímané hudební produkce tak získaly silně individuální rysy.

3. Křehkost spojení svatebního páru na přiběhu Orfea a Eurydiky přešla do dějin evropského hudebního divadla natrvalo. Po dvou až třech desítkách let existence opery jako dvorské neopakovatelné slavnosti dochází ke vzniku operního provozu v Benátkách v roce 1637. Opera přestane být výlučnou aristokratickou slavností a stane se komerčně úspěšnou zábavou. Tematické okruhy mytologie nedostačují, opera se syžetově aktualizuje, inspiruje se historií, ale i soudobými divadelními formami.

4. Blížkost svatebního rituálu možnému konci lidské existence byla vnímána již nejméně od dob antiky. Začátek baroka si ji však uvědomil ze všech předchozích údobí nejsilněji. Odtud mohl přejít tragický podtón každého svatebního rituálu do moderního hudebního díla.

DIE OPER ALS HÖFISCHES FEST: ZWISCHEN HOCHZEIT UND TOD

1. Die Spannungen zwischen Hochzeit und Tod als Ausdruck des Prinzips der Abgrenzung der menschlichen Existenz gipfeln besonders in der Phase des aufkommenden Barockzeitalters in Opern mit mythologischer Thematik – überwiegend geschah dies nachfolgend beim Orpheus und Eurydike verknüpfenden Motiv.

2. Da die frühen Opern in Zusammenhang mit den Hochzeiten italienischer und später auch mittel- und westeuropäischer Monarchen bzw. Souveräne stehen, erforderte dies eine adäquate Thematik, wobei das geeignetste Hochzeitsmotiv der Mythos von Orpheus war, der zu einer eigenständigeren Etablierung der Musik zu Lebzeiten Shakespeares und Cervantes' beitrug. Die zu jener Zeit eher dekorativ und als Rahmengerber verstandenen Musikproduktionen gewannen somit stark individuelle Züge.

3. Die Brüchigkeit in der Verbindung des Hochzeitspaares am Beispiel von Orpheus und Eurydike hielt dauerhaft Einzug in die Geschichte des europäischen Musiktheaters. Nachdem die Oper als einzigartiges höfisches Fest drei bis vier Jahrzehnte bestanden hatte, kam es zur Entstehung

eines Opernbetriebs in Venedig im Jahre 1637. Die Oper war nun nicht mehr eine exklusive adelige Feier, sondern avancierte zur kommerziell erfolgreichen Unterhaltung. Die Themenkreise im Umfeld der Mythologie erwiesen sich als nicht mehr ausreichend, die Oper erhielt neue Sujets, inspiriert durch die Geschichte, zugleich aber auch durch zeitgenössische Theaterformen.

4. Die Nähe des Hochzeitsrituals zum möglichen Ende menschlicher Existenz wurde bereits spätestens seit der Antike gesehen. Zu Beginn des Barockzeitalters spürte man dies jedoch im Vergleich zu allen vorangegangenen Zeitepochen, am stärksten. Von hier an konnte der tragische Unterton des Hochzeitsrituals in moderne Musikwerke Einzug halten.