

TOMISLAV VOLEK

ITALSKÁ OPERA V KONTEXTU ČESKÉHO BAROKA

Jak známo, byla barokní éra údobím velkého rozmachu italské hudby. Itálie tehdy dala Evropě nejen mnoho vynikajících skladatelů, ale i nové hudební druhy: symfonii a sonátu, oratorium a kantátu, concerto grosso a sólový koncert atd., především však operu, prokomponované hudební drama, *dramma per musica*. Tento nový hudebně-divadelní druh se sice zrodil jako zvlášť velkolepá ozdoba soukromých slavností v aristokratickém prostředí Florencie, a to kolem roku 1600, ale s otevřením prvního veřejně přístupného operního domu v Benátkách roku 1637 se stal dostupným všem společenským vrstvám. V té době už byla italská opera i na cestě do zahraničí, a to především do zaalpských zemí střední Evropy, včetně Prahy jakožto metropole českého království.¹

Rekl jsem metropole, ale – jak známo – Praha byla po roce 1620, tj. po neúspěšném válečném konfliktu s Habsburky postupně degradována na úroveň stále ještě velkého, ale v podstatě provinčního města. Habsburk byl sice českým králem, ale od roku 1612 sídlil ve Vídni, čímž se český stát začal jako politický i kulturní fenomén vyznačovat řadou abnormalit. Uprostřed Evropy existovalo nyní království, které sice mělo panovníka, ale ten sídlil v sousedním vévodství, mělo své hlavní město, ale bez panovnického dvora a dalších institucí, které bývaly standardní součástí rezidence feudálního panovníka. Pro české království se stal v nadcházejícím údobí jedním z charakteristických znaků *těžký institucionální deficit*, což mělo za důsledek i deformaci mnohých aspektů kultury této země. K jak paradoxním situacím docházelo, lze snad nejlépe demonstrovat na historii italské opery v českých zemích 17. a 18. století.

¹ L. BIANCONI E G. PESTELLI (eds.), *Storia dell'opera Italiana*, 4, Torino 1987.

Jestliže český král sídlil za hranicemi země Koruny české, nelze se divit, že k vytvoření stabilní instituce operního divadla [*teatro d'opera*] došlo v Praze velmi pozdě, až v 3. desetiletí 18. století, tj. přibližně 90 let po vzniku první veřejné opery v Benátkách. Přitom je zřejmé, že v Čechách byly pro přijetí opery dobré podmínky hned po jejím vzniku, tj. na začátku 17. století. Tehdy totiž v Praze ještě fungovaly alespoň dozvuky intenzivní dvorské kultury rudolfínské. Když například v masopustě roku 1617 (5. 2.) česká šlechta uspořádala na pražském Hradě k potěše císaře Matyáše a na počest návštěvy Matyášova synovce Ferdinanda II., který byl krátce nato (29. 6. 1617) korunován na českého krále, velké taneční a hudební představení pod názvem *Phasma Dionysiacum* (*Zjevení Dionýské*), byly v jeho průběhu recitovány a zpívány italské verše a orchestr přednesl „symphonii neboli concentus“.² Nejpozději r. 1617 už tedy některé nové hudební formy italského původu – dnes označované jako barokní – dorazily do Prahy. Avšak běda, už o rok později se na pražském Hradě místo přednesu italských zpěvů, tanců a symfonií defenestrovalo. Nadešla doba třicetileté války. Přesto i za nadcházející, kultuře tak nepříznivé situace se pražský Hrad stal ještě jednou místem invaze mladistvého italského baroka. 27. listopadu 1627, v den korunovace Ferdinanda III. českým králem, *tu byla poprvé provedena italská opera*: Byla nazvána *Calisto et Arcade* a provedl ji soubor z Mantovy. Proč právě z Mantovy? Odtamtud přece pocházela choť Ferdinanda II., vévodkyně Eleonora z rodu Gonzagů.³

Toto časně datum prvního provedení italské opery v Praze nás ovšem nadchnout nemůže. Jednak bylo ojedinělou akcí v rámci uzavřené dvorské společnosti, a nemělo tedy žádný kulturní dosah a jednak bylo spojeno se záležitostmi pro zemi velmi neblahými. Habsburský panovník tehdy v Praze pobýval delší dobu především proto, aby osobně dohlédl na provádění radikálních změn v království českém, jež nařídil. Novou ústavou (12. 5. 1627 pod názvem *Ob-*

² A. SCHERL (ed.), *Dějiny českého divadla*, I, Praha 1968, p. 140sq., tab. 64–66.

³ H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing 1985.

H. SEIFERT, *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna* in M. TERESA-MURARO (ed.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Firenze 1990, spec. p. 3.

nové zřízení zemské), kterou zemi vnutil, zajistil rodu habsburskému v českém království trůn dědičně, němčinu prohlásil druhým úředním jazykem království a sněmům ponechal jediné právo: dávat souhlas k vypisování daní. O šest neděl později (31. 6.) vydal Ferdinand mandát, že nekatolická šlechta musí opustit zemi. Takže první italskou operou, která kdy byla v Praze provedena, si pouze krátil čekání na emigraci protestantské šlechty a na dělení jejího konfiskovaného majetku. Ubohá Kallistó, oběť Diova, ona první postava italské opery, která vstoupila na půdu barokních Čech, tak učinila právě ve chvíli, kdy se úspěšní vojenští kořistníci z Německa, Itálie, Francie, Španělska, Irska a odjinud pod dohledem českého krále Ferdinanda dělili o svou kořist, zvanou země Koruny české.

Uvedené operní představení na pražském Hradě zůstalo na mnohá desetiletí ojedinělou záležitostí. Po celý zbytek 17. století – z něhož 30 let zabrala válka – neměla totiž italská opera v českém království jinou možnost k existenci než při návštěvách, opakují návštěvách českého krále v Praze. Do nedávna jsme se domnívali, že podruhé tu italská opera zazněla během návštěvy vídeňského dvora v roce 1648. Avšak výzkumy vídeňského profesora Huberta Seiferta prokázaly, že se tehdy v Praze sice operní představení připravovalo, ale nakonec k němu nedošlo. K druhému opernímu představení došlo tedy v Praze až při obdobné příležitosti v roce 1680. Tehdy zde mj. poprvé zazněla také italská *komická* opera, a to *La pazienza di Socrate con due mogli*, dílo dvorního skladatele Antonia Draghiho a libretisty Nicoly Minatiho. Partitura skladby se dochovala v dvorním archivu ve Vídni, účastnice naší konference paní Angela Romagnoli ji připravila k vydání a naši šťastnější italští kolegové už měli možnost tuto – svým způsobem pražskou – operu zhlédnout v novodobé premiéře, jež se konala 27. srpna 1998 v Draghiho rodišti Rimini.

Nuže – čtyři doložené operní inscenace v Praze v průběhu 17. století, to je pro metropoli kulturní země skutečně tristní bilance. V tomto ohledu jsme se tudíž v daném údobí dostali do pozice země zaostávající. Pro srovnání: v sousedním Polsku, kde existoval domácí panovnický dvůr, žila italská opera u dvora od roku 1633 a vedla i ke vzniku původní domácí produkce.

Do kategorie neblahého institucionálního deficitu, který Habsburkové na české království vzhledem k jeho „abscheuliche Rebellion“ („odpudivé rebelii“) uvalili, patří vedle skutečnosti, že nehodlali v této zemi sídlit, i to, že se po generace ani nenechávali korunovat na české krále. Bez korunovace nemůže vzniknout ani korunovační opera – takže i v tomto ohledu bylo české hudební baroko jejich vřelou tristně chudé.

Nebyl-li v zemi panovník, bylo tu několik bohatých aristokratických rodů, jejichž příslušníci na sklonku 17. století koketovali s myšlenkou zřídit si ve svém sídle operu. Platí to např. o Černínech a ještě více o Eggenbercích, které císař za dlouholeté finanční služby odměnil mnoha panstvími na jihu Čech. Eggenbergové vlastnili jedno panství též v Itálii nedaleko Benátek a z Benátek si dali do Čech poslat i několik operních partitur – ale tím také věc skončila.⁴

Jestliže v 17. století selhal v Čechách jako operní fundátor jakýsi panovník, tak šlechta, pak od samého počátku 18. století se začalo osvětlovat v Praze. Jakožto kuriózní metropole bez panovnického dvora si určitou dobu hledala vlastní životní styl, v němž šlo mj. i o to, kdo a jak nahradí vladaře a jeho dvůr v jeho povinnostech kulturních. I pokus o operu, Praha určitou dobu tápala. S prvním rokem 18. století se pokoušel zakotvit v Praze blíže neznámý italský operní impresario Giovanni Federico Sartorio. Nepochodil a po několika letech rezignoval; nepodařilo se mu získat ani šlechtického patrona, ani početné publikum. Ale byl první, kdo hrál v Praze operu pro veřejnost.⁵

Teprve ve 20. letech 18. století se zde vztah k italské operě radikálně změnil, přičemž první podnět byl opět kuriózní: souvisel s manželskou snahou manželského panovnického páru zplodit mužského dědice trůnu. Pro tento trapný nezdar musel císař Karel VI. v zájmu zachování dědičných práv svého rodu vyjednávat s jednotlivými zeměmi monarchie, aby uznaly práva habsburské dynastie i „po přesídlení“ Praze za to přislíbil, že se dá korunovat na českého krále. České země-

⁴ L. CHVÁTILOVÁ, L. ŠVESTKA, *The Eggenbergs and their Operatic Interests*, in V. PTÁČKOVÁ (ed.), *The Baroque Theatre in the Château of Český Krumlov*, Divadelní ústav, Praha 1993; cfr. J. ZÁLOHA, *The First Opera Repertoire of the Castle Theatre in Český Krumlov*, „Current Musicology“ 1973, 15, pp. 64–72.

⁵ J. HACH, *Operní divadlo v šlechtických rezidencích a na městských scénách*, in A. SCHERL (ed.), *Dějiny českého divadla*, I cit., Praha 1968, p. 248sq.

ské stavy se chopily příležitosti, aby uspořádáním velice okázalých korunovačních slavností císaři demonstrovaly význam českého království pro jeho monarchii. Mj. vynaložily obrovské částky na velkolepou inscenaci korunovační opery. Podařilo se a díky tomu se Praha ve 20. století poprvé dostala s datem 1723 do všech dějin operního divadla. Inscenace opery vídeňského dvorního kapelníka Johanna Josepha Fuxe *Costanza e fortezza*, realizovaná tehdy na pražském Hradě v rámci korunovačních oslav, byla skutečně bezprecedentní divadelní veleakcí. Nás nemusí zajímat, že pro české stavy veškerá ta politicky motivovaná barokní pompa včetně nově postaveného amfiteátru pro 4000 diváků, sestavení orchestru o 200 hráčích atd. vyzněla politicky naprázdno. Pro pražský operní život však měla tato inscenace zásadní význam. Vyvolala totiž u Pražanů do té míry silný zájem o tento divadelní druh, že se konečně našel šlechtický mecenáš, který neváhal pozvat na své útraty operní společnost z Benátek a dát jí k dispozici divadlo ve svém paláci.⁶ Neméně důležité bylo, že se hrabě František Antonín Sporck ukázal být – zcela mimoděk – vskutku ideálním operním sponzorem: opera ho totiž ve skutečnosti nezajímala, financoval ji jen proto, že tím vydatně posiloval svou společenskou prestiž! Dával k dispozici své divadlo a přál si vidět své jméno nápadně vytištěno na každém libretu, ale jinak do provozu divadla nezasahoval, a to ani požadavky na repertoár. Tak se do pražské operní historie zapsal vskutku zlatým písmem: nejenže dal městu kulturní instituci, kterou mu upřel Habsburk jako český král, ale zatímco ten si ve Vídni pěstoval dvorní operu jakožto své soukromé divadlo s vyloučením veřejnosti, Sporckovou zásluhou vznikl v Praze – tehdy provinčním městě habsburské monarchie – moderní typ *veřejně přístupné opery*. To byl paradox, k němuž přibýly další, protože italská opera se v Praze záhy stala její hlavní a do značné míry hýčkanou atrakcí v oblasti světské kultury. Těšila se značným preferencím a působila v městě v podstatě nepřetržitě až do roku 1807.

Typově se zásadně lišila od všech ostatních operních domů na sever od Alp, což byly – pomíneme-li významnou epizodu hamburské opery – vesměs dvorní opery. To znamená soukromá divadla vladaře,

⁶ D. E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, New York 1992; cfr. T. VOLEK, *L'opera veneziana a Praga nel Settecento*, in *L'opera italiana a Vienna...* cit., p. 193sq.

a tudíž uzavřené společenské a kulturní enklávy, jejichž umělecká produkce zasahovala jen velmi omezený okruh lidí. V čele pražské opery stál impresárió, čímž se tato instituce přiřadila k typu italské *l'opera impresariale*. Navíc měl pražský impresárió pro svou činnost volnost, o jaké se ředitelům dvorních divadel ve Vídni, v Postupimě, v Drážďanech, ve Stuttgartu, v Mnichově atd. ani nesnilo. Zatímco ony byly zatíženy povinností reprezentace dvora nebo jeho oslavování – italský muzikolog Franco Piperno charakterizoval povahu vídeňské dvorní opery přílehlavě jako „festeggiamento cortigiano“⁷ v Praze byl pro impresária rozhodující zájem publika o to či ono operní dílo.

Nezatížena reprezentační funkcí či ideologickým posláním, těšila se pražská italská opera mnoha výsadám. Protože na ni nedohledně žela žádná „Hoftheaterkommission“, jako tomu bylo např. ve Vídni, měla pražská opera možnost uplatnit ve svém repertoáru široké námětové spektrum. Z tohoto privilegia vzešel naprosto odlišný repertoár, než jakým se vyznačovala např. vídeňská dvorní opera. Už před lety jsem dokumentoval přímou vazbu pražské scény „na přední italská operní centra, především na Benátky, Neapol a Milán. Mezi Prahou a Itálií nebyl žádný zprostředkující článek“.⁸ Jestliže profesor Pánek ve svém příspěvku hovořil o prvcích kulturní *unifikace*, které údajně z Vídne směřovaly do provincií monarchie, pak bych tuto tezi doporučil novému přezkoumání. Pro italskou operu v barokní Praze rozhodně neplatí. Vždyť z vídeňského operního repertoáru převzala pražská opera v letech 1724–1784 necelých pět procent skladeb, které tam měly svou premiéru.

Díky zmíněné impresáriově volnosti a rostoucímu zájmu místního publika se pražská opera stala pro italské umělce vyhledávaným místem a na její scéně se za dobu její existence odehrály desítky světových premiér italských oper. Tak tomu bylo už za prvního a vskutku vynikajícího – italského operního impresária v Praze

v tzv. sporckovské opeře. Byl jím někdejší tenorista benátských divadel Antonio Denzio, jehož hlavním spolupracovníkem-agentem při získávání nových děl i zpěváků nebyl v Benátkách nikdo menší než Antonio Vivaldi. Díky tomu uvedla Praha šest Vivaldiho oper: 1726 *La tirannia castigata*, 1730 *Farnace a Agrippa*, 1731 *Alvilda*, 1732 *Doriclea a Dorilla in Tempe*. Tři z nich zde měly dokonce svou světovou premiéru. Mimochodem: v Turíně zachovaný autograf Vivaldiho loutnového koncertu, Ryomův seznam č. 93, dedikovaného pražskému hraběti Janu Josefu z Vrtby, je psán na českém (nekvalitním) notovém papíru. Protože totéž platí i o jeho loutnových triích RV 82 a 85, vidíme v této skupině autografů důkaz, že Vivaldi v Praze skutečně byl, a to buď v roce 1730, nebo 1732.⁹

* * *

V kontextu českého baroka představovala italská opera v Praze – počínaje vstupní sporckovskou érou – dominantní umělecký druh ve sféře světského umění. Hrdinové jejich příběhů, pocházející většinou z antické mytologie, z pohanského světa nebo z Orientu, podstatně obohacovali námětovou oblast křesťanskou, kterou byla barokní epocha prosycena. Kostýmy operních hrdinů často posloužily jako inspirační zdroj českým barokním výtvarným umělcům. Hudba uváděných oper pak byla pro dobové skladatele nejčastějším modelem a příkladem. Tím mám na mysli nejen domácí české skladatele, kteří se v době barokní sami s větším či menším úspěchem pokusili o kompozici italských oper, jako byli maestro jaroměřické hraběcí kapely František Adam Míča (1694–1744)¹⁰ nebo olomoucký kapelník Václav Matyáš Gurecký (1704–1743).¹¹ Na příkladu hudební stránky italských oper se učili i čeští skladatelé chrámových a orchestrálních skladeb.

Ale nešlo jen o hudbu, na scéně pražské veřejné opery se čas od

⁷ F. PIPERNO, *Venezia e Vienna. Produzione e circolazione dello spettacolo operistico in L'opera italiana a Vienna...* cit., p. 115sq. Piperno výstižně charakterizuje vídeňskou dvorní operu jako „particolare tipo di spettacolo teatrale finalizzato al festeggiamento cortigiano“ (p. 119).

⁸ T. VOLEK, *Prague operatic traditions and Mozart's Don Giovanni*, in *Mozart's Don Giovanni in Prague*, Divadelní ústav, Praha 1987, p. 22sq.

⁹ T. VOLEK, M. SKALICKÁ, *Antonio Vivaldi a Čechy*, „Hudební věda“ 2, 1965, p. 419sq.; T. VOLEK, M. SKALICKÁ, *Vivaldi's Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, „Acta musicologica“ 29, 1967, p. 64sq.; cfr. M. TALBOT, *Vivaldi*, London 1984, spec. p. 79.

¹⁰ V. HELFERT, *Hudební barok na českých zámcích*, Praha 1916; V. HELFERT, *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696–1745*, Praha 1925.

¹¹ J. SEHNAL, *Počátky opery na Moravě (Současný stav vědomostí)*, „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis“, suppl. 21, Praha 1974, p. 55sq.

času objevovaly i komediální výstupy s nepřehlédnutelným kritickým ostnem na adresu panovníka. Příklad: v karnevalu konaném v roce 1727 uvedl Antonio Denzio operu *Il confronto dell'Amor coniugale*, v níž hlavní komickou a na scéně nelitostně zesměšňovanou postavou byla postava císaře. K tomuto drastickému žertu byla vybrána historická osobnost, pomateností proslulý římský císař Caligula. Císař Caligula pražské operní scény roku 1727 se po požití podstrčeného nápoje lásky zamiloval do Mésíce, v opilosti zpíval nesmysly v různých jazycích včetně češtiny, česal se větví atd. Pražské operní publikum, v němž byly zastoupeny i nižší stavy, dostávalo tak v éře absolutní monarchie příležitost vysmát se komické postavě císaře na scéně!

V roce 1730 bylo místodržícími i arcibiskupem dovoleno pražské opeře něco neslýchaného: v době postní, kdy se v katolických zemích nesměla konat žádná divadelní či koncertní představení, se na pražské scéně objevila opera o velkém svůdci žen Donu Giovannim (*La pravina castigata*). Impresáři to bylo umožněno poté, co jí dal podtitul „*representazione morale*“! Něco takového bylo možné jen daleko od Vídně a v místě, kde opera nebyla podrobena cenzurním zásahům.¹²

Podobné umělecké nezávislosti, která byla v zaalpském prostoru jevem zcela mimořádným, se pražská italská opera těšila i v dalších etapách, tj. v novém divadle v Kotcích (1739–1783). Nelze nekonstatovat, že jeho stavba vzešla z iniciativy pražského měšťanstva. Jestliže prof. Maur naprosto správně uváděl aristokracii a církve jako hlavní objednavatele umělecké produkce v barokních Čechách, pak je nutno dodat, že v případě pražské italské opery byl ve hře ještě jiný faktor. Protože měla *charakter veřejné instituce*, na jejíž činnost i složení repertoáru mělo zásadní vliv publikum, jehož významnou složku tvořilo i měšťanstvo, musíme do kategorie objednavatelů zařadit v případě pražské opery vrcholného baroka i vrstvu měšťanskou.¹³

* * *

¹² T. VOLEK, *Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Titu, in Mozartovy opery pro Prahu*, Divadelní ústav, Praha 1991, pp. 22–89, německá verze: *Die Bedeutung der Prager Operntradition für das Entstehen des Don Giovanni und Titus, in Mozarts Opern für Prag*, Divadelní ústav, Praha 1991, pp. 21–100.

¹³ T. VOLEK, *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, in FR. ČERNÝ (ed.), *Divadlo v Kotcích 1739–1783*, Praha 1992, pp. 43–56.

Protože vymezený čas nedovoluje další rozvíjení tématu, dovolte ještě uvést alespoň dvě významné skutečnosti:

1. Italská opera se v českých zemích barokní éry nehrála jen v Praze, kratší či delší dobu žila také v Brně a na moravských šlechtických sídlech, kde ovšem vždy byla jen záležitostí epizodickou. Přesto to bylo právě jedno z těchto sídel, Jaroměřice nad Rokytnou, kde na questenberském zámku byla poprvé provedena velká opera seria tamního skladatele Míči i v české verzi (1730).¹⁴

2. Významnou cestou, kterou se k nám v baroku dostávala italská hudba, bylo angažmá českých šlechticů v Itálii. V letech 1703–1734 byli postupně čtyři čeští šlechtici neapolskými místokráli (Martinic, Schrattenbach, Althann a Harrach). Je doloženo, že kardinál Wolfgang Hannibal Schrattenbach si po návratu na Moravu zařídil operní divadla v Kroměříži a ve Vyškově. Hr. Johann Wenzel Gallas byl od r. 1714 vyslancem v Římě, kde byl obdarován operními partiturami i od takového mistra, jako byl Alessandro Scarlatti. O hraběti Václavu Morzinovi a jeho kontaktech s Antoniem Vivaldim už asi většina z vás slyšela.

Poslední poznámka: Máme-li správně hodnotit nejrůznější aspekty působení italské opery v kontextu českého baroka, musíme získané poznatky konfrontovat i s poznatky o působení italské opery v jiných zemích. Jaké závěry vycházejí z takové konfrontace např. s francouzskou situací?

Po celé 18. století byl v Paříži silně přítomen názor odmítající italskou operu z důvodů jazykových a národnostních, jednoznačně preferující operu místní, ve francouzském jazyku. Proto tam italská opera nebyla nikdy plně přijata.

Naproti tomu v Čechách 18. století nemohla italská opera narazit na národnostně a jazykově motivovaný odpor. V českých zemích se tehdy ještě idea národnostní neprosadila a těm vrstvám společnosti, jimž se dostalo vzdělání, byl sice vlastní zemský patriotismus, avšak nepřipadal u nich v úvahu národnostně motivovaný odpor proti cizojazyčnému umění. V zemi, kde nedominoval jeden jazyk, nemohl vzniknout jazykový argument proti italskému umění.¹⁵

¹⁴ Cfr. nota 10.

¹⁵ T. VOLEK, *Italská opera 18. století ve Francii a v českých zemích. Srovnání dvou modelů*, in *Sborník referátů z česko-francouzské konference Nacionalismus a kosmopolitism*

Neboli: kultura bez národnostní vyhraněnosti si snáze, bez klade překážek, osvojovala kulturní produkt jiné evropské jazykové oblasti. Šlo o neuvědomělý, ale praktikovaný kosmopolitismus; který se v tomto smyslu kulturně osvědčil. Zabránil vzniku národnostní bariéry, jež se v Čechách začala ve vztahu k italské opeře praktikovat až na začátku 19. století.

TOMISLAV VOLEK

ITALIAN OPERA IN THE CONTEXT OF THE BOHEMIAN BAROQUE

After the defeat of the Bohemian Estates by the Habsburg armies in 1620 Prague, the metropolis of the Kingdom of Bohemia, was degraded to the level of a provincial town. Even though it was an Habsburg who was the king of Bohemia, he made Vienna his residence. Thus, the Bohemian state was characterised by a number of abnormalities, becoming a kingdom without a royal court, court orchestra, court opera etc. This grave institutional deficit became one of the distinctive features of Bohemian baroque culture and led to a deformation of many aspects of cultural life in the land. Among other things, a permanent institution of an opera was not established in Prague until the third decade of the 18th century. Instead of being a royal foundation, the opera was founded by Count Franz Anton von Sporck after the great acclaim of the performance of *La costanza e la fortezza* at the coronation of Charles VI as King of Bohemia in 1723. Sporck invited an opera ensemble from Venice to Prague and gave over to them a theatre in his palace. He himself, however, was not fond of the opera and used it only to strengthen his social prestige. Anyone was allowed in for a fee, and so already by 1724, a modern type of publicly accessible opera was founded in Prague. Italian opera immediately became the main and, to a high degree, pet attraction in the realm of secular culture. It enjoyed special privileges and was performed in Prague, in effect continuously, until 1807.

Of its type, it essentially differed from all the other opera houses north of the Alps which were (if we omit the significant episode of Hamburg

mus v hudbě, Ústav pro hudební vědu AV ČR, Praha 1993, pp. 16–23, francouzsky verze: *L'opéra italien du 18e siècle en France et en Bohême*, in *Actes du symposium Cosmopolitisme et nationalisme en musique*, Prague: 25–26 septembre 1992. N° spécial „Mouvement Janáček“ Mars, 1993.

opera) mainly court operas, that is, the private operas of the rulers. They were charged with the task of representing the court or to glorify it, but in Prague it was the interests of the viewing public that were decisive for the impresario of one opera or another. The Prague repertoire was performed on the stages of Venice, Naples and Milan through direct links with the Prague scene. During the time of its existence, dozens of premières of Italian operas were performed on its stage. For instance, three of Antonio Vivaldi's operas were premièred at Sporck's theatre.

In the Bohemian baroque context the Italian opera constituted a dominant artistic species in the realm of secular art. It was, however, performed not only in Prague but off and on in the noble houses of Brno and throughout Moravia. The heroes of the libretti were drawn mainly from classical mythology and the pagan and oriental worlds, substantially enriching the Christian sphere which permeated the baroque epoch. The costumes of these operatic heroes often served as the inspiration and source of Bohemian plastic and graphic artists. The music of these operas, in turn, became the most common composition model for local composers, two of whom also composed Italian operas: Fr. Adam Míča (1694–1744), one of whose operas also performed in 1770 in a Czech version prepared by the author and Václav Matyáš Gurecký (1703–1743).