

Jiná verze,  
již nabídnuté studie

OPERA  
JAKO DVORSKÁ SLAVNOST:  
MEZI SVATBOU A SMRTÍ

LITERATURA

MILOŠ ŠTĚDRŇ

## 1.

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 střeoevropské 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.

## 2.

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.<sup>1</sup> Od roku 1637 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 mediceských 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, pracoval 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 nesourodých 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

1 Zcela nový pohled na funkci a úlohu notového tisku okolo roku 1600 přináší diplomová práce Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně: ŠTUDENT, M.: *Delle „Imperfetioni“ della stampa musicale antica neboli o „nedokonalostech“ hudebního tisku cca. 1600*. Brno 1995 (Diplomová práce uložena na FF MU Brno.)

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.

### 3.

Od obecnějších poloh operního rituálu přejdeme 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 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 dokonatého svatebního rituálu. Euridice hyne mimo scénu v krátkém okamžiku, kdy se vzdává. Zprávu o tom přináší Messaggiera-nymfa, která byla svědkyní



ušknutí 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 vši 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 fato empio e crudele! Ahi stelle ingiuriose, ahi 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 Shakespearovi v Romeovi a Julii: „I deny you, stars!“ (V-1-24) 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 nastupujícího vévody Francesca Gonzagy s princeznou Margheritou Savojskou. Básník Ottavio Rinuccini, současně autor libreta další svatební „oper“ Claudia Monteverdiho *Arianna*, která je z devadesáti procent nezvěstná 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 předstupují před Venuši 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 ukazované ženy, které Pluto přivolává slovy: „Movete meco voi d'Amor 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. „Mluvčí“ 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, míří 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. Uvedme 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.<sup>2</sup>

2 HABERKAMP, G.: *Werke der Musik für die deutschsprachige Bühne des 17. Jahrhunderts. Der aktuelle Quellenstand*. In: ENGELHARDT, M. (ed.): *In Teutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main 1996, s. 18–28.



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“<sup>3</sup> nebo „Opernballett“. Jinak převažují označení jako **Singspiel, 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 vydaného *Deníku rudolfinského dvořana*.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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*.<sup>6</sup> Adam mladší z Valdštejna

---

3 Roku 1671 Dafne v Drážďanech.

4 KOLDINSKÁ, M.; MAŤA, P. (eds.): *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: SPFFBU, H 29. Řada hudebněvědná. *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*. Brno 1994.

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

tuto produkci připomněl v citovaném *Deníku* takto: „5. (rozuměj února 1617) Dnes jsem jedl u pana kanclíře,<sup>7</sup> byla v soudní světnici maškaráda a díl komedie, kterou držel pan Vilím Slavata.“<sup>8</sup> 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 obecenstva na balet kavalírů, které známe přesně jmény.<sup>9</sup>

Zdá se, že napětí mezi svatbou a smrtí, jak jsme je zjišťovali v prvních desetiletích 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 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

7 Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic.

8 KOLDINSKÁ, M.; MAŤA, P. (eds.): op. cit., s. 262.

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



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**

- 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.
- 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 etablování hudby v době Shakespeara a Cervantese. Do té doby spíše dekorativní a rámcově pojímané hudební produkce tak získaly silné individuální rysy.
- Křehkost spojení svatebního páru na příběhu 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.
- Blízkost 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.

## OPERA JAKO DVORSKÝ RITUÁL OPERA JAKO NOVÝ TYP HUDEBNÍHO DIVADLA

Závěrem k úvahám o opeře jako formě vzešlé z napětí raného baroka několik tezí, které by měly upozornit především na dvojí pojetí opery – jednak jako dvorského rituálu se všemi politickými důsledky, jednak jako nového druhu uměleckého podnikání od konce 30. let 17. století v Benátkách.

- Po tridentském koncilu se zřejmě začala natolik měnit mentalita v oblasti kultury, že vznikly předpoklady k novému typu řeči – k afektovanému zpěvu, který zdůrazňoval poetické kvality textu. Dobové dokumenty potvrzují, že chápání této nové funkce zpívaného textu mohlo být ještě poměrně dlouho rozkolísané – italsky to mohlo být „con gentil maniera“, pro Němce to byl více než zpěv recitace „in italienischen Rhythmis“, tak to čteme v letáku k pražské *Phasma Dionysiacum*. Nejvíce se na této afektované nové formě zpívané řeči podepsala s největší pravděpodobností nová forma devocionality, šířená z Říma v důsledku činnosti svatého Filipa z Neri spolu s počátky oratoria, druhé a spirituálnější podoby opery.
- Prvním operám vyhovoval nejlépe mýtus a mytologie. Dvůr od dob existence Castiglionova Dvořana (Il Corteggiano) měl nátěr všeobecného vzdělání v oboru řecké a římské mytologie a mohl tedy vcelku bez problémů konzumovat předkládaná témata, aniž by měl větší obtíže s chápáním obsahu a syžetu. O to více se mohl soustředit k formovým nuancím. Doložili jsme, nakolik důležitý byl mýtus o Orfeovi a Eurydice jako základní „svatební“ rituál, který stál mezi svatbou a smrtí, a tak byl jakýmsi mottem každého páru. Později, jakmile se opera zbavila své dvorské predestinace a stala se záležitostí zprvu benátského, později pak celoevropského uměleckého podnikání, odklonila se od mytologie k příběhu. Nepotřebovala už formální rámec a rituál, ale hledala další náměty a přecházela od mytologie k historii. Už v benátské opeře, která se po roce 1637 definitivně oddělila od dvorské opery-rituálu, se mýtus nahrazuje historickým konkrétním příběhem. Je to patrné na obou posledních operách Claudia Monteverdiho



*Il ritorno d'Ulisse in patria* a *L'incoronazione di Poppea*. Odysseův příběh mohl být chápan ještě napůl mytologicky, ale korunovace Poppey Sabiny na římskou císařovnu za vlády Nerona bylo již zcela reálnou historickou událostí známou z Tacita a především Seutonia Tranquilla. Opakující se mýtus zřejmě svazoval opeře ruce a nutil ji k řadě formálních vylepšení, zatímco historická látka nabízela mnohem více a dávala opeře příležitost k mnoha novým polohám.

- Mýtus-rituál se včlenil ústrojně do života dvora. Vyhovoval také propagandě, která se stala součástí života zejména velkých dvorů, francouzského a rakouského. Proto má při zkoumání tohoto přechodu od dvorské ke „komerční“ opeře stále větší význam moment dvorské propagandy a jejího jazyka. Zdůrazňujeme to připomenutím knihy Karla Vocelky *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576-1612)*<sup>10</sup>. Odtud lze sledovat jisté vyprazdňování antických předloh a jejich přizpůsobování politické propagandě a okamžité potřebě. Rituál se tak stává něčím, co je plně ve službách propagandy. Jsme svědky toho, jak se z bohů Olympu stávají sluhové nebo hlásné trouby propagandy Habsburků. Veršující dvořané jsou pak největšími propagátory této propagandistické proměny, jak to ještě uvidíme v případě pražské operní slavnosti *Phasma Dionysiacum*.
- Mýtus jako součást dvorského rituálu nepůsobí tak prvoplánově a schematicky, jak by se mohlo zdát z tezovitěho zachycení skutečnosti. Je zde řada odstínů podle charakteru dvorů a podle individuálních básníků i skladatelů. Poměrně velmi uvolněně působí Monteverdiho mantovský Orfeo z roku 1607, který nebyl součástí žádné politické dvorské strategie a mohl se jí stát teprve později. O rok pozdější svatební balet se zpěvem *Il ballo delle Ingrate* téhož autora přináší dokonce náznaky dávných Lupercalií, když se do předsvatebního rituálu vkládají narážky určené nevěstě. Mezi oratoriem a operou zůstává barberiniovska spirituální opera Stefana Landiho *San Alessio*, ukázka nové devocionality, na druhé

---

10 VOCELKA, K.: *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576-1612)*. Vídeň 1981.

straně však v rovině dábelkých sluhů naplněná nebývalou dávkou brutality a infámnosti. Zlo je zveličeno a vše, i to nejhorší, je možné, pokud je to „Ad maiorem Dei gloriam“. Zvlášť markantním případem dvorské devocionality vůči panovníkovi a nadbíhání dynastickým zájmům je pražská *Phasma Dionysiacum* z 5. února 1617.

- Dvorská opera samozřejmě nekončí okamžikem, kdy se v Benátkách začne od roku 1637 provozovat „každodenní“ slavnost a z dvorského rituálu se stane výdělečná rutina. Cesty obou typů se však rozdělí, a to natrvalo. Dvorská opera pak sice dožije do Velké revoluce, ale po ní ztratí jakýkoliv smysl a důvod reálné existence.