

Opera a rituály

Několik tezí z doby geneze důležité formy

1. Vznik opery nelze už dost dlouho nazírat jako nějaký okamžitý geniální čin Florentské cameraty. Ačkoliv tento intelektuální kroužek přispěl významně k dovršení kvalitativní proměny dosavadních interludií na spojení poměrně nesourodých forem do celku, podobné pokusy už vznikaly od 80. let 16. století, jak dokládá odborná literatura posledních tří desetiletí. V českém prostředí je rozhodně nejprínosnější monografie Romana Dykasta Hudba věku melancholie / Togga, Praha 2005/, v evropském měřítku se jeví jako významný posun v nahlížení na vznik opery studie Tima Cartera, dokazující vznik většiny raných oper z rituálu svatby. /Tim Carter: A Florentine Wedding of 1608, in: Acta musicologica, vol. LV, 1983, fasc. I, 87-107/.

Pokusíme se ukázat hlavní formové trendy tohoto procesu a postihnout i proměnu mentality a osazení nové formy staršími rituály, které z hlediska dobové ideologie dobře vyhovovaly. Souhrnně lze říci, že ukážeme vznik opery jako formování hudby okolo svatby a smrti jako dvou spojených nádob lidské existence. Vše z tohoto procesu se odehrává v Itálii v době po tridentském koncilu, jehož důsledky se postupně začínou promítat do celkové atmosféry kulturního života. Změna mentality a využití některých ritualizovaných situací se stane na chvíli předmětem našeho zájmu. Doklady k tomuto procesu přinášíme z dobové libretistiky, z předmluv, deklarácí a materiálu dobové propagandy. -----

2. Jestliže Tim Carter upozornil na význam severoitalských svateb suverénů jako na důležitý okamžik pro formování interludií vedoucích ke vzniku opery, koncem 16. století se stane nejdůležitější syžetovou předlohou pro podtržení svatebního rituálu orfeovský mýtus. Základní příčina, proč tomu tak bylo, je evidentní. Mytologie byla hlavním zdrojem tehdejší kultury a ze všech mýtů se ke svatbě nejvíce hodil mýtus o svatbě a smrti Orfea a Eurydiky a Orfeově cestě do podsvětí pro Eurydiku. Tato blízkost svatby a smrti byla přímo ztělesněním lidského osudu a jeho křehkosti. Pokus o překonání smrti a vyvedení životního partnera z podsvětí byl zajímavý v několika směrech. Jednak toto pojetí pokusu o překonání smrti a její nezvratnosti pro jakoukoliv existenci je ryze antické- není v něm nic z nového křesťanského optimismu. To je samo o sobě zajímavé, protože jindy a jinde jsme svědky prostupování obou světů a synkretismus je po celou dobu humanismu převládající tendencí, tak jako fungoval v době helénismu v syntéze křesťanství a starších náboženství. / základní informace jsou v monografii Radislava Hoška Náboženství antického Řecka- In: Vyšehrad, Praha 2004, zejména v kapitole Zánik antického náboženství/.
3. Mýtus o Orfeovi a Eurydice byl tedy nejvhodnější ke každé společensky a mocensky významné svatbě a stal se základem opery. Ta ovšem byla ještě více než 50 let spojením poměrně nesourodých a časově co do vzniku dosti odlišných forem. U použití mýtu se projevuje odlišnost v přístupu k němu. Vidíme to už v názvech prvních oper nebo „oper“ s touto tematikou- Euridice, Orfeo, La morte d'Orfeo. V těchto případech jakoby šlo o podtržení femininního nebo maskulinního principu-

tak např. u Florentinů Cacciniho a Periho jde o zdůraznění Euridice, Monteverdi naopak zdůrazňuje Orfea. Luigi Rossi pak přináší vyústění mýtu a smrt Orfea, po které může následovat zbožnění a nanebevzetí. Teprve pozdní baroko a klasicismus jdou cestou syntézy obou principů –Orfeus a Eurydika.----

4. Protože se chceme dobrat významu a úlohy rituálů v rané opeře, budeme sledovat na příkladech, které jsou evidentní, jak a které rituály do prvních oper pronikaly. Mýtus o Orfeovi a Eurydice je tragický- tvůrci těchto oper se stylizovali do polohy někoho, kdo ústrojně a vědomě navazuje na řeckou tragédii. V manýristickém exhibicionismu dokonce i zapomínali na tu prostou skutečnost, že nikdo nemá ani tušení, jak vypadala hudba v antické tragédii. Jako východisko souboru rituálu jsem zvolil etnologům dobře známý a u nás monograficky zpracovaný Čeňkem Zíbrtem, Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. Věku-Indiculus superstitionum et Paganiarum / reprint Academia Praha 1995- originál tamtéž 1894. V tomto souboru lze hledat a nalézt rituály, které mohly organicky vplynout do opery. Ze 30 označených situací volím okruhy I a II De sacrilegio ad sepulchra mortuorum a De sacrilegio super defunctos id est dadsisas. Okrajově přicházejí v úvahu okruhy VI-De sacris silvarum, quae nimidas vocant a XII De incantationibus. Sřhneme-li to, půjde o oplakávání mrtvé, mrtvého nebo mrtvých- v našem případě Eurydiky, prostředím se mohou stát posvátné háje-De sacris silvarum a na začátku i na konci toho všeho mohou být inkantace-zaklínání a zařikání. Tyto situace dostala tedy do vinku raná opera. Zastavme se u některých z nich.
5. Rituál oplakání je starý jako lidstvo samo a končí zřejmě tehdy, když umírá- řečeno s Konrádem Lorenzem lidskost. Církev měla zřejmě dlouho k těmto rituálům nejednoznačný postoj a spíše se jim vyhýbala nebo se distancovala od jejich starší tradice. To dokládá i pozdní vznik requiem v hudbě a skutečnost, že první takto ritualizované officium defunctorum vzniká vlastně až po roce 1500. Já ovšem nejsem ten, kdo chce a může řešit etnologickou podstatu tohoto problému. Mně jde jen a pouze o to, že nenie, elegie, paian apod. pronikly ve smíšené anticko křesťanské podobě onoho známého amalgamu, v němž je katalyzátorem mezi antickou a křesťanstvím Dante- tedy spisovatel stojící už na prahu renesance- do rané opery a staly se zde často používanými situacemi. V operách do počátku třicetileté války najdeme v podstatě dvojí druh oplakávání Eurydiky- sborové, kolektivní, kde může být postava připomínající náčelníka nebo náčelníci sboru z antické tragédie, anebo individuální -Orfeus-Orfeo nebo Arcetro jako jeho přítel. Prohlédněme několik takových situací: V Cacciniho Euridice z roku 1600, kterou jsem 1980 rekonstruoval spolu s Arnoštem Parschem pro tehdejší Československý rozhlas v Brně je v libretu Ottava Rinucciniho neustále opakováno dvojverší Sospirate, aure celesti lacrimate o selve o campi, tedy přesně situace ze Zíbrtova seznamu. Plakat a vzdychat nad mrtvou Eurydikou mají vznešení / není jasné, zda jde o nesmrtelné Olympany nebo nymfy, které obvykle v jednom houfu s pastýři, a ti jsou pochopitelně smrtelní. Důležitá je i druhá část dvojverší- mají plakat lesy a luhy bychom přeložili poeticky ony obvykle selve oh campi...
- O 7 let později Monteverdi v Mantově a jeho libretista Alessandro Striggio již nahrazují kolektivní paian, který je u Cacciniho důležitým ritornelem, vyvracejícím častý mýtus o tom, že s ritornely přišel jako první právě Monteverdi, a neoslovují sborově lesy a pole, nýbrž ústy nejprve jednoho pastýře a později sboru apostrofují tragickou zprávu o smrti Eurydiky těmito slovy:

Ahi caso acerbo

Ahi fato empio e crudele

2

Ahi stelle ingiuriose

Ahi cielo auaro

Přeparafrázujeme s krátkým komentářem česky tyto myšlenky, protože opouštějí rovinu staré elegie a rituálu oplakávání a nahrazují ho něčím, co se teprve v budoucnu může ritualizovat.

Ahi caso acerbo = ach, krutý osude /caso=los,úděl,událost/

Ahi fato empio e crudele = ach,osude zrádný a krutý /vyjádřeno synonymicky/

Ahi stelle ingiuriose- ach,zrádné hvězdy klamné,zrádné,nevyzpytatelné hvězdy

jako znamení drah lidských osudů se v době pozdního manýrismu stávají symptomatically častým obrazem něčeho, co doprovází naši existenci. U Shakespeara čteme v tragédii Romeo and Juliet v 5.aktu v 1.scéně v okamžiku, kdy Romeo dostává zprávu o Juliině smrti: ... then,I deny you,stars!

Ahi cielo auaro prázdné,pusté nebe / nebe bez řádu, chaotické, při rozvedení této myšlenky- nebe bez Boha nebo takové nebe, kde je Bůh příliš vzdálen, než aby zasahoval do chodu lidských osudů...

Ritualizovat lze v italském intelektuálním prostředí i všeobecně známý citát. Tak tomu je v případě, kdy Orfeo sestupuje do Hádu-podsvětí-pekla / vše z toho současně funguje/ doprovázen Nadějí-La Speranza. Vžívá ji, aby ho neopouštěla na jeho cestě ...Scorto da te mio Nume,Speranza,unico bene...

Naděje se před branou podsvětí vymluví nebo omluví citátem z Danta. Nemůže dál, protože na bráně je nápis: ...Lasciate ogni speranza, o voi, ch'entrate...Zanechte veškeré naděje,vy, co vstupujete...Náznak humorné marginálie v tragédii!?!?

6. Vzývání- to je jistě důležitý soubor rituálů, které by bylo nutno stratifikovat. Budu sledovat některé z těchto situací ještě v opeře Orfeo od Monteverdiho a posléze i jinde. Nejprve k vzývání v Orfeovi. Typickým hymnem na boha sňatku Imenea –Hymena / což je bůh svatebního okamžiku a spojení, nikoliv lásky, která je iracionálním dílem Amora, který jak známo ...vincit omnia-vítězí veskrze a poráží vše v duchu Lomnického sentence: ...Kdo miluje žábu nebo svini, mní ji býti Dianou bohyní...
- Hned po prologu Monteverdiho Orfea se chystá svatba Orfea a Euridice a sbor pastýřů a nymf vzývá boha tohoto okamžiku takto:

Vieni Imeneo, deh vieni,

E la tua face ardente

Sia quasi un sol nascente

Ch'apporti questi amanti i di sereni

E lunge homai disgombre

De gli affanni e del duol le nebbie e l'ombre

Hymen je vzýván, by přišel ...vieni, deh vieni... a aby jeho ^{půchodeň} / face ardente/ zaplála tak jako vycházející slunce/ sol nascente/ dostova rodící se Slunce/ .Má přinést těmto milencům- tedy Euridice a Orfeovi šťastné dny /i di sereni/

Vzývání, zařikání, inkantace- to je samozřejmě velmi stará praxe mnohých rituálů. Chceme-li ji solidně a na úrovni sledovat v našem prostředí, pak lze plně doporučit monografii Daniely Urbanové a Václava Blažka *Národy starověké Itálie, jejich jazyky a písma*, HOST, Brno 2008. Zde nalezneme systematiku nápisů obsahujících kletby, vzývání, zaklínání od předkřesťanské doby až po pozdní starověk... Samostatně a zvláště se budeme věnovat bakchanáliím ze závěru Monteverdiho opery Orfeo, které nebyly 2 roky po vzniku díla pojety do tisku partitury a známe je z tisku libreta.

7. Rituál svatby a smrti se vždy nepoužil- důvodem byl i třeba mnohem univerzálnější rámec produkce a její naprosto převládající oficiální charakter. Tak tomu je v případě slavnosti Phasma dionysiacum, která odezněla 5. února 1617 v soudní síni pražského Hradu. Více než 50 let díky Jiřímu Hilmerovi o této slavnosti víme na základě jeho ikonografických objevů, teprve však asi 20 let víme, že se jednalo o operu a zhruba deset let máme k dispozici její objevené úplné libreto, které dokládá, že jde o dílo časově srovnatelné s obdobnými mantovskými dobovými produkcemi- např. s Monteverdiho operou Orfeo.

Na rozdíl od zaalpských oper severoitalských dvorů a paláců / Firenze, Mantua, Ferrara a další/ je tato produkce plně součástí habsburské dvorské propagandy, jejíž cíle a mechanismy monograficky popsal a objasnil Karl Vocelka v knize *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II./1576-1612/*, Wien 1981.

Umělecké zřetěle zatlačil politický účel akce- zmanipulování českých stavů císařem Matyášem k předběžnému uznání následníka trůnu Ferdinanda II. Štyrského zcela v rozporu s českým státním právem a dosazením panovníka volbou...

Ještě Jiří Hilmera, Stanislav Jareš, Jaroslav Pánek a autor tohoto příspěvku spolu s mnohými dalšími historiky a uměnovědci se okolo roku 2000 domnívali, že hlavním organizátorem a snad i spoluautorem této produkce byl Vilém Slavata z Chlumu a Košumberka, který v produkci jako nejstarší z jejích účastníků tančil v kavalírském baletu. Po výzkumech Petra Mati víme, že skutečným autorem libreta byl mladý italsko tyrolský arivista a dvořan Giovanni Vincenzo Arco, říšský hrabě a fanatický stoupenec habsburské dvorské mocenské kliky, který / ku prospěchu české politiky/ padl 1621 v souboji, protože se dá předpokládat jeho další velmi neblahé politické působení v české otázce...

V pražské opeře rituál svatby a smrti zcela chybí. Prohlédneme-li podrobně libreto, zjišťujeme, že dvorský arivista vytvořil nový holdovací rituál, v němž olympská božstva/ Merkur a Amor/ hrají roli jakýchsi moderátorů slavnosti. Ke slovu přicházejí dvojice historických vládařů, které představují významní zemští šlechtici- z toho ani jediný protestant. Kromě těchto představitelů, tančících později kavalírský balet, které známe jmény, to jsou anonymně představovaní antičtí básníci / nechybí Homér,

Ovidius, Orfeus, Hesiodos a další/. Velmi důležitou a vlastně jedinou ženskou postavou je Gloria Domus Austriacae- tedy jakási personifikovaná sláva panovnického domu rakouského. Tu známe jménem a domníváme se, že její o několik měsíců pozdější angažmá ve dvorské kapele zapříčinila právě tato důležitá úloha.

Pokoušel jsem se před časem ukázat ve studii Amor, Merkur a další postavy v pražské opeře *Phasma* Dionysiacum 5. února 1617 na Pražském Hradě / in: *Druhý život antického mýtu*- editor Jana Nechutová, sborník z vědeckého symposia centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2004, s.206-213/

+ že už dřívější rudolfínská propaganda způsobila postupné vyprázdňování mytologického obsahu a ústup rituálů a nahradila je novými devótními floskulemi, které neustále velebí

císařský pár v tomto případě, jindy zase jiné dotyčné zainteresované suverény.

Význam samostatného jednání mytologických postav jako garantů starších rituálů zcela poklesá- stávají se jen hláskou troubou dvorské propagandy. To je patrně i příčinou absence tzv. velkých božstev /Jupiter, Juno, Neptun/.

Povšimnu si nyní stručně několika málo nových situací, které se zdají být předpokladem ke vzniku nových rituálů. Spouštěcím mechanismem je proměna mentality po tridentském koncilu, nová úloha propagandy a politiky dvora...

Když jsem v souboru rétorických figur, které po roce 1500 tak výrazně ovládly vokální hudbu / a ta je přece do roku 1600 jednoznačně důležitější/, hledal tu, která se výrazně podílela na tvorbě potridentských rituálů, vstupujících do opery a oratoria, zvolil jsem echo, protože má velký význam pro poetiku, rétoriku, ale stejně tak i pro hudbu v době, kdy se horizontalismus překlápí do vertikál, které tak obdivuhodně zrychlí průběh hudby a to, čemu dnes říkáme hudební myšlení / musikalisches Denken/.

Rýmové echo tvoří zajímavý soubor jevů. Epigon pražské opery- ať už jím byl mladý arivista Giovanni Vincenzo Arco nebo kdokoliv jiný, to dobře věděl a vřadil je na vrchol produkce do holdu císařovně Anně. Napsal tyto verše:

Mirate la di mille grazie adorno

Di celeste delta cho non ha pari

Il Choro Virginal far giro intorno

Alla Dea dell Ercinia alma Diana

ECCO: di Anna

To ovšem už skoro desetiletí bylo známé použití celého seřetězení ech z Monteverdiho Vespro della Beata Vergine

Gaudio – audio

Ut benedicam –dicam

Terras, coelos, maria – Maria

Porta Orientalius- talis

Introduxit autem vita – Ita !

Pro culpīs remedium- Medium

Consequamur – sequamur

Solamen- amen...

Asi dva roky po pražském „echu“ nalézáme u římského skladatele Stefana Landiho ve třetím aktu jeho tragikomedie pastorale La morte d'Orfeo tento soubor ech:

disperiamo, speriamo, amo, innamorare, amore, more, racconta, conta, onta, dispera, pera, era, sospire, spire, ire, infurie, furie, rie, donora, mora...

Echo se od konce 16.století stane rychle prostředkem reverzibility, jakýmsi zrcadlem slova, pojmu, a umožňuje posílit hravost a verbální invenci této poezie. Nejlepším dokladem tohoto tvrzení může být následující verš z oratoria / Oratorio per la Settimana Santa, přisouzeného teprve nedávno (1954) muzikologem Alberto Ghislanzoni Luigimu Rossimu):

Così varia e la fortuna

Come e varia altrui la cuna,

Così varia e la sorte, il fato e vario

Altri al trono riserba, altri al Calvario

5

...ostřesteny-Fortuny, proměnlivost osudu-vario se převrátí pro jednoho od trůnu ke Kalvárii- rýmové echo je prostředkem gradačního zvratu- autorem je Giulio Cesare Raggioli, maestro da camera na dvoře papežského nepota knížete Taddea Barberinika ...

Inkantace

Kletby jako staré rituály popisují Daniela Urbanová a Václav Blažek v citované monografii Národy starověké Itálie, jejich jazyky a písma /Host, Brno 2008/.

V opeře a oratoriu jsme ve 20. a 30. letech 17. století svědky toho, jak se využívají jednak velmi staré, ale i nové rituály, u nichž často staré vystupuje v nových konotacích. Doložíme to na několika příkladech:

Giulio Cesare Raggioli

1a

v italském libretu Rossiho oratoria per settimana santà / oratorio volgare/ spojuje s Kristovou smrtí démony, jejichž předpokládaná existence- a z textu to poznáme- je zřejmě velmi stará. V očekávání Kristovy smrti jsou podzemní démoni radostně vzrušeni: ... Respirate ate caverne, la nel baratro profondo, non piu, no lagrime eterne facian' mare al basso mondo! Goite, omai gioite!

Velmi sugestivně působí závěrečná zaklínací floskule MORIRA- /at'/ zemř...

Proti tomuto starému proklínavému rituálu stojí Panna-Vergine s apostrofou.

Tormenti non piu ! Muka, přestaňte !

A i dále se panna-Vergine obrací k celému Vesmíru- Cieli, stelle, pieta ! d'una madre

Dogliosa lagrimosa- nebe a hvězdy, ustrňte se nad bolestí plačící matkou

Rendete mi il mio core- vraťte mi srdce

A to se navlas shoduje se Striggiovým-Orfeovým Rendete mi il mio ben, Tatarei Numi ...

Staré dávné proklínání jaké známe i ze zaklínacích tabulek se snadno objeví v novém kontextu. Tak tomu např. je v opeře Monteverdiho Il ritorno d'Ulisse in patria koncem 3. let 17. století. Libretista Giacomo Badoaro vkládá do úst ženichům / ti jsou jen tři na rozdíl od Homéra a zastupují tak tři typy fyzických konstelací- kontratenor mládí, tenor dospělost a bas vyzralost a nebezpečí/... V okamžiku, kdy Odysseus-Ulisse natáhne luk a tak nad nimi zvítězí, projeví ženiši pochybnost o regulérním výsledku slovy: MERA VIGLIE, STUPORI, PRODIGI ESTREMI...-zázraky, kouzla, neslýchané věci... Jsme přece v době čarodějnických procesů a ženiši zcela v duchu doby přičítají svou porážku kouzlům a temným silám.....

6