

BAROKNÍ PRAHA – BAROKNÍ ČECHIE

1620–1740

**Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách,
Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001**

Sestavili Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Jiří Pešek a Vít Vlnas

SCRIPTORIVM

Praha 2004

VÝZNAM ITALSKÉ OPERY PRO ČESKÉ BAROKO

Ve všech dosud podaných výkladech českého baroka chybí mnoho podstatného. Toto tvrzení zde nemohu v poskytnutém čase rozvádět a dokazovat, takže zmíním ve vší stručnosti jen tři z příčin tohoto neuspokojivého stavu:

1. Pokud jde o pramennou základnu, zůstává stále mimo horizont historiků obrovský archiv pražského arcibiskupství, který má mj. tu mimořádnou přednost, že v něm nikdy neproběhla skartace.

2. Už déle než století existující vědní obor dějiny české literatury je u nás – pokud jde o údobí začínající barokem – vytrvale pojmán jen jako dějiny českojazyčné literatury. Děje se tak přesto, že naše země mají i velikou autorskou a receptivní historii literatury v jazyku německém, italském a francouzském a v novověké latině. Za takové situace nemůže být současný výklad českého baroka než apriorním koncepčním torzem, v němž se výzkum obrozenecy pachtí za každým českojazyčným kázáním, ale např. celá knihovna libret italských oper vytištěných v českých zemích zůstává nepovšimnuta.

3. Za další podstatný nedostatek současného výkladu českého baroka považují to, jak barokisté s pozoruhodnou vytrvalostí přehlížejí poznatky hudební historiografie, považující je zřejmě pro výklad baroka za zanedbatelné. Absence těchto poznatků je však v dnes podávaném obraze baroka desinterpretujícím faktorem.

Po tomto telegraficky podaném stanovisku o některých nedostatcích přistupme k obdobně pojatému výkladu o některých poznatcích hudební historiografie, které – vzaty v potaz – by dosavadní výklad českého baroka vydatně modifikovaly.

Především je nutno konstatovat, že celé české baroko bylo negativně poznamenáno zásadním institucionálním deficitem, plynoucím ze skutečnosti, že český král nesídlil ve své zemi, ale u sousedů, v rakouském arcivévodství. Vinou několika generací habsburských králů-absentérů bylo České království zbaveno mj. svého hlavního centra, což mělo i pro kulturu této země na tři staletí neblahé důsledky. V hudební sféře se to projevilo mj. absencí takových institucí, jako je dvorní orchestr a dvorní opera, a rovněž absencí s nimi spojeného systému kompozičních objednávek a tvorby typu slavnostních mší, korunovačních oper, gratulačních kantát apod. Jen dvakrát za celé 17. století si habsburský panovník přivezl k svému přechodnému pobytu v Praze z Vídně i operní společnost, která s ním ovšem ihned zase odjela. Do kulturního života země tyto epizodické pobyty uzavřené dvorské společnosti nepřinesly v podstatě nic.

Po zcela mimořádné velkolepé barokní slavnosti v podobě korunovační opery, uspořádané českými stavy a inscenované v prostorách k tomu účelu zbudovaného

amfiteátru na Hradě v roce 1723, vystihl hrabě František Antonín Špork, že v Praze je o italskou operu zájem, a zařídil české metropoli od následujícího roku stálé operní divadlo. Žel, tato instituce a její rozsáhlé aktivity a oblasti jejího vlivu (chrámová hudba aj.) jsou při výkladu českého baroka stále nedoceny. Přehlíží se totiž situace – paradoxní, ale významná –, že v barokní Praze šlechtic, chorobně toužící po ocenění v kruzích místní aristokracie, svým činem zastoupil (suploval) absentujícího a kulturně nečinného českého krále. Protože však Špork na rozdíl od vídeňského panovníka nepojal své operní divadlo po způsobu dvorních divadel jako soukromou instituci s vyloučením veřejnosti, nýbrž naopak umožnil do něho vstup každému, kdo si koupil vstupenku, došlo v Praze vrcholného baroka k vytvoření opery ryze moderního typu. To bylo dějinně něco naprosto podstatného: česká politická provincie těžce konzervativní habsburské monarchie v tomto případě – svou veřejnou operní scénou – vývojově předběhla všechna rezidenční města střední Evropy, v nichž ještě po desítky dalších let veřejná operní scéna nevznikla. Jejich dvorní opery dále fungovaly jako feudálně výsadní kulturní instituce s vyloučením veřejnosti. To mimo jiné znamenalo, že umělecký druh existující výhradně v takové společenské enklávě nemohl na ostatní umělecké druhy ani zdaleka tak působit, jako když šlo o divadlo veřejné. Navíc v případě takových dvorních divadel nemohlo také vzniknout publikum v moderním slova smyslu, které by se pak svým vlivem podílelo na vývoji onoho divadelního druhu. V Praze tomu bylo jinak. Protože pražská italská opera existovala jako veřejnosti přístupné divadlo bez podstatného přerušení déle než osmdesát let, zrodil se z ní další moderní fenomén – operní publikum. To nepředstavovalo pouze ad hoc sešlé skupiny zájemců, nýbrž s místem a divadelní institucí trvale spjaté stabilní sociální těleso, jehož existence a schopnost působit se projevovaly mj. tím, že se jeho zájmům do značné míry podřizoval i uváděný repertoár.

Pražská opera hrála v době vrcholného baroka v podstatné míře jiný repertoár než dvorní opery okolních metropolí. Než si o něm řekneme pár slov, je nutno zdůraznit ještě další a z hlediska celkového výkladu českého baroka právě ten nejvýznamnější přínos italské opery. Spočíval v tom, že do země s naprosto oslabeným městským stavem, podrobené feudálnímu a náboženskému absolutismu, cenzuře a vymýcení takřka všech druhů světského umění, vstoupil s domestikací italské opery nejspělejší, strukturálně nejsložitější a provozně nejnáročnější dominantní druh světského barokního umění. Do země, jejíž literární produkce byla znovu – tak jako ve středověku – zcela v rukou kněží, stejně jako filosofie a zbytky univerzitního školství, vstoupil umělecký druh, který umožnil kulturní veřejnosti podstatně rozšířit její představný a prožitkový svět.

Italské barokní *dramma per musica* dokázalo spojit kult krásného hlasu a zpěvu s dějem, s jevištní akcí a s velkolepou podívanou. V operním divadle bylo možno pomocí složitých mechanismů a kulis vytvářet iluzi paláců, podzemních vězení, zahrad, bojišť, skalnatých ostrovů atd. Pomocí tzv. létacích strojů se před zraky uzaslého publika snášela shůry krásná božstva nebo naopak hrůzní drakové s rozevřenými chřtány, v jiném příběhu zase celé čtyry vojáky nebo odporých zplozenců ďábla – zkrátka jak to vyprávěný příběh potřeboval. Děj byl vždy plný zvrátů a kontrastů, projevů vznešenosti i nízkosti, tragického hrdinství a milostné vášně, touhy po moci, ale také andělské čistoty a ochoty obětovat pro čest život. Vedle náboženské

obraznosti, masově šířené a kultivované stovkami církevních institucí, poskytla italská barokní opera českému publiku obrazy základních lidských prožitků z tohoto světa, prožitků vášni, lásky, bolesti, nenávisti, pýchy, případy ušlechtilého konání i podle zrady. Barokní kavalíři se ve svých lóžích vzhlíželi v hrdinských činech pontského krále Mithridata či jeho syna Farnaka, v dobytelských aktech Alexandra Velikého, mongolského Tamerlána či perského Dáreia atd.

Vynikající pražský impresárió Antonio Denzio, kterého italská karikatura znázornila jako světáckého kavalíra s kordem, si jako stále aktivní tenorista nedal ujít interpretaci rolí, jako byl Odysseus, císař Nero, Bajazet, Publius Cornelius Scipio ad. V opeře *Aristeo*, jejíž děj se odehrával v Kartágu, si pro změnu zahrál a zazpíval náčelníka lupičů, aby pak jeho poslední rolí byl – věřte nebo nevěřte – Ctirad z českých pověstí, předvedený po boku operní Libuše, Přemysla a Vlasty. Před pražské barokní operní publikum předstupovaly nejrůznější princezny v moci Amora a Cupida, Venuše a Diany, opuštěné Didony, Iásonové a Achillové, Penelopy, kouzelnice Alciny, a se světem Ariostova Zuřivého Orlanda – což byl inspirační zdroj i první šporkovské opery – samozřejmě také Armidy, Ruggierové a Bradamanty, Medorové a Angeliky, všichni a všechny se svými projevy intenzivního milostného citu, který se v realitě vyšší společnosti barokní éry nesměl objevit. Na jaře 1735 byla v divadle na Malé Straně provedena operní novinka na Metastasiovo libreto z roku 1733 *L'Olympiade*. Německý překlad výmluvně název rozšířil: *Die nach jeden vier Jahren zu Olympia gehaltene Kampf-Spiele*. Kde jinde než v opeře se mohlo v českém baroku objevit tak dokonale světské téma?

Pražská barokní opera však dokázala svému publiku nabídnout i razantní komiku. A ne ledajakou: existujíc po léta bez cenzurního dohledu, dovolila si zesměšnit dokonce i roli panovníka. V karnevalu 1727 uvedl Denzio operní pasticcio, k němuž sám zpracoval textovou složku, *Il confronto dell'Amor coniugale*, v jejímž průběhu nebyla na scéně zesměšňována nějaká postava z nižších společenských vrstev, nýbrž římský císař Caligula. Vypiv podstrčený kouzelný nápoj lásky zamiloval se do Měsíce a začal páchat nejrůznější pošetilosti, doprovázené zpěvem v různých jazycích. V této scéně došlo poprvé v rámci italské opery i k uplatnění češtiny. Aby byla zřejmá míra rozvernosti této pražské karnevalové opery, dodejme, že v ní podobně poblázněná Messalina pije „di Venere l'orina“.

Jinou pražskou jedinečností byla v roce 1730 uvedená opera o Donu Juanovi s názvem *La pravita, castigata*. Je téměř neuvěřitelné, za jakých podmínek byla uvedena! Díky ní musíme ve výkladu českého baroka připomenout i skutečnost, že na pražské operní scéně se toho roku v době půstu, tedy v té části roku, pro niž církev požadovala projevy nejvyšší kajícínosti a odříkání a operní provoz zakazovala, mohla s povolením místodržitelství i arcibiskupa, který měl samozřejmě v divadle svou stálou lóži, objevit pod označením „rappresentazione morale per musica“ opera o velkém svůdci žen! Tak výjimečně liberální přístup k italské opeře, k tomuto jedinečnému uměleckému druhu, zaujímala feudální společnost a nadřizená místa světské i církevní administrativy v barokní Praze!

Není zde bohužel prostor k rekapitulaci toho, co přinesla italská opera českému baroku i mimo Prahu, především na moravských barokních zámcích, a co mu přinesla hudebně. V každém případě vnesla do země nový model dobového umění,

vrcholného ve formě i v interpretační náročnosti. Domácí skladatelé se měli díky tomu čemu učit, aniž by museli jezdit do Itálie. Čeští muzikologové už řadou studií doložili, jak velký vliv měla italská operní hudba na repertoár chrámových kůrů, do něhož byly v 18. století ve velkém počtu přejímány i interpretačně velmi náročné operní árie. Ze scénické podoby italské opery čerpalo mnohé podněty a modely i domácí výtvarné umění.

TOMISLAV VOLEK

Significance of the Italian opera for the Czech Baroque

It was mainly thanks to the Italian opera that the Czech High Baroque experienced also the high and continuously updated secular art of its time. The Prague opera tradition founded by the Italian artists, their production and the domestic audience shaped by them gave rise to the development of the domestic Czech opera production of 19th century. Subsequently, the Czech cultural public represented by the Prague opera audience, in its efforts aimed at the national revival, gave priority to the idea of the Czech national theatre with the national opera at the head. And it succeeded to implement remarkably this idea having roots in the Czech Baroque.

Author's summary