

Opera v palácach /pracovná verzia/

V úvode našej prednášky sa pozrieme do priestorov, do ktorých opera, respektíve „určitý predskokan“ opery vkročil prvýkrát. Nemôžeme si predstaviť operný sál v pravom slova zmysle, operný sál, ktorý poznáme dnes sa vyvíjal postupne a najmä na základe nárokov, ktoré opera od divadelného sálu požadovala.

Aktuálne sa prenosieme do 16. storočia, presnejšie do Florencie, mekky začiatku operných predstavení. Z Florencie máme prvé zmienky o sále, **kde sa usporadúvali hudobné predstavenia a schádzali sa tu milovníci hudby a poézie - združenie Camerata.**

5.

Len pre zopakovanie **Camerata** bola skupina intelektuálov, aristokratov, hudobníkov, ktorá pôsobila v rozmedzí rokov **1573 až 1587**. Ich ústrednou osobnosťou a organizátorom sa stal hrabě Giovanni de'Bardi. Camerata je spojovaná so zrodom opery. K okruhu hraběte Bardiho patrili hudobníci ako **Vincenzo Galilei**, ktorý sa zaoberal aj **akustikou**. Jeho slávny syn **Galileo Galilei** so záujmom o **fyzikálnu stránku prenosu zvuku**, Jacopo Peri, ktorý zhudobnil prvé dielo považované za operu – Dafne, básnik Ottavio Rinuccini a ďalší.

Sám hrabě Bardi bol všestranne vzdelaný, písal úvahy o hudbe v gréckej tragédii a venoval sa prekladom do taliančiny.

6.

Na obrázku vidíme jednu zo sál **Palazza Bardi**, kde sa inteligencia schádzala. Predpokladám, že išlo o pozdĺžne otvorenú sálu, steny ozdobené freskami a antickými motívami, materiálovo išlo o tehlovú budovu s drevenými prvkami, dreveným stropom.

Bardi a ľudia z jeho okruhu premýšľali o vytvorení novej formy divadla, kde by sa uplatnili slova a hudba zároveň. Nešlo by o hudbu hranú medzi jednaním, ani o piesne, tance či madrigaly. V tomto momente uvažovali aj o scénografii daného kúsku o kostýmovej zložke a scénografickej zložke. Dielo by obsahovalo slovnú zložku, scénu s perspektívom a kostýmy, ale hlavné bremeno dramatu by niesla hudba. Tu už vidíme prvé experimentovanie s hudbou, hľadanie formy hudobného dramatu a jeho vizuálneho stvárnenia.

Palazzo Bardi nemal divadelnú sálu a len pre zopakovanie, ani v ňom **nebola prevedená žiadna opera**. Boli v ňom však prevedené dve skladby, ktoré sú považované za predstupeň spievaného hudobného dramatu a to *Jeremiášov žalospev* a *Monolog hraběte Ugolina* z 33. spevu *Pekla Dantovej Božskej komédie*.

Opera v začiatkoch počítala s nevelkým počtom nástrojov a teda s nevelkým zborom, predobraz pre tieto dve zložky bola antika. Členovia Cameraty boli toho názoru, že príliš veľká sála nemá dobrú akustiku, spevák je nútený spievať príliš hlasno a najmä veľká sála potláča jemnosť prednesu. Člen Cameraty Emilio de'Cavalieri sa už v roku 1600 zmieňuje, že **operný sál by mal byť pre 1000 divákov**. Len pre porovnanie dodám, že Janáčkovu divadlo má aktuálne 1063 sedadiel a Štátna opera v Prahe 1041 sedadiel.

7.

Prvá opera Dafne sa hrala v intímnom prostredí sálu Jacopa Corsiho, **Palazzo Corsi**. Predpokladáme, že ide o prvý operný sál.

8.9.

V druhej Periho opere, ktorá bola uvedená v Palazzo Bardi, Euridice sa už predpokladal určitý rámec scénickej výpravy. Mala premenlivú maľovanú scénu (citujem dobový dokument)

„premeniteľná scéna ukazovala zelené nivy, stromy, ktorých kôra sa otvárala rodiac krásne dievky, vyvierali pramene a rieky a bolo vidieť ešte iné pozoruhodné veci aké predtým ľudské oko nevidelo.“

10.

Najväčšia z slávností sa konala vo Florencii v roku 1589 pri príležitosti svadby Ferdinanda I. Medici, s Kristínou Lotrinskou. V celom meste sa konalo viac ako trinásť obrovských verejných a súkromných podujatí vrátane zložito naaranžovaných baletov na koňoch, rytierskych turnajov, divadelných hier, koncertov a cirkevných procesií. Takže tu bola zainteresovaná aj verejnosť, ktorá procesie idúce mestom sledovala.

11.

Oslavy vrcholili v **Palazzo Pitti**. Na zaplavenom nádvorí paláca sa odohrala fingovaná námorná bitka, do ktorej boli nasadené špeciálne postavené námorné lode. Priama účasť bola obmedzená na florentský dvor a jeho majiteľov, veľvyslancov, vysokopostavených duchovných a ich sprievod.

Scénografia k opere bola honosná od začiatku, pompézna tak aby bola hodná kniežacej zábavy. Nádvorie sa premenilo v gigantickú vodnú plochu na ktorej sa pohybovali vojenské koráby s plachtami po okraj naplnené vojskom. Toto javisko malo 55x51 metrov.

12.

Operné a divadelné snahy vo Florencii boli samozrejme sledované aj z Ríma. Predstavitelia operného života v Ríme bola rodina Barberini, cirkevná a svetská veľmož, ktorá túžila po tom, aby sa pre dobu nastávajúceho baroka stali tým, čím bola rodina Medičeových pre renesanciu.

V 1634 otvorila rodina Barberini ohromný veľký operný sál v prízemí ich paláca Quattro Fontane. Mal kapacitu až 3500 divákov.

Budovaný bol s vedomým prestíže a pri svojich materiálnych možnostiach ho vybavili všetkým, čo bolo nové, moderné, neobvyklé, čo uľahčovalo a technicky obohacovalo operný provoz.

Žiaľ z **Teatra Barberini** nemáme dochované skoro nič, vieme iba miesto, kde sála stála. Vieme, že javisko malo jednoduchý portál², orchester bol umiestnený pred javiskom, ktoré bolo s hľadiskom spojené schodami.

Javisko bolo priestorné a hlboké, takže výtvarníci mali prakticky neobmedzený priestor na realizáciu. Malo tu aparát pre príchod oblakov a alegorických postáv (čiže hornú mašínériu), aparát na vozy, ktoré boli ťahané drakmi alebo symbolickými tvormi a pod.

¹ Musíme si tu uvedomiť, že priestor hľadiska bol zaplnený ľuďmi, musíme počítať aj s miestami na stánie. Ľudia sa zväčša tlačili medzi sebou. Až novodobejšie zákony 19. storočia postupne rušili miesta na stánie a zvyšovala sa obedne bezpečnosť divadiel.

² Pozor, sme v 1634, kedy už **stálo Teatro Farnese**, ktoré považujeme za prvé divadlo s pevným portálom.

Komentár od [IS1]:

Komentár od [IS2]:

Na technickom backgrounde v **Palazzo Barberini** sa podielal **Giacomo Torelli**, ktorý pracoval neskôr aj na dvore Ludovíta 14steho. Išlo o javiskového impresária čo sa týka technických „zázrakov“ na javisku.

Dobový dokument, ktorý sa z doby pôsobenia Torelliho zachoval opisuje dianie na scéne nasledovne:

„Zábavným klamom strojov a pohyblivých scén sa hneď vztýčila, hneď zmizla veľká skala a objavila sa jaskyňa a rieka, z ktorej sa najprv vynoril Jordán a potom Najády.

A priletel Amor a opäť sa ukryl v oblakoch a cestami v povetrí letel voz s Armidou, voz bol ťahaný drakmi a v okamihu zmizol, potom sa obyčajná scéna zmenila v bojisko, lesy v pavilóny a perspektiva divadla v steny Jeruzaléma. Otvára sa pekelná priepasť, strhne sa búrka s daždom a krupami.“

Opera sa držala v palácovom prostredí až do približne roku **1637 kedy sa v Benátkach otvorilo prvé operné divadlo verejné**. Musíme si uvedomiť, že v 17. storočí je už opera nový žáner, ktorý priťahuje množstvo ľudí a stáva sa biznisom. Platiaci diváci si mohli prenajať lôžku v divadle na celú sezónu a konzumovať ponúkaný produkt opakovane. V Benátkach sa stala medzi ľuďmi tak obľúbeným žánrom, že prinášala majiteľovi divadla príjmy aj napriek svojej nákladnosti čo sa týka scénografie.

Verejné divadlo malo iné nároky na priestor divadla. Okrem nejakých základných akustických nárokov a nárokov na „viditeľnosť“, muselo divadlo myslieť na diváka (jeho spoločenské postavenie a pohodlie) zároveň na performerov, skladovacie a obslužné priestory v divadle, scénickú mašinériu a pod. Objem operným domov sa zväčšoval s nárokmi na operu.

Tu odbočím ku Claudiovi Monteverdimu, ktorý prišiel z Mantovy, kde pôsobil v paláci Gonzago do Benátok. Vieme, že Monteverdi patril k veľikánom opery a k reformátorom opery. V paláci Gonzago mal pre svoje diela veľmi stiesnené podmienky. Môžeme predpokladať že práve hľadanie miesta pre svoju tvorbu a pre orchester, ktorý sa v ére Monteverdiho rozširuje, pritiahol tohto impresária do Benátok. Zároveň v paláci hral pre malý počet hostí, pre šľachtu. A operné diela Monteverdiho boli cielené pre širšie publikum.

SCÉNICKÁ MAŠINÉRIA

19.

Za takého najväčšieho impresária vo sfére mechaniky považujeme Sebastiana Serlia. Serlio bol vplyvný taliansky architekt, ktorý pôsobil v období renesancie. Serliov prínos k divadelnému dizajnu prekonal čas a dodnes ovplyvňuje divadlo. Jeho séria kníh Architettura je prvý renesančný román o architektúre s časťou venovanou divadlu.

Architettura obsahovala aj jeho teórie o **perspektívnom kreslení a maľovaní a umení stvárniť trojrozmerné objekty na rovnom povrchu**. Serliove ilustrácie scén vychádzali z Vitruviových myšlienok týkajúcich sa miznúceho bodu. Všetky rovnobežné línie boli v perspektíve

nakreslené tak, aby sa zbíhali v jednom bode. Bol tiež prvým dizajnérom, ktorý použil termín "scénografia".

Prostredníctvom jeho návrhov sa oko diváka upriamuje na miznúci bod, čím sa na javisku **vytvára ilúzia hĺbky**. Okrem využitia miznúceho bodu Serlio vo svoj prospech využil aj naklonené javisko. Pomocou sklonu podlahy javiska, ktorý Serlio skombinoval s prácou s perspektívou, vytvoril vizuálny efekt, vďaka ktorému všetko na javisku vyzerá, akoby bolo ďalej a zmenšovalo sa.

20.

Použil sady perspektívnych maľovaných krídel, pričom každý pár bol zasadený ďalej dozadu a ďalej od scény ako predchádzajúci, aby podporil vytvorenie vzdialenosti na javisku. Tieto krídla nielenže dotvárali vytvorenú perspektívu, ale umožňovali aj skrytie kulís a strojov používaných na divadelné efekty.

21

V renesancii boli scénické efekty veľmi populárne. Jedným z najplyvnejších a najinovatívnejších efektárov a javiskových iluzionistov bol Nicola Sabbatini. Sabbatiniho stroje sú v porovnaní s neskoršími vynálezami používanými v stálych divadlách alebo operných domoch veľmi primitívne, ale spôsobili revolúciu v renesančnom divadle, napríklad Sabbatiniho stroj na stmievanie svetla.

Efektné boli na javisku výbuchy. V strede javiska sa otvorila kapsa, pod ktorou čakali muži so špeciálne pripravenými nádobami naplnenými rozomletou živicom. Do zapečateného hrnca umiestnia fakľu, ktorej plameň je nad tesnením. Vrchnák tohto hrnca má množstvo malých otvorov, a keď sa hrncom zatrasie, živica vyjde von, čo spôsobí výbuch plameňa. Sabbatini tu riešil aj BOZP.

21 GLOIRY

Jedným z najobľúbenejších javiskových efektov bola ilúzia lietania. Sabbatini na svojich kresbách opísal niekoľko rôznych lietajúcich efektov. Väčšina z nich využívala oblak na **zamaskovanie mechanizmu**. Bohovia a bohyne zostupovali z nebies v strojoch, ktoré sa bežne nazývali „gloiry“. Tieto zariadenia mali podobu slnka, mesiaca alebo najčastejšie mraku, ktorý sa mohol roztiahnuť a za ktorým mohli účinkujúci stáť alebo sedieť.

Jedna z populárnejších metód opisovala vertikálnu dráhu, ktorá sa mala namontovať na zadný panel a horizontálny nosník. Táto dráha by zdvíhala kontajner, plošinu alebo kôš, v ktorom alebo na ktorom by herec stál. Tento zdvihnutý komponent by bol zakrytý mrakom. Keď sa herec navijakom ťahal po kofajnici hore a dole, vyzeralo to, že letí, akoby stúpil po oblaku. Sabbatiniho konštrukcia fungovala aj v revereze, čo umožňovalo prednastaveného herca vyzdvihnúť a neskôr spustiť, pričom sa zdalo, že zostupuje z neba.

Sabbatini opisuje aj techniku zdvíhania prednej opony a spúšťania zadného závesu. Táto technika je podobná technike rolovacieho okenného závesu.

Odporúča použiť protizávažia na uľahčenie operácie. Záves by sa zdvihol pomocou protizávažia a zroloval by sa, čím by sa odkrylo javisko.

22.

Používanie *periaktoi* bolo obľúbené počas renesancie, pretože súviselo s neoklasicistickými ideálmi gréckeho a rímskeho divadla. Rímsky architekt Vitruvius vo svojich knihách o architektúre opísal trojstrannú scénickú jednotku, ktorá sa dala otáčať, aby sa odkryli tri rôzne plochy, z ktorých každá bola namaľovaná tak, aby zobrazovala iné scénické miesto, čo umožňovalo rýchle a jednoduché zmeny scény.

23. VLNY

Dômyselnou ilúziou, ktorú Sabbatini vytvoril, je mechanizmus vln. Vlna bola navrhnutá tak, aby simulovala efekt mora na scéne. Sabbatini použil serpentínový stĺp na hriadeľ stroja, aby vytvoril profil vlny. Kľučka mimo javiska otáčala stĺpom a vytvárala ilúziu, že vlny stúpajú a klesajú. Tento pohyb vytváral na javisku realistickejší efekt. Niekoľko týchto strojov so stĺpmi malo byť umiestnených vedľa seba, aby sa vytvorila hĺbka scénického efektu. Sabbatinio vlnový stĺp sa používal až do 18. storočia na vytvorenie ilúzie mora.

Druhá možnosť mechanizmu vln bola založená na dlhých lanách, ktoré viedli cez celé plátno imitujúce more. Kulísaci sa postavili každý na jeden koniec lana a s lanami narábajú rôznou rýchosťou, lana dvíhajú spúšťajú a tým vytvorili ilúziu valiaceho sa mora.

V roku 1637 vznikla príručka od Sabbatinioho: *Pratica di fabbricar scene e macchine ne'teatri* (Prax stavania scény a scénickej mašinerie pre divadlá). V príručke boli vysvetlené mnohé scénické mechanizmy a scénické efekty používané v renesančných divadlách.

Benátky

Kvôli svojej architektúre, sociálnym a ekonomickým štruktúram, Benátky sú prímorské mesto, takže je to zároveň mesto obchodné, miesto kde sa stretávali rôzni rôzne národnosti. Nie len opera ale napr. aj *commedia dell arte* bola prosperujúca. Obecne platy umelcov boli vyššie.

Diváci v prvých verejných divadlách boli zväčša stále ešte predstavitelia vyššej vrstvy, diplomati, aristokrati, atď...sa nahlas medzi sebou rozprávali, v hľadisku pili, pľuvali na orchester, kričali po hercoch.

Otváracím predstavením divadla San Cassiano bolo predstavenie Francesca Manelliho *Andromeda*. Dochovaná spomienka jedného z divákov opisuje scénu nasledovne: „*podivuhodné scény premeny, preplnené javisko, dômyselný mechanizmus, lietajúce postavy, kulisy predstavujúce nebesá, Olympus, oceán, kráľovské paláce, lesy, háje a nespočetné množstvo iných očarujúcich výjavov*“.

Andromeda bola uvedená v roku 1636. Predstavitel Neptúna opisuje dej na scéne nasledovne: „*pohľad na morskú krajinu s hviezdami na oblohe naplnil divákov úžasom. Nad javiskom sa zjavila krúžiaca Aurora a po nej vstúpila Juno na zlatom voze ťahanom dvoma pávmi. Vozík sa mohol pohybovať a otáčať na pravú alebo ľavú stranu javiska, na úžasnú radosť divákov. Na konci prológu preletel Merkúr cez javisko pomocou lietajúceho prístroja.*

„V jednom okamihu sa scéna zmenila z morskej krajiny na les tak prirodzene, že preniesla naše oči do skutočných zasnežených výšin, skutočnej rozkvitnutej krajiny, kráľovsky sa rozprestierajúceho lesa a nefalšovaného topenia sa vody. Po scénach s Andromedou a nymfami sa scenéria zmenila na morský breh, kde sa objavil Neptún, pravdepodobne zo spodu javiska. Vynoril sa na veľkej striebornej mušli ťahanej štyrmi morskými koňmi. Zakrýval ho nebesky modrý plášť. Veľká brada sa mu spúšťala až na prsia a dlhý pramienok vlasov ozdobený vencami z morských rias mu visel až po plecía. Jeho koruna bola vytvorená ako pyramída posiatá perlami. „

33.

Teatro Olimpico

Veľké zmeny a inovácie v umení týkajúce sa usporiadania priestoru a obraznosti ovplyvnili aj divadlo. Ilúzia hĺbky a vytváranie perspektívnych obrazov prostredníctvom miznúcich línií a škálovania objektov spôsobili revolúciu v tvorbe kulís. **Architekti tvorili oblúky „malé proscénia“, ktoré fungovali ako rám pre obraz javiska.**

35

V roku 1580, vo veku 72 rokov, Andrea Palladio dostal od Accademia Olimpica, kultúrnej skupiny, ku ktorej sám patrila, objednávku na vytvorenie stáleho divadla. Návrh je inšpirovaný rímskymi divadlami, ako ich opísal Vitruvius: elipsovité terasovité hľadisko, orámované kolónádou, s vlysom zakončeným sochami. Pred ním je obdĺžnikové javisko a majestátne proscénium s radami architektúry, otvorené tromi arkádami a rozdelené polostĺpmi, v ktorých nájdeme niky so sochami a panely s reliéfmi.

36 – 37.

Od rímskej éry sa to líšilo tým, že renesanční dizajnéri vytvorili chodby, ktoré vybiehali z týchto dverí a natáčali sa oproti stredovej ose javiska, čím vytvárali ilúziu hĺbky. Fasáda potom ustúpila na úkor maľovaných kulís a plôch, ktoré v kulisách nahrádzali steny, čo umožňovalo posúvať scény. Táto zmena zvýšila popularitu oblúkov proscénia, ktoré vytvárali efekt pohľadu na pohyblivý obraz.

38.

Palladiov návrh vznikol niekoľko mesiacov pred architektov smrťou a výsledku sa už nedočkal; na práce dohliadal jeho syn, ktorý divadlo odovzdal mestu v roku 1583. Prvé predstavenie na karnevale v roku 1585; jeho námetom bola grécka tragédia Oidipus kráľ od Sofokla a scénografia reprodukuje **sedem ulíc mesta Téby**, ktoré možno vidieť v piatich otvoroch proscénia prostredníctvom dômyselnej hry perspektív. Autorom malého zázraku v zázraku je Vincenzo Scamozzi (arch. divadla v Sabbionete). Efekt bol taký pôsobivý, že drevené konštrukcie sa stali stabilnou súčasťou divadla.

39-41

Teatro FARNESE v Parme, (pozn. vysvetli kde sa nachádzalo, ako sa tam ide, rezy, pôdorys)

42- 43.

Vojvodca Parmy, Ranuccio I. Farnese dal vybudovať drevené divadlo na počesť návštevy Medičského princa Cosima. Žiaľ, Cosimo kvôli chorobe neprišiel. Ale konali sa tu oslavy na počesť svadby Ranučinho dediča Odoarda s Margeritou di Medici.

V divadle bol v rámci osláv usporiadaný turnaj „Mercurio e Marte“. Claudio Monteverdi zložil hudbu k turnaju na libreto Claudia Achillini. Realizácia vyžadovala orchester rozdelený do piatich častí, dve časti po stranách portálu, orchester bol umiestnený pred portálom a ukrytý za prospektami na scéne.

44 - 45 – 46

„Nebesia a peklo, božstvá všetkých druhov a exotické zvieratá sa objavovali počas celého obrovského predstavenia. Mestá sa zhmotňovali a mizli a na povel zaplavila podlahu sály voda, ktorá sa stala dejiskom námorných bitiek. Jeden zo svedkov nervózne hlásil: Bál som sa sedieť v takej veľkej sále preplnenej tisíckami divákov a množstvom strojov. Navyše (podlaha) tej istej sály musela neskôr udržať váhu vody, ktorá vystúpila do výšky viac ako (30 centimetrov)“

Čerpadlá privádzali vodu z blízkej rieky, aby zaplavili podlahu sály pre morské bitky. Súčasťou javiskového priestoru boli lietajúce stroje, pasce a ďalšie zariadenia.

Teatro Grimani sa otvorilo v roku 1678 v Benátkach a ide o jedno z najväčších divadiel a najelegantnejších. Ornamenty v hľadisku, sochy – imitácie mramoru, divadlo bolo drevené. päť radov po tridsaťjeden lôží obklopovalo hľadisko v tvare podkovy.

Prednáška II. /pracovná verzia/

Theatro auf der Cortina (Viedeň)

Drevené divadlo, ktoré dal postaviť L. Burnacini na popud Leopolda I. v súvislosti so svadobnými oslavami so španielskou infantkou Margarétou Teréziou. Dokončená bola oneskorene v auguste 1667, otvorená bola pri príležitosti cisárovniných narodenín v july 1668 operou *Il pomo d'oro* (Zlaté jablko) od Antónia Cestiho. Budova bola prvou samostatne stojacou divadelnou budovou vo Viedni. Zvonku pripomínala skôr stodolu, zvnútra bola honosne zariadená maľovaným plátnom, omietkou a látkami.

Tri úrovne lôží však neboli usporiadané do oválu alebo polkruhu, ale skôr rovnobežne alebo v pravom uhle k javisku. S približne 1000 miestami na sedenie a vonkajšími rozmermi 65 x 27 metrov patrilo divadlo k najväčším vo svojej dobe. Po otvorení sa však len zriedkavo hrali hry a opery. Na začiatku druhého tureckého obliehania Viedne v roku 1683 bol dom zbúraný .

Scénické technológie

Verejné divadlá v Európe experimentovali s perspektívou. Na tieto experimenty sa odkazuje Sebastiano Serlio vo svojich skicách perspektívnych scén s miznúcim bodom.

Pre posilnenie pocitu ilúzie si dianie na javisku zapečatili do rámu – proskénia. Tu len upozorním, že jedno z prvých divadiel so stálym proskéniom bolo **Teatro degli Uffizi** z roku 1585 od Bernarda Buontalentiho. Divadlo Farnese má najstarší dochovaný portál, čiže proskénium.

Proscénium malo okrem navodenia pocitu ilúzie ešte funkciu skrývania javiskovej mechaniky. Divadlá druhej polovice 16. storočia boli zväčša opatrené periaktami (nám už známymi), ktoré pri otáčaní menili scény.

Tento mechanizmus bol náročný na manipuláciu pri zmenách scén, náročný na priestor.

s. 49 – TORELLI

Na začiatku 17. storočia bola preto vyvinutá technika prenášania umeleckého obrazu na sériu rovných plôch, ktoré boli umiestnené po stranách javiska. V hornej časti (povrazisku) sa pracovalo s látkovým vykrytím a zadným prospektom. Scénický výjav sa menil v priebehu 10 sekúnd, pričom sa súčasne uskutočňovali rôzne špeciálne efekty.

Práve na tomto princípe pracovalo Teatro Farnese.

Aleotti navrhol pre Farnese dômyselný mechanizmus výmeny kulís. Zakladal sa na kulisových rámoch, ktoré prechádzali výškou scény až do podscény. Odtiaľ boli ovládané ručne technickými pracovníkmi. Prospektové rámy boli postavené na kolieskach (obdobne ako väčšina rekvizít) a vysúvali sa z bočných strán javiska (za portálom) na scénu. Vysúvali sa ručne silou pracovníka, bez mechanizmu stredového rumpálu, ktorý prichádza až neskôr.

Tento systém je nazývaný aj „taliansky systém“ výmeny kulís, ktorý sa (v obmenách) používal v našom prostredí na konci 17. a v začiatkoch 18. storočia. Princíp umožnil výmenu až 6stich scénických súprav. Okrem spodnej mašinerie divadlá hospodárili s hornou mašineriou na princípe navijakov a lán a neskôr protizávaží.

Samozrejme sa princíp postupne zdokonaľoval a zjednodušoval čo sa týka nárokov na silu personálu a počet obslužných pracovníkov. Na základoch talianskeho systému bol postavený aj francúzsky systém.

s 51 FRENCH SYSTEM vs. NEMECKÝ SYSTEM

Francúzsky systém je založený na hlbokom podjaviskovom priestore do ktorého začalo byť možné spúšťanie vysokých kulís. Ďalší, **nemecký systém zdokonaľoval a zmechanizoval povraziskovú vežu a „vyťahoval“ ju do výšky.**

Fungovanie prospektových rámov si budeme demonštrovať na systéme barokového divadla v Českom Krumlove.

s. 52

Český Krumlov

V roku 1680 – 1682 nechal knieža Jan Kristian I. z Eggenbergu vybudovať samostatnú divadelnú budovu na zámku v Českom Krumlove. **V rokoch 1765 až 1766** bola Josefom Adamom zo Schwarzenbergu budova upravená, vybavená novým zariadením (vrátane javiskových technológií) a dekoráciami.

Tu sa už nachádzame v druhej polovici 18. storočia, kedy bol taliansky princíp výmeny kulís „upgradovaný“. Budova pracovala už s kompletnou konštrukciou horného javiska s plytkým povraziskom, ochozmi, spodným javiskom s posuvnými rámami, rumpálmi, kladkami, lanami, vysuvnou svetelnou rampou.

Podlaha javiska pracovala s odklápacími doskami (na vyťahovanie rekvizít) a so 4 propadliskami (na princípe protizávažia).

Zachované je aj hľadisko s výškovo odstupňovanými lavicami, podkovitou galériou na poschodí a s uzatvorenou kniežacu lôžou. V orchestrisku je zachovaný notový pult pre hudobníkov.

.....
Francúzsko

V 60. rokoch 17 storočia bola opera vo Francúzsku ešte stále prisudzovaná šľachte na pobavenie a reprezentáciu rodiny. Bola uvádzaná na dvore Ludovíta 13 aj Ludovíta 14. Nikde vo Francúzsku neexistovali verejné divadlá v takom rozsahu a počte ako v Benátkach a opera nebola všeobecne prijímaná ako verejná zábava. Najväčšie úspechy tu dosahovala hovorená dráma. **Drámy Moliéra mali veľký úspech.**

Až v júni 1669 sa opera vo Francúzsku stala prístupnou verejnosti. Bola obľúbená u francúzskej aristokracie, vybraného publika, ale napriek **tomu platiaceho publika**. Štát reguloval verejné divadelné umenie vo Francúzsku, takže **operné súbory** potrebovali na vystúpenie licenciu od kráľovského úradu. Za vysokú sumu peňazí a každoročné príspevky do kráľovskej pokladnice fungoval tento žánr ako monopol s kráľovskou licenciou. Každý držiteľ licencie mohol tento podnik slobodne využívať, ale na vlastné finančné riziko.

Príkladom udelenia licencie od Ludovíta 14 je aj pôsobenie Pierra Perrina vo Francúzsku. Perrin dostal povolenie provozovať v Paríži a francúzskom kráľovstve opery a hudobné hry vo francúzštine ale (citát z povolenia od Ludovíta 14) „*také, čo budú podobné tým v Taliansku*“. Zároveň mal povolenie vyberať vstupné od publika a to v takej výške aby mu pokryli koncesionárske a provozní náklady.

Perrin sa zadĺžil a preto predal koncesiu **Jeanovi Baptiste Lullymu**, ktorý sa stal vo Francúzsku úspešným až do tej miery, že si nechal postaviť vlastné divadlo s pomocou architekta Carla Vigaraniho, na mieste bývalého tenisového kurtu. Tam uviedol Lully prvú zo serie veľkých tragédií Cadmus et Hermione. **Žiaľ, nedohľadala som obrázok toho divadla.**

s. 57 – Lully „Armide“ – ide o jediný dochovaný materiál z Palais Royal divadla počas pôsobenia Lullyho. Maľba je z uvedenia opery Armide.

Lully sa neskôr presťahoval do divadla **Palais Royal**, ktoré predtým obýval Moliérov súbor. Divadlo Palais Royal malo hľadisko s galériami s lôžovými a lavicovými sedadlami a prijalo viac ako tisíc divákov, čím sa svojou výškou a scénickými možnosťami priblížilo väčším benátskym divadlám. **Scénická mašinéria bola vybavená šiestimi súpravami krídel spolu s rozsiahlym strojovým vybavením, prepadliskami a mechanikou na lietajúce efekty.**

V roku 1674 uvádza Lully inscenáciu *Alceste*, ktorá spotrebovala **viac ako polovicu jeho rozpočtu**. Napriek nákladom zostala opera v Palais Royal uvádzaná až do vyhorenia budovy v roku 1763.

Lully bol jedným z prvých, ktorí sa snažili o vizuálnu estetickosť na javisku. Javisko opery si vyžadovalo talentovaného dizajnéra, ktorého Lully našiel v **Jeanovi Berainovi**. Berain ako hlavný dizajnér a maliar vytváral veľkolepé scenérie aj na dvore Ludvíka 14 vo Versailles.

Najväčší vplyv mali jeho návrhy kulís, kostýmov a strojov pre Lullyho tragédie, z ktorých viaceré sa objavili aj na rytinách v publikovaných libretách.

Dekorácie upevnené na krídlových vozoch sa v okamihu menili, maľované plátna sa spúšťali a zdvíhali s využitím lietajúcich strojov.

Občas sa však niektorý z efektov pokazil (citujem kritického účastníka opery):

"Spočiatku prekvapujúce predstavenie strojov ovládlo divákov a nútilo ich kričať "zázrak!".

Druhýkrát to divákov nechalo chladnými, ani dušu tieto predmety (scénické efekty) nedojímali a často neuspokojovali ani zrak človeka.

Keď počujem pískanie, nikdy sa mi nezdá, že by zmena bola taká pohotová, ako očakávam: často sa protiváha lietajúceho voza vzoprie, boh visí za chvost a volá na technika. V mori zostane zvyšok lesa alebo uprostred pekla polovica oblohy.“

Napriek občasným nešťastiam mal „vypredané“.

Lully nedovolil, aby niektorý z členov jeho súboru alebo divadelnej mašinérie narušil dramatickosť hudby. Požadoval od ansámblu disciplinovanosť a presnosť čo sa týka scénografického prevedenia. Na skúšky nebolo možné vpustiť nikoho externého.

Jeden z pozorovateľov poznamenal: "Lully bol vskutku výnimočný:

„Vedel, ako zlomiť husle na chrbte zle disciplinovaného hudobníka, ako veľmi expresívne poučiť tanečníka a ako dať niekoľko rán roztržitému hercovi, a to všetko tým najvznešenejším a najzornejším spôsobom.“

58.Úvod

Opera seria

- historické témy, antické Grécko alebo Rím, mytológia, (vzhľadom k tomu sú **prispôsobené aj kulisy**)
- opera by mala edukovať, nie pobaviť!!!!
- troj-aktová,
- predstaviteľ: Pietro Metastasio (1698-1782)

SCENICKÁ PRAX OPERY SERIE:

V opere sú na javisku zvyčajne **traja sólisti**, počet môže dosahovať až 8 sólistov. Hlavné postavy spájajú **spoločné záujmy**, zvyčajne láska alebo politika. Šľachtické motívy, správanie a **emócie riadia konanie mnohých postáv**.

Hoci sa vražda odsudzuje, pád v boji alebo samovražda sú prijateľné, pričom smrť sa zvyčajne odohráva mimo javiska. Úloha chóru síce nie je úplne vylúčená, ale je značne redukovaná.

Premeny kulís sa vyskytujú na javisku bez spevákov, predpokladám, že na očiach divákov.

59. Metastasiova opera – *Demofonte* (1733) – ukážka náčrtu inšpirovaná libretom

Opera pozostávala z 36 vokálnych čísel/scén v troch dejstvách: trinástich, jedenástich a dvanástich. V každom dejstve dochádzalo ku kompletnej výmene kulís a rekvizít dvakrát.

Scéna dvora kráľovských komnát kráľa Demofóna bola riešená maľovaným prospektom a bočné krídla ukazovali vchody a východy z jednotlivých apartmánov. Predpokladá sa, že bola v 1/3 javiska.

Druhá, hlbšia scéna zobrazuje prístav plný lodí, ktorý predstavuje slávnostné antrée príchodu princeznej Frigie. Nasledovníci Frigie vystupovali z lode za sprievodu veľkého "hľuku barbarských nástrojov".

Za prospektom dvorany kráľovských komnát bola už pripravená scénografia k výjavu príchodu lodí. Prístav bol namaľovaný na zadnom prospekte a ostatné lode boli namaľované na bočných kulisových rámoch, ktoré sa na scénu dopravili (torellioho princíp) na kolieskach za pomoci technického personálu.

Na záver prvej scény sa kulisa apartmánu zrolovala a odhalila scéneriu príchodu lodí.

Metastasio na scéne

Kvôli jednoduchosti inscenovania Metastasio použil štandardnú scénickú štruktúru. V podstate jedna scéna využívala spodný priestor javiska. Ďalšia scéna, pripravená hore na javisku v rovnakom čase, ako sa hral prvý výjav.

Krátka scéna zvyčajne predstavovať interiér paláca, nádvorie, väzenie alebo stan. Veľký otvorený priestor - tábor, les alebo krajinu.

Väčšina Metastasiových libriet sa skladala z troch dejstiev, scenérie sa vo všeobecnosti riadili modelom krátke-dlhé-krátke využitie hĺbky javiska. Tento model nielenže zabezpečil väčšiu rozmanitosť scénických možností a väčšiu flexibilitu účinkujúcich, zároveň zjednodušil prechod z jednej scény do druhej.

60. Pred Bibienom – Bibiena – po Bibienovi „Scena per Angolo“

Sme v prvej polovici 18. storočia, kedy opera seria je na vrchole. Vplyvom nových technológií a trendu vo vnútornom dizajne divadelných priestorov sa začali v Európe rozširovať a rozširovať divadlá. Stále existovali divadlá určené pre dvory a úzky kruh rodiny a šľachtu, na druhej strane sa rozmáhala vidina zisku, čiže formát platiaceho publika.

Výzdoba interiérov dvorných divadiel sa spolu so zavedenými finančnými normami pre divadelnú produkciu stala neoddeliteľnou súčasťou opernej estetiky. Väčšina väčších divadiel si bola podobná v tom, že každá z ich scén bola dômyselne vybavená najmodernejšou technikou.

Zatiaľ čo v prvých dvoch desaťročiach 18. storočia dominovali inscenované predstavenia, konformita v scénickom dizajne sa stala pravidlom, pričom umelecký štýl sa menil pomerne málo. S farbami alebo architektonickými formami sa na javisku experimentovalo málo. V praxi to vyzeralo tak, že divadlo malo typizované kulisy (kulisy vojenského tábora, prírodnú scenériu, kráľovský apartmán, väznica), ktoré sa využívali opakovane. Táto prax sa zároveň ukázala aj finančne výhodná a impresáriovia takto recyklovali kulisy z jednej opery do druhej.

61. Palais Royale (Lully, Molière)

V prvých desaťročiach 18. storočia scénickí výtvarníci naďalej umiestňovali "miznúci bod" perspektívy do stredu javiska, pričom speváci a herci sa sústreďovali v strede javiska. Ako už vieme, objekty smerom k zadnej časti javiska boli namaľované menšie ako objekty v prednej časti javiska, aby sa zachovala centrálna perspektíva v strede javiska.

Spočiatku bola táto schéma určená na vytvorenie scenérie predovšetkým **pre potešenie z pohľadu panovníka**, ktorý sedel vpredu aj uprostred hľadiska alebo vo svojej lóži umiestnenej centrálny v prvom poschodí lóží v zadnej časti hľadiska.

Neobmedzený výhľad pre zvyšok publika bol druhořadý. Konceptia jasnej viditeľnosti sa ešte len mala presadiť, a tak umiestnenie tohto centrálny pohľadu zostalo nezmenené.

Tento prístup k scénickej perspektíve mal tendenciu obmedzovať vstupy a výstupy spevákov do hlbokých častí javiska.

62. Návrh Ferdinanda Galli Bibieny

V roku 1711 **Ferdinando Galli Bibiena** v publikácii *Architettura civile* predstavil jedinečné metódy, ktoré scénickým výtvarníkom umožnili **vymaniť sa zo striktnej centrálny perspektívy**. Vplyv týchto myšlienok hlboko ovplyvnil vývoj scénického umenia v opere, v hovorenom divadle a v tanci a je hmatateľný dodnes.

PRAX – Ferdinando Galli Bibiena

Bod zmiznutia v tomto prípade už nebol obmedzený na oblasť v strede javiska, ale mohol byť umiestnený kdekoľvek na javisku. Diváci neboli nútení vnímať efekt línií zdanlivo ustupujúcich do diaľky a spájajúcich sa v bode upevnenom centrálny v zadnej časti javiska.

Časti chodieb, veľkých miestností, komnát, väzníc, táborov a záhrad ponúkali rôzne možnosti "nahliadnutia". Toto sofistikované využitie optických ilustrácií potešilo divákov a výrazne pomohlo vytvoriť dojem hĺbky javiska prostredníctvom namaľovaných krídel a kulís.

Táto zmena potvrdila novú spoločenskú hierarchiu. Následne sa v scénických návrhoch začal zdôrazňovať význam pohľadov pre široké publikum namiesto samotného panovníka. Divákovi je umožnené putovať v rámci javiska do rôznych perspektívnych bodov.

63. Technologie (protizávažie – hrá sa s rôznym závažím, kladkový systém, systé navijakov)
Ferdinandova architektúra je plná pôdorysov a skíc scén, vysvetliviek + vysvetlenia pozície krídel aby perspektíva fungovala.

Bibienovci – architekti, maliari kulís ale aj konštruovali scénické technológie

64. V ľavo – kulisy mohli byť umiestnené nie kolmo k publiku, ale pootočené,

V pravo – malovaná kulisa – perspectiva „per angolo“ (akoby pozeranie „za roh“) –
pripomína to kulisy Teatra Olimpica

65. ako to mohlo vyzeráť na javisku – pozor, ide o malovaný prospekt „per angolo“

66.- 67. Teatro Filarmonica vo Verone (architekt: Francesco Galli Bibiena)

Rodina Galli Bibiena

Ferdinando a Francesco Galliovci pridali meno Bibiena na počesť svojho otca Giovanniho Maria Galliho, ktorý bol maliarom a starostom toskánskeho mesta. V posledných dvoch desaťročiach 17. storočia pôsobili bratia v Taliansku ako scénickí výtvarníci, maliari kulís a divadelní architekti. Už vtedy sa objavili náznaky nového scénického štýlu s nezvyčajnými perspektívnymi pohľadmi.

V roku 1704 rakúsky cisársky dvor povolal Francesca do Viedne, kde vytvoril veľkolepé návrhy pre nové dvorné divadlo v Hofburgu. O päť rokov neskôr prišiel do Viedne aj Ferdinand. Stal sa hlavným dvorným architektom. Traja z jeho synov sa sami stali významnými projektantmi a architektmi: Alessandro Giuseppe a Antonio

68. Ferdinando and Giuseppe Bibiena – scénický dizajn k Alcine (Viedeň)

Povesť Ferdinanda a jeho syna Giuseppeho sa naplno presadila po roku 1716, keď navrhli scénu v rámci festivalu, ktorý vo Viedni usporiadal Karol VI. na oslavu narodenia mužského potomka. Hlavnou udalosťou bola opera Angelica Vincitrice d'Alcina (libreto Pietro Pariati, hudba Johan Joseph Fux). Scéna bola postavená na jazere v blízkosti paláca.

69. Poznámky jedného z návštevníkov divadla:

„Divadlo je také veľké, že je ťažké preniesť oko až na jeho koniec... V prvom dejstve bol zobrazený palác, honosne osvetlený a vyvýšený nad baňou zlata a drahých kameňov. Druhé dejstvo odhalilo dva ponuré púštne ostrovy, oddelené kanálom a obývané divokými netvormi. V diaľke bolo vidieť dlhý úsek mora s množstvom lodí a uprostred strmú skalú, z ktorej šľahali plamene. Na konci deja skala zmizla tak, že sa rozdelila na polovicu a zmenila sa na dve lode. Medzi ostatnými loďami boli štyri obzvlášť nádherné a tie viezli rytierov a Ruggierových prívržencov. V poslednom dejstve sa z púštnych ostrovov stali Ostrovy šťastia... Nakoniec sa objavil lietajúci stroj s tabuľou znázorňujúcou „Univerzálne šťastie“ (postava) a nad ním rytieri a hrdinovia, ktorí sa zúčastnili na záverečnom baletе.“

70. Costanza e Fortezza (text v prezentácii)

71. Skica (C e F)

72. Filippo JUVARA

Juvara pracoval v období rozmachu Bibienovcov. Považovaný za viac multifunkčného dizajnéra – rozvoľnenejší štýl, schopnosť vytvoriť akúkoľvek scenériu od antiky až po baroko. Okrem Talianska pôsobil v Rakúsku, Anglicku a Portugalsku, Španielsku.

73. Jean-Nicolas Servandoni (práca pre Parížsku operu) Ide o vyobrazenie scén z Theseusa (skladateľ Lully)

Poznámky k scénografii (nezodpovedajú obrázku!!!, obrázky sú iba príklady z JNS práce)

Citácia dobovej kritiky: „Zdá sa, že perspektíva skutočne dodala chrámu Minervy mimoriadnu výšku, pretože napriek priestorovým obmedzeniam a bez toho, aby sa nejaký stroj ocitol mimo, sú kulisy vzadu na javisku oveľa vyššie ako vpredu, čo je efekt, ktorý v opere ešte nebol a ktorý vytvára obdivuhodnú ilúziu: za kupolou je totiž v pozadí vidieť dva architektonické rady, ktoré sú celé vysoké 10 metrov, čo sa oku zdá byť viac ako 20 metrov, zatiaľ čo doteraz žiadna kulisa nebola vzadu viac ako päť metrov. ... Chrám sa zdá byť ešte prekvapujúcejšie veľký v priestore, o ktorom každý vie, že je obmedzený!!!“

herec sa už nepohyboval po scéne z prava do ľava, do hĺbky javiska, mohol sa pohybovať aj vertikálne zhora nadol. To umožnilo aj skrátiť hĺbku javiska a postaviť vyššie zadné kulisy.

74-75 (iní influenceri) – Bibienovci mali vo svete veľa konkurentov – avšak Bibienovci pracovali ako „klan“ takže okrem istej dávky talentu aj známosti.

76. Divadla pre širokú verejnosť.

2. polovica 19. storočia sa vyznačovala boomom vo výstavbe veľkých divadelných barákov.

77. aktuálna snímka fasády La Scaly

Operné divadlo bolo postavené na mieste bývalého kostola „Santa Maria della Scala“, preto sa zachoval názov La Scala. **Giuseppe Piermarini** odmietol starú barokovú opulentnosť vo výzdobe fasády divadla a výzdobe sály. Fasáda bola a stále je považovaná za príliš nedôraznú, no treba si uvedomiť, že pôvodne bola súčasťou ulice, nie ústredným bodom veľkého námestia.

78 – maľba zachycujúca atmosféru v La Scale

Päť poschodí lôží, horný balkón a osem lôží na oblúku proscénia poskytlo hľadisku v tvare podkovy kapacitu viac ako 3000 divákov. Parket obsahoval šesťsto miest na státie. Stoličky boli natrvalo pripevnené až v roku 1890. Výstavba sa financovala najmä z prenájmu alebo predaja lôží, ako to bolo bežné pri stavbách verejných alebo súkromných divadiel v Benátkach. Napriek tomu, že divadlo bolo počas druhej sv. vojny takmer úplne zničené, hľadisku a čelnej fasáde La scaly sa ale vrátila rekonštrukciami pôvodná podoba.

Citujem dobového kritika alebo kritičku:

"Hluk tu bol počas predstavenia ohavný, s výnimkou času, keď sa spievali dve alebo tri árie a duety, pri ktorých bol každý vo vytržení: po skončení duetu potlesk pokračoval s neutíchajúcou prudkosťou, až kým sa účinkujúci nevrátili, aby ho zaspievali znova".

79. pôdorys/rez

Dôležitou inováciou La Scaly bol samostatný ateliér pre scénických maliarov v priestore medzi stropom hľadiska a strechou divadla. La Scala otvorila v roku 1778 s operou Antonia Salieriho *Europa riconosciuta rikonošuta* (Európa uznaná/uznávaná) s dizajnom od Fabrizia Galliarho. Zaujímavosťou je, že lôže v hľadisku si mohli prenajímatelia rôzne zdobiť. Plnili aj funkciu akéhosi luxusného privátu, ktorý sa dal odrezať od „vonkajšieho sveta“ závesom. Niektoré boxy boli zariadené v najštyľlovejšom rokoku, iné v prísnom klasicizme.

80 – aktuálna podoba La Scaly

81 – osvetlenie/dizajn

82 – technológia „vodopád“

83 – nemecký romantizmus

V Nemecku bolo divadlo symbolom štátu. Väčšie pruské, saské a bavorské kniežatstvá stavali vo svojich hlavných mestách Berlíne, Drážďanoch a Mníchove veľké baráky presahujúce kapacitu 2000 divákov. Menšie mestá ako Stuttgart, Hannover a Mannheim, sa uspokojili s divadlami menších rozmerov. Priam v každom nemeckom meste musela stáť reprezentatívna divadelná budova – ideme do obdobia budovania národných divadiel.

Od napoleonských vojen až do roku 1850 bolo v Nemecku otvorených viac ako 45 divadiel. K najvýznamnejším patrí berlínsky Schauspielhaus (1802), Nationaltheater v Mníchove (1818), Stadttheater v Hamburgu (1827) so svojou kapacitou 2800 miest sa stalo jedným z najväčších divadiel v Nemecku. Gottfried Semper navrhol Hoftheater v Drážďanoch otvorený v roku 1824, neskôr spolupracoval s Richardom Wagnerom.

84 – „koffer“

Počas krátkeho obdobia existencie Langhansovej budovy sa v nej odohrali stovky operných a divadelných predstavení a privítali sa tu významní hostia vrátane Beethovena a Schillera. Jednou zo slávnych a veľmi úspešných premiér bola romantická čarovná opera "Undine" od E. T. A. Hoffmanna premierovaná 3. augusta 1816.

85 – malované plátno Undine – už tu máme snový svet nadprirodzena, prírody, imaginácie, sna,

Architekt bol aj scénickým dizajnérom a maliarom. Vidíme maľované plátno prírodnej scenérie z opery „Undine“.

Undine je tzv „Kunstmärchen“ (umelecká rozprávka – poznáme autorstvo, zväčša písaná básnikom), ktorá pojednáva o sobáší rytiera Huldbranda s Undine. Rytier prechádza strašidelným lesom kde stretáva ducha Undine. Svadba sa udeje v ústraní kde príliv a odliv stúpa. Pravidelne sa objavuje duch rieky v podobe starca. Je to Undinin otec, ktorý ju poslal na svet aby získala dušu sobášom s človekom.“ ...končí to skonom rytiera smrteľným bozkom Undine.

86 – 87. kostýmy

88-90 malované plátna k Undine

91 – kostým z čarovnej flauty

92. malované plátno pre Čarovnú flautu

93. novodobá produkcia Čarovnej flauty z roku 1994, režia August Everding, dizajner Fred Bernt. (youtube video) Die Zauberflote/staatsoper berlin

94. Fasáda Schauspielhausu

95. Nový Schauspielhaus

(26. mája 1821 bola budova slávnostne otvorená za prítomnosti Goetheho). Budova priťahovala významných umelcov. Dňa 27. novembra 1826 sa vo Veľkej sále uskutočnila berlínska premiéra Deviatej symfónie Ludwiga van Beethovena, v roku 1829 tu hosťoval Niccolò Paganini a v roku 1838 tu mal berlínsku premiéru Goetheho "Faust I". Na pódiu stáli aj Liszt, Wagner a Mendelssohn.

96. Karl Maria Weber – inscenovanie Čarostrelca

Opery K. M. Webera sú považované za „veľké romantické opery“. Ukážka je z opery Čarostrelca premierovanej v Berlíne v roku 1821. Dochovali sa scénické poznámky k opere, ktoré opisujú daný výjav nasledovne:

„Celé javisko je postavené tak, že samotný mesiac má na javisku len málo priestoru.“

„Lebka je skrytá.“

„Drevená sova sedí nehybne a pohybuje hlavou a krídlami. Oči sú priehľadné. Samiel sa objavuje v skalnatých útesoch. Najväčšia časť javiska zostane voľná pre zjavenia. Na jednom z (plochých) krídel je namaľovaný balvan na priesvitnom plátne. Za ním sa nachádza prístroj, ktorým sa dá (Samiel) rýchlo osvetliť zozadu. Kým je tma, Samiel za plátnom zostáva neviditeľný, ale keď sa prístroj rozsvieti, Samiel sa zjavuje. Samiel je oblečený v dlhom šarlátovom plášti, ako aj v priehľadnej červenej lebke s klobúkom na vrchu, aby sa v tejto chvíli ukázal v celej svojej hrôze ako knieža pekla.“

„Lebka s loveckým nožom mizne cez padacie dvere a hore cez tú istú pascu vychádza malé ohnisko s lesklými uhlíkmi. Drevo z krovia sa na oheň nepridáva, pretože príliš zapácha. Na druhej strane leží nejaký bengálsky ohnivý prášok alebo niečo iné, čo horí nazeleno, čo nepozorovane divákmi Caspar sem-tam hodí na uhlíky...“

„Kanec môže byť napoly skrytý. Prechádza kanálom (v podlahe) cez javisko za Casparom (ako všetky zjavenia, nemôžu byť príliš blízko diváka). Kanec nemusí mať pohyblivé časti, pretože prejde tak rýchlo, že si ho nikto nevšimne.“

„Na konci sa musia dať do pohybu všetky stroje na dážď, rachot a hromobitie.“

97 – vnútorné priestory divadla.

98 – nová rekonštrukcia

Divadlo bolo zničené počas vojnových útokov na Nemecko. Aktuálne je divadlo zrekonštruované na koncertnú sieň.

Zdroje:

TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Brno, 1982.

ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*. Vydání první. Přeložil Robert NOVOTNÝ. Praha: Argo :, Dokořán, 2017, 652 s. ISBN 978-80-257-2094-3.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Překlad Milan LUKEŠ, překlad Jan PROKEŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2019.

BROCKETT, Oscar G. *Making the scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. 1. Theatre Arts Fund, 2010. ISBN 978-02-9272-273-6.

RADICE, Mark A. *Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini (Amadeus)*. 1. Amadeus Press, 2003. ISBN 978-1574670325.

BAKER, Evan. *From the score to the stage*. 1. Chicago: University of Chicago Press, 2013. ISBN 9780226035086.

FESTIVALOVE DIVADLO V Bayreuthe

105. Filozofia Wagnerového divadla

Celý proces stavby divadla bol vedený Wagnerovými poznámkami, v ktorých definoval postavenie a filozofiu divadelného projektu. Wagner navrhol divadlo ako úžitkovú budovu, ktorá bude určená výlučne iba na potreby festivalu, teda pre potreby Wagnerových opier. Wagner odmietal akékoľvek iné podujatia v divadle - to zn. psychologicky rámcovoval divadlo výlučne pre divadelnú produkciu. Herci sa v žiadnom prípade nesmeli dívať do hľadiska - iba na seba, alebo do priestoru scény. Díváním sa do publika narúšajú "magickú realitu sveta". Orchester sa nesmel ladit' a bol v "jame". Z akéhokoľvek bodu hľadiska nemohol divák vidiet' orchester. Divák sa mal stat' svedkom hry a hudba mala plnit' mystický vstup do tohto sveta - sveta snového a ideálneho. Divákovi zakázal potlesk pred operou a medzi jednotlivými výstupmi. Divadlo bez akejkoľvek ornamentiky a nástenného zdobenia. Jednoduché tvary, materiály, ktoré by ničím nerušili diváka pri „dívání sa“. Zjednodušené: existuje iba divák a opera, ktorá ho skrz príbeh a hudbu (primárne hudbu) pohlí.

106. EXTERIÉR BUDOVY

Budova sa skladá z troch celkov. Klasicistická fasáda s malým portikom (hlavný vstup), ktorý je zakončený balkónom, konvexná fasáda a dve postranné krídla so samostatnými vstupmi. Na budovu nadväzuje vysoké povrazisko (fasáda povraziska je tvorená oknom - využitie prírodného osvetlenia).

Za povraziskom sú umiestnené úžitkové priestory divadla. Vonkajšia konštrukcia divadla musela byť funkčná a jednoduchá. Materiálovo zložená prevažne z dreva, základy - tehla a betón. Konštrukcia (aj vďaka zlej finančnej situácii) bola lacná.

Wagner ju nazval "dočasnou". Naopak trvácny mal byť už spomínaný interiér divadla, vybavený čo možno najlepšou scénickou technológiou tej doby.

107. INTERIÉR BUDOVY

Čo sa týka interiéru divadla - maximálne jednoduchý bez ornamentov a hlavného schodiska. Hlavným vchodom (cez minimálny polkruhový foyer) sa vchádzalo do hľadiska po stranách. Po stranách vejárovitého hľadiska bolo 6 dverí - 6 vchodov. Medzi dverami boli tzv. krídla (dodatočné "proscénia" navrhnuté Brandtom). Tieto proscénia boli konštruované tak, aby vytvorili "efekt dívania sa do diaľky" a vykrývali vstupy do hľadiska. Na konci "krídiel" je stĺp ukončený korintskou hlavicou - návrh architekta Sempera. Opäť základný materiál auditória je drevo.

108.

Každé sedadlo muselo byť smerované do scény, kde proscénium je začiatočným bodom scénického „aranžmá“. Sedadlá boli opäť jednoduché, drevené (pôvodné až do roku 1968).

109. 110.

Hľadisko vejárovitého tvaru (podľa talianskych vzorov – Teatro Olimpico - vejárovité hľadisko). Auditórium v šírke meralo 33 metrov a v hĺbke 26 metrov. 30 radov sedadiel orientovaných do polkruhu, zužujúcich sa smerom k scéne. Nad posledným radom dva balkóny myslené pre, hercov a iných participantov festivalu. **Hľadisko demokratické - každý si je rovný bez rozdielu postavení - rovnaká cena lístkov.**

Osvetlenie zaist'ovali **plynové lampy**, montované na stĺpoch obklopujúcich hľadisko, divadlo bez kandelábrov, ktoré boli bežnou praxou vtedajších divadiel (z baroka).

Svetlo sa v tom čase dalo regulovať. Čo sa týka "tmy" v hľadisku, Wagner nebol priekopníkom tejto praxe. Počas 19. storočia sa už svetelne "experimentovalo" v hľadisku. Bolo to primárne zapríčinené plynovým osvetlením, ktoré malo omnoho vyššiu svietivosť ako jeho predchodca - olejové lampy a sviečky.

"Tma v hľadisku" (**hovoríme o prítmí**) bola s najväčšou pravdepodobnosťou spôsobená nedôslednosťou technického personálu, ktorí stiahli svetlo až za pôvodne pomyselnú hranicu. Bolo to pri príležitosti prvého uvedenia Zlata Rýna v roku 1876. Wagnerovi sa táto "chyba" pozdávala a nechal prítmie v hľadisku počas celého festivalu. V divadle sa plynové osvetlenie inštalovalo tzv. na poslednú chvíľu pred uvedením Zlata Rýna, preto sa domnievame, že technický personál mal nedostatočnú prax s daným osvetlením v divadle.

111.

Za súčasť hľadiska sa považovala aj orchestrisko. Wagner dával najväčšiu dôležitosť tejto časti divadla. Orchestrisko nazýval "mystickou priepasťou" medzi realitou (hľadiskom) a ideálom (javiskom). Môže pokryť okolo 120 hudobníkov. Wagnerovo orchestrisko je v Európe dodnes veľkou raritou.

Wagner má prvenstvo v úplnom schovaní hudobníkov. Orchestrisko v Bayreuthe je konštruované pod úroveň javiska a postupne sa znižuje v 6 leveloch. Nad tretím levelom je daný tzv. sound damper, (zvuková clona) ktorý bol z akustických dôvodov nainštalovaný v r. 1882 pre operu Parsifal. Zvuková clona mala za funkciu potlačiť hlasitosť hudobných nástrojov (bubny, trombóny) a pritom zvýrazniť farbu zvuku, vynikali vyššie tóniny. Hlboká jama dávala jednotlivým tónom ich vlastnú mystiku a pomáhalo spevákom predchádzať vyčerpaniu počas dlhých predstavení. U Wagnera išlo primárne o farbu tónu, sekundárne o zamedzenie "hlučnosti". **Rovnako funkcia prúdenia zvuku - zvuk sa odráža od membrány (viečko) smerom k javisku a tóny sú následne smerované do vyšších polôh hľadiska - spájajú sa s hlasom zo scény a smerujú do auditória.** Do jamy sa vchádzalo dlhým schodiskom z oboch strán jamy.

112.

Nástroje: od hora dole husle, violy, violončená, flauty, harfy, horny, tuby, trombóny, bubny. Samotné steny auditória pomáhajú k pravidelnému rozlietaniu zvuku. Od "krídla!" sa odráža zvuk do priestoru, preto sú taktiež segmentové - nie sú vypuklé do polkruhu ako hľadisko, sú rovné, čím napomáhajú zvuku plynúť rovnomerne. Steny auditória (nehovoríme teraz o krídlach) sú tenšie a drevený strop je potiahnutý už spomínanou maľovanou omietkou. Tieto faktory dokážu absorbovať basové "dunivé" frekvencie.

113.

Javisko (návrh Karla Brandta) Podľa pôvodného návrhu Sempera malo mať divadlo iba dva proscénia. Proscénium slúžilo taktiež ako výkryt svetelnej rampy umiestnenej po jeho obvode. Proscéniový tvor bol v šírke 13 metrov, vo výške 12 metrov a tvoril "otvor" do scény hlbokej približne 23 metrov. "Podscéna" 10 metrov pod úrovňou scény. Slúžia pre spodnú javiskovú mašinériu (dlhé priečne prepadliská pre spodný zdvih kulís). Po stranách javiska existovalo 7 výkrytov (výkryt kulís vedených zo strán). Postranné scény (vpravo - vľavo javiska) boli natoľko priestranné, že skrývali aj kulisy väčších rozmerov. Opona bola špecifická, tzv. Raffvorhang, ktorý sa otváral do boku strán. Za hlavou scénou existovala zadná scéna, ktorá

prehlbovala javisko (t.j. aj perspektívu scény) o približne 11 metrov. Čo sa týka povraziska. Bolo pretkané ťahmi. 50 ťahov pre rekvizity, 6 ťahov pre panorámy a 14 dodatočných ťahov pre svetlo. Povrazisko dosahovalo tri levely od úrovne javiska. Všetky javiskové technológie sa ovládali ručne. **Elektrika bola do divadla zavedená až v roku 1886.**

114.

Fun fact.: reálne efekty pary často zabraňovali hudobníkom pri výkonoch. Rovnako ako "lietajúce scény" kde kovovú konštrukciu upevnenú na pohyblivých vozoch museli mať pripevnenú speváčky cez pás. Konštrukcia ich zdvíhala do vzduchu - veľká fyzická náročnosť.

114. REKONŠTRUKCIE

Po smrti Wagnera prechádzala zodpovednosť za divadelný chod do rúk jeho rodine. Kvôli vojnovým konfliktom sa v divadle nerobili veľké stavebné úpravy. Od 60. rokov 20. storočia prešla budova rozsiahlou rekonštrukciou. Budova musela spĺňať bezpečnostné podmienky - fire regulations. Drevená konštrukcia budovy bola nahradená oceľovou konštrukciou. Oceľovým skeletom bolo vybavené aj povrazisko, čo umožňuje poviesenie ťažších rekvizít. Dnes je divadlo už plne poháňané hydraulicky.

VIDEO

The Bayreuther Festspielhaus: Auditorium (3:01 min)

https://www.youtube.com/watch?v=bmHUpBYnwoA&t=11s&ab_channel=MERIDAITV

Zdroje:

KOCH, Wilfried. *Evropská architektura: encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost*. Vyd. 3. Přeložil Petr KAŠKA, přeložil Zdeněk VYPLEL. Praha: Euromedia Group - Knižní klub, 2012. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-3657-5.

ADICE, Mark A. *Opera in context: essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1998. ISBN 978-1574670325.

KELLY, Thomas Forrest. *First nights at the opera*. New Haven: Yale University Press, c2004. ISBN 0300100442.

SACHS, Edwin O a Ernest A. E WOODROW. *Modern opera houses and theatres*. London: B. T. Batsford, 1896-98.

BIANCONI, Lorenzo, Giorgio PESTELLI a Kate SINGLETON. *Opera on stage*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. Storia dell'opera italiana, v. 5. ISBN 0226045919.

GRÖSEL, Bruno. *Bühnentechnik: Mechanische Einrichtungen*. 1. Berlin, 2015. ISBN 978-31-1035-1729.

<http://www.wagneropera.net/bayreuth/bayreuth-ring-productions.html>