

OPERA A RITUÁLY. NĚKOLIK TEZÍ Z DOBY GENEZE DŮLEŽITÉ FORMY

Miloš Štědroň

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 osmdesátých let 18. století, jak dokládá odborná literatura posledních tří desetiletí. V českém prostředí je rozhodně nejpřínosnější monografie Romana Dykasta *Hudba věku melancholie* (2005), v evropském měřítku se jeví jako významný posun v nahlížení na vznik opery studie Tima Cartera (1983), dokazující vznik většiny raných oper z rituálu svatby. 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 coby dvou spojených nádob lidské existence. Vše z tohoto procesu se odehrává v Itálii 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, deklarací 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 potvrzení 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 ten 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 postupování 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 srov. Hošek 2004, zejména kapitola „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 padesát 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 Giulia Cacciniho (1551–1618) a Jacopa Periho (1561–1633) jde o zdůraznění Euridice, Claudio Monteverdi (1567–1643) naopak zdůrazňuje Orfea. Luigi Rossi (1597–1653) 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 rituálů jsem zvolil materiál etnologům dobře známý a u nás monograficky zpracovaný roku 1894 Čeněk Zibrtem: *Seznam pověr a zvyklostí pohanských*

z VIII. věku – *Indiculus superstitionum et paganiarum*. V tomto souboru lze hledat a nalézt rituály, které mohly organicky vplynout do opery. Ze třiceti značených 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*. Srhne-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 zaříkání. Tyto situace dostala tedy do vínku 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 *oficium 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 nénie, elegie, paían apod. pronikly ve smíšené anticko-křesťanské podobě onoho známého amalgamu (v němž je katalyzátorem mezi antikou 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 indiciální – 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 Ottavia 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 o nymfy, které jsou obvykle

v jednom houfu s pastýři, a ti jsou pochopitelně smrtelní. Důležitá je i druhá část dvojverší – mají plakat lesy a luhy, jak bychom přeložili poeticky ony obvyklé *selve o campi*...

O sedm let později již v Mantově Monteverdi a jeho libretista Alessandro Striggio nahrazují kolektivní paián, 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
Ahi stelle ingiuriose
Ahi cielo auaro

Parafrázujme 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:

<i>Ahi caso acerbo</i>	= ach, krutý osude (<i>caso</i> = los, úděl, událost);
<i>Ahi fato empio e crudele</i>	= ach, osude zrádný a krutý (vyjádřeno synonymicky);
<i>Ahi stelle ingiuriose</i>	= ach, zrádné hvězdy (klamné, zrádné, nevyzpytatelné hvězdy) jako znamení drah lidských osudů se v době pozdního manýrismu stávají symptomaticky častým obrazem něčeho, co doprovází naši existenci. U Shakespeara čteme v tragédii <i>Romeo and Juliet</i> v 5. aktu v první scéně v okamžiku, kdy Romeo dostává zprávu o Juliině smrti: ... <i>then, I deny you, stars!</i> ;

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. Vyzývá 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. Vyzývání, to je jistě důležitý soubor rituálů, které by bylo nutno stratifikovat. Budeme nyní sledovat některé z těchto situací ještě v opeře *Orfeo* od Monteverdiho a posléze i jinde. Nejprve k vyzývání v Orfeovi. Typickým hymnem na boha sňatku Imenea-Hymena (což je bůh svatebního okamžiku a spojení, nikoliv lásky, která je iracionálním dílem Amora – ten je jak známo *vincit omnia* – vítězí veskrze a poráží vše v duchu Lomnického sentence „Kdo miluje žábu nebo svini, mní ji býti Dianou bohyní...“) je sbor *Vieni, Imeneo...* Hned po prologu Monteverdiho *Orfea* se chystá svatba Orfea a Euridice a sbor pastýřů a nymf vyzývá 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, aby přišel (*vieni, deh vieni*) a aby jeho ohnivá tvář (*face ardente*) zaplála jako vycházející slunce (*sol nascente* – doslova 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 písmo* (2008). Zde nalezneme systematiku nápisů obsahujících kletby, vzývání, zaklínání od předkřesťanské doby až po pozdní starověk. Samostatně a zvlášť se budeme věnovat bakchanáliím ze závěru Monteverdiho opery *Orfeo*, které nebyly dva roky po vzniku díla pojaty 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 padesát let jsme, díky ikonografickým objevům Jiřího Hilmery, o této slavnosti informováni, teprve však asi dvacet let víme, že se jednalo o operu. 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 již zmíněnou 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 v roce 1981 rakouský historik Karl Vocelka v knize *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*. Umělecké zřetele zatlačil politický účel akce – zmanipulování českých stavů císařem Matyášem k předběžnému uznání následníka trůnu Ferdinanda II. Štýrského zcela v rozporu s českým státním právem a dosazením panovníka volbou...

Ještě Jiří Hilmery, 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 slavnosti byl Vilém Slavata z Chlumu a Košumberka, který v produkci jako nejstarší z jejích účastníků tančil v kavalírském baletu. Po výzkumech Petra Mati (zejména zjištěním autora *Phasmy Dionysiacum* a upřesněním místa konání v soudní síni Pražského Hradu) 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 vladařů, které reprezentují 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 to před časem ukázat ve studii *Amor, Merkur a další postavy v pražské opeře Phasma Dionysiacum 5. února 1617 na Pražském Hradě* (Štědroň 2004). Závěr z tohoto výzkumu je jednoznačný: 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).

Povšimněme 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 překlápá 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 zmíněný 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 desíletí bylo známé použití celého seřetězení ech z Monteverdiho *Vespro della Beata Vergile*:

*Gaudio – audio
Ut benedicam – dicam
Terras, coelos, maria – Maria
Porta Orientalius – talis
Introduxit autem vita – Ita!
Pro culpis remedium – Medium
Consequamur – sequamur
Solamen – amen...*

Asi dva roky po pražském „echu“ nalézáme u římského skladatele Stefana Landiho (1687–1639) ve třetím aktu jeho tragikomedie pastorale *La morte d'Orfeo* tento soubor ech: *disperiamo, speriamo, amo, innamore, 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 nesoucího název *Oratorio per Settimana Santo* a přisouzeného teprve poměrně nedávno (roku 1954 muzikologem Albertem Ghislanzoniem) Luigimu Rossimu:

*Cosí varia e la fortuna
Come e varia altrui la cuna
Cosí varia e l sorte, il fato e vario
Altri al trono riserba, altri al Calvario.*

Vrtkavost Štěstěny (Fortuna), 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 Barberiniho v Palestrině.

Cílem příspěvku bylo doložit, že raná opera, vznikající jako produkt změny evropské mentality po tridentském koncilu, převzala do svého souboru syžetů a výrazových prostředků některé velmi staré rituály. Nářek nad mrtvým, oplakávání vlastního nebo jiného osudu a četné odrůdy inkantací – zaklínání a zařikání. To samo o sobě není nic nového – ukazuje se, že je mnohem významnější propojit svět rané opery s divadlem přelomu 16. a 17. století. Jen tak se spojí důležité a všeobecně užívané prvky *commedie dell arte*, anglického a jiného manýristického divadla s ranou operou. Interdisciplinární přístup nastává zejména tehdy, když teatrologové, literární vědci a často i překladatelé – mnohdy v jedné

osobě – dokáží propojit operní a divadelní praktiky ve dvorském, školním i církevním divadle napříč celým spektrem. Pak se i v opěře promítne do roviny sluhů i tragických hrdinů ledacos z jiných forem divadla. Naposledy to v českém terénu nejplatněji doložil Pavel Drábek ve své habilitační přednášce „Mezinárodní divadlo raného novověku v Evropě“ před vědeckou radou Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně 7. října 2010. Je inspirativní hledat i v operách odrazy konvencí a rituálů typu hrdina a věštící vědmy, šílená žena, naříkající žena, *servus currens* – přibíhající sluha, zjišťování totožnosti (začátek Hamleta), vartovačka (komická scéna špatného hlídání doktora Fausta opilými českými sedláky) atd.

Literatura:

- CARTER, Tim 1983: A Florentine Wedding of 1608. In: *Acta musicologica*, vol. 60, fasc. I, s. 87–107.
- DYKAST, Roman 2005: *Hudba věku melancholie*. Praha: Togga.
- HILMERA, Jiří 1962a: K počátkům barokní scénografie v Čechách. *Časopis Národního muzea*, 131, oddíl věd společenských, s. 135–140.
- HILMERA, Jiří 1962b: Ještě k počátkům barokní scénografie. *Časopis Národního muzea*, 131, oddíl věd společenských, s. 219.
- HOŠEK, Radislav 2004: *Náboženství antického Řecka*. Praha: Vyšehrad.
- MAŤA, Petr 2002: Das Phasma Dionysiacum Pragense und die Anfaenge des Faschings am Kaiserhof. In: MARSCHALL, Brigitte (ed.): *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag*. (= Maske und Kothurn 48, 2002). Sien – Koeln – Weimar: Boehlau Verlag, s. 67–80. [Česky vyšlo jako „Phasma Dionysiacum Pragense“ a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. Divadelní revue, 15, č. 2, 2004, s. 46–55.]
- ŠTĚDRŮŇ, Miloš 2004: Amor, Merkur a další postavy v pražské opěře Phasma Dionysiacum 5. února 1617 na Pražském Hradě. In: NECHUTOVÁ, Jana: *Druhý život antického mýtu. Sborník z vědeckého symposia centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, s. 206–213.
- URBANOVÁ, Daniela – BLAŽEK, Václav 2008: *Národy starověké Itálie, jejich jazyky a písmo*. Brno: HOST.

- VOCELKA, Karl 1981: *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- ZÍBRT, Čeněk 1995 (1894): *Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku – Indiculus superstitionum et paganiarum*. Praha: Academia.

The Opera of 1600 as an Intersection of Rituals

This paper deals with the question of the origin of early opera in its relation to several important rituals of the period, which marked its birth. The text attempts to refute the claim of the origin of the opera as a single process dated around 1600. The fact is that the opera originated in the circle of North-Italian courts in the last third of the 16th century, in an atmosphere which reflected the results of the Council of Trent (*Concilium Tridentinum*) in 1563. The most important ritual which contributed to the origin of the opera in the North-Italian courts was the wedding. Especially suitable for such an event was the myth of Orpheus and Eurydice, because it embodied the fragility of human relations and the court celebration between a wedding and death as the end of the existence of the newly originated couple. The author of the present study stresses the continuity of such a situation with dozens of archaic and evidently pagan rituals, which were marked as reprehensible after the birth of Christianity, but which nevertheless remained alive under the surface of the official culture. As a starting point for observing ‘archaic’ rituals, the author decided to use *Indiculus superstitionum et paganiarum*, which was published as a monograph within *Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku* [The List of Pagan Superstitions and Customs of the VIIIth Age] (Prague 1894, reprinted Prague: Academia 1995) by Čeněk Zíbrt. Out of the 30 situations depicted, the author focused on the ritual of mourning for the dead (here, Euridice), which contributes to the origin of the opera. The setting for such a ritual is sacred groves (*De sacris silvarum*), and the most important means of communication is incantation and invocation. As evidence of such a situation, the author uses an example of the libretto by Alessandro Striggio of the [Monteverdi’s] opera *Orfeo*. Striggio was a poet of the court and at the same time a high officer of the court of Mantua. The present paper also stresses the importance of Tim Carter’s studies for understanding the origin of the opera; from the Czech lands, the author appreciates the monograph of Roman Dykast, *Hudba věku melancholie* [The Music of the Age of Melancholy] (Prague: Togga 2005).