UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Evropské kulturní a duchovní dějiny

Mgr. Jan Pšenička

Mimoevropské kultury v zrcadle vybraných operních libret 18. století. Pokus o typologii

Diplomová práce

Vedoucí práce: **PhDr. Martina Ondo Grečenková, PhD**.

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. června 2016

Poděkování:

Na tomto místě bych rád poděkoval PhDr. Martině Ondo Grečenkové, PhD. za ochotu, s jakou se ujala vedení mé diplomové práce a věcně ji připomínkovala. A dále též prof. PhDr. Jiřímu Peškovi, CSc. a prof. Mgr. Martinu Putnovi, Dr. za jejich připomínky a podporu.

Věnování:

Tuto práci věnuji svému otci, jemuž vděčím za mnohé.

Český abstrakt

Diplomová práce se zabývá různými podobami reprezentace mimoevropských kultur včetně jejich obyvatel v hudebně-dramatických dílech 18. století. Nejprve podává přehled charakteristických rysů těchto děl v kontextu jejich historického vývoje (zejména na příkladech z francouzské a italské opery a příbuzných žánrů), poté zkoumá problematiku takzvaného exotismu v opeře obecně a na závěr se pokouší o formulování typologie zobrazování mimoevropských kultur na třech vybraných dílech dané epochy: opery-baletu *Les Indes Galantes* Jeana Phillipa Rameaua, opery *Montezuma* Carla Heinricha Grauna a opery *Motezuma* Antonia Vivaldiho. V krátkém shrnutí jsou též představena exotická témata v operním díle Georga Friedricha Händela. U operních děl jsou z výše uvedeného pohledu analyzovány zejména textové předlohy (libreta), částečně pak také zhudebnění těchto předloh a podoba jevištní prezentace.

Klíčová slova: 18. století, dějiny hudby, dějiny opery, italská opera, francouzská opera, exotismus, interkulturní vztahy, komparativní studie

English abstract

The master´s thesis deals with different representations of non-European cultures and their inhabitants in musical dramas (operas and related genres) of the eighteenth century. Firstly it gives some typical characteristics of these musical artworks in historical context (focusing on Italian and French examples especially) than it concentrates on the topic of so-called exoticism in general. The final part of the thesis which is based on three case studies formulates some typical approaches to the problem of representation of non-european cultures by analyzing musical settings, stage representations and especially librettoes of three important operatic works by Vivaldi *(Motezuma)*, Graun *(Montezuma)* and Rameau *(Les Indes Galantes).* The topic of exoticism in Handel ‘s selected operas is mentioned in a short survey.

Keywords: 18th century, music history, opera history, Italian opera, French opera, exoticism, inrercultural relationships, comparative studies

Obsah

I. Úvod aneb magičnost setkání kultur v díle Alejo Carpentiera „Baroknís koncert“ 6
II. Panorama hudebně-dramatických žánrů 18. století 10
III. Obecně o tzv. exotismu v hudebně – dramatických žánrech 17. a 18. století 26
IV. Případová studie č. 1 / „Régnez, Plaisirs et Jeaux“
- Opera-balet *Les Indes Galantes* J. Ph. Rameaua 35
V. Případová studie č. 2 / Opera jako „ideologická projekce“ a forma autobiografie:
Montezuma C. H. Grauna 45
VI. Případová studie č. 3 / Pokus o nečernobílé vidění: *Motezuma* A. Vivaldiho 57
VII. Exkurz: Exotické prvky v operách Georga Friedricha Händela 66
VIII. Závěr 69
IX. Prameny 73
X. CD nahrávky 74
XI. Sekundární literatura 75
XII. Internetové zdroje 77
XIII. Příloha 78

I. Úvod aneb magičnost setkání kultur v díle Alejo Carpentiera „Barokní koncert“

Píše se rok 1733, je doba karnevalu[1] a my se spolu s „Milostpánem“ – bohatým Mexičanem, jehož skutečné jméno se nikdy nedozvíme a jeho černošským sluhou Filomenem ocitáme ve společnosti skladatelů Antonia Vivaldiho, Georga Friedricha Händela a Domenica Scarlattiho, abychom byli účastni premiéry nové Vivaldiho opery *Montezuma*. Sledujeme se zájmem místy pohoršenou, jindy zase pobavenou reakci „domorodých“ obyvatel „Nového světa“ (ve skutečnosti je situace komplikovanější: „Milostpán“, jak brzy vyrozumíme, se identifikuje, i když ne vždy, se svými španělskými předky a Filomeno, jak už víme, má předky afrického původu) na premiéru „barokního gesamtkunstwerku“. Již v předchozích dnech jsme pak byli svědky toho, jak barokní mistři Vivaldi a Handel společně s dalšími hlavními postavami příběhu komentují „správnost“ kompozičních přístupů Igora Stravinského při zastávce nad jeho hrobem na benátském hřbitově. Při návratu našich hrdinů zpět do domu, v němž jsou ubytováni, zase vidíme vynášet z paláce mrtvé tělo skladatele, o němž je z kontextu jasné, že je to Richard Wagner. A k tomu všemu našemu milému sluhovi Filomenovi prý připomíná virtuózní trubkové sólo ve Vivaldiho opeře podobné kreace Louise Armstronga!

Tato jen zdánlivá fantasmagorie, kterou jsme právě popsali, je ve skutečnosti jádrem pozoruhodné povídky kubánského představitele magického realismu Alejo Carpentiera (1904 – 1980) s názvem „Barokní koncert“.[2] Zvolili jsme tuto povídku jako jakési *entrée* naší práce, protože způsobem nad jiné výstižným vyjadřuje, oč nám v následujících řádcích půjde. Činí tak sice s uměleckou (a jak jsme již viděli v detailech nepřesně z hlediska historické faktografie; viz níže poznámka [25]) licencí, ale jak víme mimo jiné z analýz románů Thomase Manna a Franze Werfela[3], může mnohdy

[1] Ve skutečnosti, jak víme z nenovějších výzkumů, se premiéra Vivaldiho opery Montezuma odehrála 14. 11. 1733 v divadle S. Angelo.

[2] V češtině vyšla povídka společně s další Carpentierovou prózou *Harfa a stín* v nakladatelství Odeon v Praze r. 1984.

[3] Máme přitom na mysli Mannův román *Doktor Faustus* a Werfelův román *Verdi*.

umělecké literární dílo vystihnout podstatu věci lépe než mnoho stránek učeného pojednání, zvlášť když se v tomto případě jedná o podstatu jiného, totiž hudebního uměleckého díla.

Oč nám tedy půjde? Pokusme se to vyjádřit přesněji s vědomím toho, že jen ten, kdo má stanovený jasný cíl, může na konci cesty vyjít z temného tunelu pochybností a nejistot. Na následujících stránkách budeme sledovat problematiku do určité míry ve společenskovědním bádání (a filosofii) velmi aktuální a dalo by téměř říci až „módní", totiž problematiku „alterity", „jinakosti" kultur. Nepůjde nám však o obecná teoretická vymezení – naše práce není prací filosofickou a ani v podstatě kulturně antropologickou – chceme jen na **konkrétním historickém materiálu** ukázat, jakých podob mohlo nabývat vnímání odlišných kultur v určité časově přesně vymezené epoše.

Právě řečené je ale zapotřebí nejprve přesněji vysvětlit, a proto si nyní podrobněji vymezíme naše „badatelské pole". Z jedné strany jsme omezeni určitou historickou epochou: v našem případě (s drobnými přesahy do minulosti i budoucnosti) 18. stoletím[4], které není jako předmět zkoumání zvoleno náhodně. Právě tuto epochu můžeme totiž na základě shody většiny badatelů považovat za klíčovou vzhledem k ustanovení moderní západní civilizace, i když o podstatu toho označení je zajisté možné se přít a my se zde nechceme dopouštět zbytečných truismů. Druhé omezení se týká konkrétní podoby vnímání odlišných kulturních okruhů: půjde nám totiž o to, jak obyvatelé Evropy vnímali jiné, neevropské kultury. Příklady jsme vybrali z oblasti latinské Ameriky a Asie, protože tyto byly v pramenném materiálu, s nímž hodláme pracovat nejčetnější. Tímto pramenným materiálem pro nás budou operní díla 18. století v jejich komplexitě hudební, literární (libretní) a scénografické složky, přičemž hned na úvod předesíláme, že se zejména v oblasti hudební stránky operních děl necítíme být dostatečně kompetentní, abychom docházeli k nějakým novým badatelským závěrům.

[4] Respektive 80. léty 18. století do premiéry Mozartových oper. Proč Mozartova díla nejsou již předmětem naší analýzy, zmíníme podrobněji ve 3. kapitole práce.

Naštěstí se zde můžeme opřít o celkem bohatou literaturu, která je k dispozici v češtině i v cizích jazycích.[5]

Pokud tato práce nabídne nová zjištění, tak je hledejme spíše v práci s textovými předlohami (librety) děl a také v pokusu dospět k určitému **vymezení typologie** zobrazování neevropských kultur v námi zvolených uměleckohistorických pramenech. Přestože je velmi obtížné při práci s historickými prameny dojít k jakýmkoliv obecným závěrům (ostatně to si uvědomovali už četní historici a filosofové dějin při vymezení povahy historické vědy; vzpomeňme v tomto kontextu jen na rozlišení věd nomotetických hledajících obecné zákonitosti a ideografických zkoumajících individuální výtvory lidského „ducha“ v jeho konkrétních historických projevech pocházející z úvah Wilhelma Diltheye), není možné se vyhnout určité snaze o syntézu, která bude naši práci doprovázet.

Než naznačíme v obrysech, jak hodláme práci strukturovat, dovolme si jen krátkou poznámku o dosavadních výsledcích bádání o tématu. Ač je problematika interkulturní percepce v minulosti zpracovávaná poměrně často[6], ve výše vymezené podobě tomu už zdaleka tak není. Nicméně nejedná se ani o „pole neorané“! Příkladem budiž zejména studie slovenského muzikologa Miloslava Blahynky „Exotizmus v opere“[7], z jehož podnětů vycházíme zejména v druhé kapitole práce s obdobným názvem („Exotismus v hudebně-dramatických žánrech 18. století“). Blahynkovy postřehy a závěry však mnohdy využíváme jen selektivně (to je nutné již z toho důvodu, že se jeho práce týká mnohem širšího časového záběru – od počátků opery na přelomu 16. a 17. století až do 1. poloviny století dvacátého). Jako určitý korektiv k Blahynkovým úvahám je možné použít i několik novějších monografií respektive

[5] Autor zde přiznává, že práce s cizojazyčnou literaturou až na výjimky zůstala omezena na literaturu anglosaského původu.

[6] Vzpomeňme na tomto místě například práce T. Todorova a S. Greenblatta (viz seznam použité literatury).

[7] Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*. Bratislava: SAPAC, 2002, str. 1.

časopisecky publikovaných studií. Hojně například využíváme výsledků práce amerického badatele Ralpha P. Lockeho.[8]

Úvahám o exotismu v opeře v zmíněné druhé kapitole předchází snaha o charakteristiku hudebně-dramatických žánrů, jež budou předmětem rozboru v několika případových studiích. Tyto se pak soustředí na vlastní práci s pramenným materiálem a snaží se o vymezení několika typických „modů zobrazení" jiných než evropských kultur v operních dílech. Při tak rozsáhlém množství děl, jež by mohla být v tomto směru předmětem analýzy, můžeme snadno čelit výtce **arbitrárnosti** našeho výběru. Budiž nám však určitým ospravedlněním to, že téma uchopí badatelé další, kteří doplní, případně poopraví naše zjištění a také celková opatrnost ve vztahu k přílišnému zevšeobecňování našich závěrů.

[8] Zejména jeho články na *Oxford Music online*; částečně i jeho studii *Musical Exoticism: Images and Reflections* (viz závěrečný seznam literatury).

II. Panorama hudebně-dramatických žánrů 18. století

Zorientovat se či jen podat stručnou charakteristiku opery a příbuzných hudebně-dramatických žánrů 18. století jeví se být na první pohled úkolem téměř nadlidským. Krátký život těchto děl na jevišti spojený s neustálým hladem tehdejšího publika po nových představeních vedl k nadprodukci na straně skladatelů a impresáriů (ne tak již libretistů – jak ukážeme dále, některá libreta byla v průběhu doby zhudebňována znova a znova). Situaci navíc ztěžuje i terminologická neukotvenost, s jakou se jednotlivé žánry označují: označení používaná moderní hudební vědou nejsou mnohdy totožná s označeními přímo dobovými.[9] Naštěstí si vzhledem k zaměření naší práce můžeme dovolit určitou selekci. Ta nám umožňuje vyzdvihnout klíčové žánry tehdy dominantních „operních kultur" italské a francouzské (specifičnost německé opery 18. století ponecháváme víceméně stranou). Těmi jsou: italská *opera seria* případně *semiseria* vymezená v kontrastu s žánrem *opery buffy* a francouzské *tragédies en musique (či tragédies lyriques)* a *opéra-ballets* a žánry od nich odvozené.[10] Jim budeme věnovat následující řádky, soustředit se přitom budeme na hudebně-dramatickou stránku děl, jejich libreta, mise-en-scène, případně na některé konkrétní stránky jejich provozování.[11]

1. Italská opera seria

Aniž bychom ztratili ze zřetele hlavní cíl této podkapitoly, kterým je vytčení typických rysů italské „vážné opery" (*opery seria*), musíme na úvod učinit několik předběžných poznámek. První se týká samotného označení „italská", které jakoby předpokládá ve zkoumané době 18. století fenomén celoitalské, „národní" opery.

[9] Typicky např. dnes běžně užívaný termín „opera seria" pro hudebně-dramatické dílo 18. století vážného nebo tragického obsahu se až na výjimky neužíval; v titulech většiny partitur zmíněných děl nacházíme povětšinou označení „dramma per musica". Viz např.: Marita P. McClymonds and Daniel Heartz. "Opera seria." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 26 Mar. 2016. [vid. 26. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20385>.

[10] Například comédie-ballet, acte de ballet, pastorale heroique s další.

[11] Pod tento poněkud neurčitý termín zahrnuji takové aspekty díla, jakými jsou jevištní design, kostýmy, výkon pěvců-herců atd.

Domníváme se, že užití tohoto označení není nezpůsobilým anachronismem, ale reálným vystižením situace, za které se všechny přepestré operní aktivity v Itálii osmnáctého věku vzájemně ovlivňovaly, ať už se odehrávaly v Římě, Neapoli či Benátkách. Jsme v tomto plně zajedno s pohledem hudebního vědce a historika Rudolfa Pečmana, který ač se přidržoval tradičního dělení na jednotlivé operní školy (například římskou, benátskou, neapolskou apod.), všímá si se zvýšenou pozorností jejich stylové provázanosti.[12]

Druhá poznámka se týká skutečnosti, že přesto co jsme právě prohlásili o celoitalském charakteru vážné opery, nám řada důvodů umožňuje se stejným oprávněním mluvit i o *neapolské opeře seria*. Byli to totiž právě hudebníci vzešlí z prostředí jihoitalské metropole, kteří dodali tomuto hudebně-dramatickému žánru výsledný tvar, jehož obrysy se nyní pokusíme určit. Výklad pojmeme zčásti chronologicky, protože jako každé umělecké dílo prošla i neapolská vážná opera různými stádii vývoje, v nichž se měnila tvářnost jejích rysů.[13] Budeme se přitom muset vyrovnávat s pojetím těch autorů, kteří v nepolské vážné opeře až poměrně donedávna viděli jev povětšinou úpadkový a hleděli na ni prizmatem reformních snah Christopha Willibalda Glucka a jeho libretisty Ranieri de′ Calzabigiho.[14] Vyčítali jí schematismus, malou dramatičnost spojenou s absolutní nadvládou pěvecké virtuozity. Ve schematicky pojaté vývojové linii „reformátorů“ opery Monteverdi - Gluck – Wagner nebylo pro operu seria neapolského střihu místo. Ostatně některé rysy italské opery byly kritizovány ba přímo zesměšňovány již v době svého vzniku. Vzpomeňme za těchto okolností jen známý pamflet benátského komponisty Benedetta Marcella *Il teatro alla Moda* vydaný již v roce 1720.[15] Není naším úkolem zde toto pojetí korigovat. Považujeme jej v současné době již za překonané, jak dokazuje s úspěchem obnovená

[12] Viz například Pečman, R.: *Hudební kontexty staré Itálie*. Brno: Vydavatelství Masarykovy univerzity, 2006, str. 56-59 a dále tamtéž str. 182.

[13] Kostru výkladové linie čerpáme opět z: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 26 Mar. 2016. [vid. 26. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20385>.

[14] Pečman, R.: *Hudební kontexty staré Itálie*, str. 162.

[15] Viz Marcello, B.: *Divadlo podle módy*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1970.

životnost starých oper na současných jevištích i komerčních nahrávkách. Naši výchozí tezí bude to, že vážná opera prodělala v průběhu svého vývoje několik změn, které je možno vnímat jako předzvěst Gluckova a Calzabigiho díla.[16]

Základní a určující charakteristiky získala opera seria v prvním desetiletí 18. století v reakci na některé výstřednosti zejména benátské opery 2. poloviny 17. století s jejím příliš košatým dějem plným absurdit, zásahy typu „deus ex machina" a mísením situací tragických a komických. Nově se hledala inspirace v klasickém antickém dramatu, jehož kvality ožívaly (nebo se zdály opět ožívat) v díle francouzských klasicistních dramatiků Jeana Racina a Pierra Corneille. Prvně byly tyto nápravné snahy formulovány zejména na půdě italských *Akademií*, z nichž mezi nejvlivnější patřila římská *Accademia degli Arcadi* (Arkádská akademie).[17] Tato původně učená literární společnost ustanovená při dvoře bývalé švédské královny Kristiny, pobývající po abdikaci v římském exilu, přijala mezi své členy nově i význačné hudebníky té doby: Arcangela Corelliho, Alessandra Scarlattiho a Bernarda Pasquiniho. Jejich básnické pseudonymy odvozené z antické pastorální tradice naznačovaly, jakými cestami se má ubírat jejich tvorba: požadovala se „vznešená prostota výrazu" inspirovaná antickou tradicí. Spolek čerpající navíc z vydatné podpory představitelů aristokracie a vysokého katolického kléru (zejména uměnímilovného kardinála Pietra Ottoboniho) tak svým programem silně předurčil snahy o reformní úsilí v opeře. Nově se měl operní děj držet jedné ústřední dějové linie, a pokud se v něm vyskytovaly odbočky, měly mít opodstatnění vzhledem k osudu hlavních postav. Těch pak mělo být maximálně osm (spíše méně) a jejich vystupování na scéně bylo regulováno tak, aby jeviště nikdy nebylo prázdné s výjimkou těch okamžiků, kdy se měnila scéna a také mezi jednotlivými akty. Měla být zhruba dodržena klasická jednota místa, času a děje – události líčené na jevišti se měly odehrávat během kratší časové periody, typicky jednoho dne a prostředí, kde se jednotlivé výstupy odehrávaly, nemělo být od sebe příliš prostorově vzdáleno.

---

[16] Ostatně sám Gluck před svou první „reformní operou" *Orfeo ed Eurydice* z r. 1762 proslul sám jako autor děl v neapolském „nereformovaném" slohu.

[17] O činnosti a charakteru italských *accademií* podrobněji a v širším kontextu například: Pečman, R.: *Hudební kontexty staré Itálie*. Str. 49-55.

Velmi důležité bylo, aby se dbalo „dobrého vkusu“. Ten vylučoval okázalé předvádění násilí na scéně a také zapovídal přímé znázornění smrti hlavních postav. Pokud k nějakým takovým úmrtím v ději došlo (a libreta klasických vážných oper například metastasiovského střihu jimi vskutku nešetří!), bylo to typicky mimo jeviště a o vlastních okolnostech smrti některé z postav opery referoval pouze posel přinášející v tomto ohledu smutné zprávy. Sebevraždy (jakou je například smrt hlavní hrdinky v Metastasiově libretu *Didone abbandonnata*) jsou výjimečnou záležitostí, obvyklejší byla smrt na bitevním poli. Volenými tématy libret, o jejichž exotické náměty nám tu jde především, byly zejména látky z dějin starověku (s typickou dominancí látek řeckých a římských), které převažovaly nad tématy z mytologie. Důvodem byla, mimo jiné i silná moralizující tendence řady libretních textů – převládala totiž představa, že divák by měl být dějem opery nejen baven, ale i vychováván a povznášen a v duchu dobových představ měly být takovými „vzory ctností“ právě postavy z antiky. Opět zde popisujeme převážně rysy libret Pietra Metastasia (a částečně i jeho předchůdce na pozici dvorního poety na vídeňském císařském dvoře Apostola Zena), ke kterému se ještě dále dostaneme níže.

Z hlediska struktury byla opera seria typická svou číslovostí. Děj se kupředu posouval v recitativech zhudebňujících nejčastěji sedm či jedenáctislabičné nerýmované verše (tzv. *versi sciolti*). Recitativy pak nabývaly dvou základních podob: povětšinou se jednalo o *recitativo secco* (tedy „suchý“, což znamenalo pouze s doprovodem *bassa continua*), v okamžicích dramaticky vypjatých či emotivních skladatelé využívali expresivních možností recitativu *accompagnato* (či *obbligato* nebo *con stromenti*) s doprovodem nástrojů (většinou smyčcových, zřídkakdy dechových). Množství doprovázených recitativů časem stoupalo, jak o tom budeme ještě hovořit v souvislosti s dalším vývojem žánru opery seria, což se ne vždy setkávalo s kladnou odezvou.[18] Klíčovými čísly opery seria bývaly árie, které poskytovaly prostor pro vyjádření emocí, postojů a jiných vnitřních hnutí postav. Zdaleka nejčastější formou árie, která se ustálila

[18] Je známo například, že střídmé využívání accompagnat doporučoval i nejproslulejší libretista 18. století Pietro Metastasio. Viz jeho dopis adresovaný skladateli J. A. Hassemu v r. 1749, který nabádá k střídmému využívání možnosti accompagnata v opeře. Viz např. Pečman, R.: *Hudební kontexty staré Itálie*. Str. 241.

zhruba na počátku 18. století například v dílech Alessandra Scarlattiho (1660 – 1725) byla trojdílná *árie da capo*.[19] Její podoba se dá vyjádřit schématem A-B-A′, kde část B je většinou kontrastní k části A v tónině, tempu a někdy je i odlišně instrumentována. Část A′ pak představuje variantní opakování části A. Bylo to právě toto opakování, většinou využité k rafinovanému zdobení melodické linky a umožňující naplno uplatnit pěveckou virtuozitu, které se stalo předmětem kritiky po polovině 18. století a vedlo některé skladatele ke snaze zažitou formuli da capo árie obměnit. Tatáž kritika viděla jako problematické i postavení árie v kontextu celého díla, kdy nejdříve v prvním desetiletí 18. století se ustálil úzus tzv. „árie na odchodnou", která završovala výstup některé z postav, jež právě odcházela ze scény.

Existovaly i varianty výše zmíněných praktik, a jelikož naším cílem zde není podat komplexní rozbor možných podob jednotlivých čísel opery seria, zmiňme již jen jeden možný substitut velké da capo árie, který má obzvláštní důležitost protože sehraje roli při našem rozboru opery Carla Heinricha Grauna *Montezuma*, jednoho z klíčových děl analyzovaných později v této práci. Tímto substitutem byla *cavatina*, kratší forma sólového pěveckého výstupu postavy, již většinou chyběla A′ část árie da capo. Sbory nehrály v prvních desetiletích vývoje opery seria důležitější roli: zpravidla se uplatňovaly pouze na konci díla a i tam *coro* bylo vlastně pouhým shromážděním všech účinkujících sólistů v opeře. Plněji začali skladatelé využívat možnosti sboru až zhruba za polovinou 18. století. Tuto změnu můžeme přičítat zesílenému vlivu francouzskému všude tam, kde byla italská opera pěstována v prostředí se zřejmou vazbou na Francii, jako tomu bylo například v německém Stuttgartu či tam, kde se kladl zvýšený důraz na úlohu spektakulárních (např. davových) scén v ději díla, což byl případ oper dávaných ve třetí třetině 18. století zejména v Turíně a Miláně.[20] Co se týče čistě instrumentálních operních čísel, tak obligátní roli sehrávala samozřejmě úvodní většinou třídílná

[19] Ustanovení této podoby árie lze těžko spojovat s osobností pouze jednoho skladatele. Její zárodečné podoby se objevují už u Monteverdiho a autorů tzv. římské školy. Nicméně nejčastěji se její prosazení spojuje právě se školou neapolskou a jejím představitelem Alessandrem Scarlattim. Viz Pečman, R.*: Hudební kontexty staré* Itálie. Str. 163-164.

[20] Viz Keefe, S. P.: *The Cambridge history of Eighteenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press 2009. Str. 210-213.

Sinfonia, postavená na tempovém schématu rychle – pomalu – rychle. Jen málokdy byla tato sinfonia dramaticky spojena se samotným následujícím dějem opery – to po několika pokusech jiných skladatelů opět změnil až Gluck. Kromě zmíněné *Sinfonie* byla ostatní instrumentální čísla výjimkou.

Po takto stručně pojaté charakteristice hudební složky opery seria se zaměřme nyní na některé zákonitosti jejího provozu v širším společenském kontextu Itálie 18. století.[21]V centru naší pozornosti bude postavení skladatele a libretisty oper. Libretisté tehdejší doby většinou působili ve službách dvorů panovníků a vysoké aristokracie a pro divadla na zakázku psali pouze příležitostně anebo byli naopak tvůrci „na volné noze" nechávajíc se najímat konkrétními operními domy a píšíc tak svá díla na zakázku. Jejich běžnou činností bylo kromě psaní nových operních libret také úprava těch starších pro nové potřeby dané specifickými lokálními podmínkami. Skladatelé na tom byli velmi podobně. Často zastávali úlohu „maestro di capella" u některého z dvorů a zároveň se nechávali najímat pro divadla. Náplní jejich práce bylo připravovat uvedení vlastních děl případně revidovat svá díla starší anebo ta od jiných skladatelů. Jak se dovídáme z četných pramenů tehdejší doby, museli brát velký ohled na požadavky hvězdných pěvců a pěvkyň, zejména kastrátů a primadon[22] pravých to „superstar" barokní opery. Při provedení díla pak jejich úloha spočívala v řízení celého přestavení – nejčastěji od cembala, na kterém zároveň realizovali part *bassa continua*. Mnoho skladatelů též zastávalo posty při různých církevních institucích, zejména chrámech a to zejména proto, že jim tyto stále placené pozice obstarávaly jistější živobytí než vrtkavá přízeň mnohých divadel.

Co se týče způsobu, jakým skladatelé s divadly spolupracovali, máme jen poměrně kusé informace. Víme, že počet děl dodaných pro jedno divadlo se mohl pohybovat od díla jednoho až po několik oper za rok. Očekávalo se, že skladatel dorazí včas do divadla, aby se seznámil z místních podmínek, zejména s pěvci, kteří měli v opeře účinkovat a jimž případně „na tělo" dopisovali další árie či ansámbly (recitativy

[21] O tom podrobněji opět například:Keefe, S. P.: *The Cambridge history of Eighteenth Century Music.* Str. 208-221.

[22] Například Marcello, B.: *Divadlo podle módy*, str. 38 a dále.

mohly být napsány i v předstihu a úvodní sinfonia byl často poslední částí opery, kterou skladatel složil, případně převzal s díla jiného). Zatímco stejné provedení *opery buffy* mohlo být uvedeno až v dvaceti různých divadlech, díla opery seria byla obvykle uváděna pouze během jedné sezóny, obvykle v období karnevalu (masopustu), někde výjimečně pak i po většinu celého roku. Jsou sice známy výjimky z tohoto pravidla: příklady oper uvedených i v desítkách repríz, ty ale pouze potvrzují svrchu zmíněné pravidlo. Pro následující provedení bylo libreto obvykle silně upraveno či dokonce zhudebněno úplně znovu, případně byly některé jeho části (zejména texty árií) substituovány. Neobvyklá nebyla ani praxe takzvaných pasticcií, děl složených z již dříve zkomponovaných oper téhož skladatele nebo dokonce několika skladatelů různých. Tato pasticcia v některých divadlech ukončovala sezónu, jinde jako třeba v Londýně, kde se provozovala italská opera a také v menších italských divadlech pak dominovala.

Pokud celkově zhodnotíme situaci libretistů, bylo pro ně často velmi těžké se vyrovnávat zároveň s literárními požadavky na svou tvorbu a divadelními konvencemi. Leckdy pouze velmi málo zbývalo z původního děje díla, protože autoři mnohdy měnili celé části děje, aby vytvořili příležitost pro zobrazení různých zvratů, záměn postav či milostných intrik, aby udrželi dostatečné dramatické napětí a zároveň našli důvod pro zařazení cca 20-25 textů árií rovnoměrně rozložených mezi 6-8 pěvců a pěvkyň. O praxi „árie na odchodnou“ jsme již mluvili výše. Přítrž nejkřiklavějším výstřelkům těchto praktik se pokusili učinit zejména dva asi nejslavnější autoři operních libret „vážné opery“ 18. století, po značnou část svého života spjatí s vídeňským císařským dvorem: Apostolo Zeno a Pietro Trapassi, jenž vešel do dějin pod pseudonymem Metastasio. Tvůrčí činnost zejména prvního z nich navazovala na reformní praxi starých italských Accademií, jak jsme o nich již mluvili; Metastasia pak můžeme považovat za dovršitele této reformní praxe a autora, který nejvíce ztělesňuje ideál vážné opery v 18. věku.

Typické operní libreto metastasiovského střihu se snaží být vyjádřením osvícenských ideálů. Jeho postavy – většinou panovníci či aristokraté - překonávají omezení daná sobeckými lidskými touhami a tak dosahují morálních výšin, pro které ovšem musí překonat mnohé překážky a také mnoho trpět. Metastasio byl též obdivován pro svůj racionální přístup ke struktuře libreta a, což se vzájemně nevylučovalo, pro

hudebnost svých veršů přímo předurčených k tomu, aby se jich chopil nějaký skladatel. Těchto hudebních kvalit dosahoval zejména proto, že sám byl velmi dobrým skladatelem (dochovala se nám sbírka jeho *canzonetti*) a svoji kariéru započal pod ochrannými křídly známé sopranistky Marianny Benti-Bulgarelli známé jako La Romanina, od které pravděpodobně získal pochopení pro potřeby interpretů svých textů. Během počátků své tvůrčí dráhy spolupracoval Metastasio zejména s mladým skladatelem neapolské školy Leonardem Vincim (nepleťme si ho se známým renesančním umělcem a polyhistorem téhož jména). Během dvacátých let 18. století pro něj napsal řadu libret, která později zhudebňovali skladatelé znovu a znovu. Jmenujme jen několik příkladů za všechny: *Siroe rè di Persia* (premiéra v roce 1726), *Catone in Utica* (1728) a zejména asi nejslavnější *Artaserse* (1730), kterážto opera se nedávno dočkala spektakulárního návratu na jeviště i kompaktní disky.[23] Vinciho předčasná smrt v roce 1730 tuto spolupráci ukončila; sám Metastasio měl brzy nahradit Zena v pozici dvorního básníka ve Vídni, v jistém slova smyslu se však stala spolupráce obou umělců vzorem i pro další léta. Jistě tomu tak bylo i proto, že Vinci uplatnil při spolupráci s Metastasiem kongeniální hudební jazyk. Snad právě zde se zrodilo to, co bylo později označeno pojmem „galantní styl“, „hudební rokoko“ či styl předklasický charakterizovaný náběhy k pravidelné periodicitě hudebních motivů, transparentním a převážně homofonním instrumentálním doprovodem a odlehčeností výrazu značně vzdáleného baroknímu patosu.[24] Paralelně s Vincim zhudebňovali Metastasiovy texty v průběhu 20. a 30. let 18. století i další komponisté neapolské školy: Leonardo Leo, Nicolo Porpora, Giovanni Battista Pergolesi (z jehož jevištního díla je ovšem dnes známější jeho opera buffa *La Serva padrona*) a také naturalizovaný Neapolitán Johann Adolf Hasse, který se později tolik zasloužil o rozšíření formátu italské opery seria v záalpské oblasti. Díla zmiňovaných autorů nejenže dominovala italským divadelním scénám, ale stala se i určujícími co se týče hudebního vkusu i v celém zbytku Evropy. Na okraj můžeme poznamenat, že příklady opery seria vytvořené v průběhu 20. a 30. let

[23] Viz Leonardo Vinci: *Artaserse*; Concerto Köln, dir. Diego Fasolis, Erato/Warner Classics, 2012.

[24] O vymezení pojmu „galantní styl“, „rokoko“ v hudbě 18. století podrobně například: Heartz, D.: *The Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780*. W. W. Norton and Company, New York, London 2003, zejména str. 16-23.

pro londýnské scény Georgem Friedrichem Händelem a zhudebňující Metastasiova libreta (například *Siroe*, 1728 a *Ezio*, 1732) stojí mimo hlavní vývojové tendence žánru a na vývoj na kontinentě neměly téměř žádný vliv.

V desetiletích, o kterých zde mluvíme se tak ustanovily základní charakteristiky žánru, které jsme již výše zmínili: dominance da capo arie, posouvání děje v secco recitativech, třídílná úvodní sinfonia a další.[25]Přestože tyto charakteristické znaky zůstaly určujícími v následujících letech, neznamená to, že by žánr vážné opery neprošel žádným vývojem, jak je mu někdy podsouváno. Cesta k „operní revoluci", s nimiž je spojováno zejména jméno Gluckovo a jeho „dvorního libretisty" Calzabigiho byl připravena již během 40. a 50. let 18. století a otázkou je, zda ve světle těchto postupných proměn můžeme o nějaké revoluci vůbec mluvit. I když není naším cílem zde podrobně popisovat vývoj, kterým opera seria prošla, je nutné zastavit se alespoň u některých jeho mezníků. Vždyť z tohoto období pochází i díla s exotickou tematikou, která budeme analyzovat v naší práci.

Tvářnost druhého období vývoje vážné opery v průběhu čtyřicátých až šedesátých letech 18. století určovala jména skladatelů, jakými byli zejména: Johann Adolf Hasse (o jeho zásluhách na rozšíření žánru do zemí na sever od Alp jsme již mluvili), dále pak Benátčan Baldassare Galuppi, Niccollo Jommelli, Tomasso Traetta, Davide Perez, Gian Francesco de Majo, původem Španěl Domènech Terradellas a Johann Christian Bach. Neapolský idiom vážné opery přejali také jejich z německých oblastí pocházející kolegové Carl Heinrich Graun a Christoph Gluck. Právě v této epoše došlo k rozšíření tohoto idiomu do většiny evropských zemí: jak typické, že všichni zmínění skladatelé působili v některých fázích svého života mimo Itálii: Galuppi a Jommelli ve Vídni, do které zavítal v pozdní fázi své hudební dráhy i Hasse, oba prvně jmenovaní pak dostali i pozvánku i k podzvednutí hudební a zejména operní produkce v carském Rusku. Jommelliho vrcholná tvůrčí fáze přišla s pobytem na Stuttgartském dvoře od roku 1755; de Majo, i Traetta načas tvořili opět ve Vídni a osud je zavál i do Mannheimu, známého to centra zrodu klasické symfonie.

[25] viz str. 12-13 naší práce.

Co se příliš nemění, je dominance Metastasiových libret mezi zhudebňovanými texty, ta zůstává jasná a nesporná. Nicméně ke konci padesátých let a v průběhu let šedesátých dochází pozvolna k narušení tohoto monopolu. Na scénu se dostávají mladší autoři snažící se vnést nový život do postupně stále více rigidními pravidly spoutaného operního textu; jedním z nich je například Mattia Verazzi usazený v německém Mannheimu, z jehož pera pochází několik libret zhudebněných tamtéž hostujícími skladateli (již uvedení de Majo a Traetta).[26] Co se týče formální struktury opery, ani zde nedochází zprvu k žádným radikálnějším změnám. Nadále jsou určujícími prvky děl árie (většinou ve formě da capo nebo dal segno[27]), jež jsou lyrickými reflexemi či komentáři jednotlivých postav opery a recitativy, v nichž se posouvá dále děj.

Do tohoto ustáleného modelu se však postupně vkrádá několik inovací, které se v následném vývoji žánru ukážou jako klíčové. Je to zejména nárůst významu doprovázeného recitativu, ať už v podobě tzv. *recitativo obbligato* či *recitativo accompagnato*.[28] Zejména Jommellimu můžeme v tomto ohledu připsat zásluhy nemalé. A byl to pravděpodobně opět Jommelli, kterého můžeme považovat za „otce" instrumentálního crescenda již v době před mannheimskými symfoniky neboť tuto inovaci tak silně působící na posluchače své doby používal již ve svých vokálních dílech ze 40. let. [29] Pozorovat v jeho díle můžeme i jev komplementární: pronikání deklamatorních prvků z recitativu do árií.

Další změnu, kterou registrujeme v operách seria z tohoto období je nárůst počtu ansámblů (nejčastěji trií a kvartet) na úkor árií da capo. V tomto ohledu můžeme

---

[26] Mattia Verazi (* kol. 1730, †1794), italský libretista, jehož největší zásluhou v dějinách opery je série libret vytvořených v době působení na kurfiřtském dvoře v Mannheimu. Jeho díla zhudebňovali například Jommelli a Traetta.

[27] Árie dal Segno je určitou variantou árie da capo, jejíž A´ díl (ve schématu A-B-A´) není opakován celý, ale pouze od skladatelem označeného místa. Většinou nebyl opakován úvodní ritornel árie.

[28] Rozdíl mezi těmito dvěma podobami doprovázeného recitativu spočívá v úloze instrumentálního doprovodu: zatímco u obbligato doprovází nástroje zpěvní hlas ritornely častokrát s vlastní motivikou, u accompagnata hrají nástroje držené akordy.

[29] viz např. http://www.newolde.com/jommelli.htm [vid. 3. 4. 2016].

prvenství připsat Galuppimu, k němuž se v 60. letech přidává nám již dobře známý Jommelli. Zajímavostí je, že tyto nové prvky daleko častěji najdeme v dílech provozovaných ve dvorních divadlech v Berlíně, Drážďanech, Vídni, Paříži, Petrohradě či v malém i ve Stuttgartu a Mannheimu a o mnoho méně se s nimi setkáváme ve veřejných divadlech v domovské vlasti vážené opery – v Itálii, a také v Londýně. Snad můžeme příčinu přičíst na vrub odlišným sociálním podmínkám obou typů divadel a také faktu, že v těch dvorských se snáze mohl uplatnit svrchu již zmíněný francouzský vliv. Tomu zřejmě vděčíme i za zvyšující se úlohu baletních vložek v opeře, pronikání programních prvků do operní předehry *(ouvertury* či *sinfonie*) a také neustálému nárůstu spektakulárních prvků v dekoraci scény a využívání různých jevištních efektů, kterými byla francouzská opera tak proslulá.[30]

Ač jsme v předchozích řádcích udělali mnohé, abychom korigovali zažitý pohled na „operní reformu“, s níž je nejčastěji spojována premiéra zlomové opery Christopha Willibalda Glucka „*Orfeo ed Eurydice*“ v roce 1762, není možné popřít, že tato premiéra se opravdu jeví jako něco zcela epochálního a narušujícího zažitou praxi opery. V čem tedy spočívá tato mnohokrát zmiňovaná Gluckova revolučnost? Pokusme se to nyní stručně shrnout. Předně: Gluck ještě více než jeho předchůdci pokročil v setření rozdílu mezi árií a recitativem. Samotný počet árií radikálně zredukoval; „árie na odchodnou“ mizí zcela. Jako ještě významnější se pak jeví jeho snaha stmelit jednotlivé prvky – árie, baletní vložky, ansámbly – do velkolepě pojatých dramatických „scén“ konstruovaných (alespoň podle představ Gluckových a jeho „dvorního libretisty“ Calzabigiho) dle vzoru antického dramatu. Originální je pak i samo Calzabigiho libreto; je totiž dílem „svého druhu“, není to ani adaptace francouzské opery ani italská opera s francouzskými prvky. Jako takové je tedy něčím zcela novým a jeví se jako radikální vybočení z metastasiovského ideálu. Je ovšem dlužno poznamenat, že zůstalo ve své době pokusem ojedinělým, který měl jen málo následovatelů. Sám Gluck se paralelně se svými reformními operami věnoval i těm tradičněji střiženým a taktéž naprostá většina operní produkce 60. a 70. let se stále držela osvědčených tradičních schémat metastasiovské opery seria.

[30] viz zmínka o tom v kapitole o *Tragédie en musique* (či *Tragédie lyrique*).

Přibližně deset let po premiéře Gluckova *Orfea*, v sedmdesátých letech 18. století nastává ve vývoji vážné opery další etapa. Přináší s sebou změny, které většinu skladatelů (méně již libretistů) předchozí generace let padesátých a šedesátých odsuzuje k neaktuálnosti, nechceme-li říci přímo k zapomenutí. Hasse a Jommelli jsou svědky toho, jak poslední díla jejich dlouhé operní dráhy nenacházejí očekávanou odezvu; Galuppi napíše svou poslední operu seria v roce 1772 a poté se již věnuje pouze *buffě* a hudbě duchovní; Traetta tráví toto období mimo hlavní hudební centra v Petrohradu. A tak slaví úspěch autoři generace nové: Niccolò Piccinni, Antonio Sacchini, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri, Giovanni Paisiello a Domenico Cimarosa v řadách komponistů italských, jimž zdatně sekundují neitalští velikáni Joseph Haydn, Johann Gottlieb Naumann a zejména Wolfgang Amadeus Mozart. S nimi pak přichází řada stylistických změn, jež opět v následujících řádcích můžeme pouze stručně naznačit: Árie nabývají pestřejších prokomponovaných forem (oblíbená je zejména forma ronda, árie o tempovém schématu pomalu-rychle) a jejich počet se dále zmenšuje: během osmdesátých let se jich v opeře vyskytuje kolem patnácti, během devadesátých pak dokonce jejich počet většinou klesá pod deset. Mění se také vzájemné proporce árií: v osmdesátých letech se v operách najdeme kombinaci několika árií značné délky s těmi podstatně kratšími. Pokračuje tendence nahrazovat část árií ansámbly různých forem, tak jak jsme tomu byli svědky v dílech Jommelliho, Traetty a dalších v generaci předchozí. Zvětšuje se úloha sboru, a to zejména sboru závěrečného, který je již prokládán sólistickými vystoupeními jednotlivých postav. Orchestr je nejen využíván v doprovodu árií, ale zejména vzrůstá je role v neustále se zvětšujícím počtu recitativních scén (*recitativo accompagnato* i *obbligato*). K souboru smyčců se stále častěji přidružují i dechové nástroje. Mizí ostrý předěl mezi árií a recitativem.

Libreta Pietra Metastasia, který umírá v roce 1782, si stále udržují svou popularitu mezi skladateli i návštěvníky operních představení, ačkoliv jsou častokrát upravována ba k nepoznání měněna vkládáním dodatečných scén. Obecně můžeme říci, že většina repertoáru se po stránce zhudebněného textu i hudby samé příliš nemění, stále převažují díla psaná a komponovaná v duchu navazujícím na představy akademiků z počátku století – rozhodně to platí v případě děl psaných pro scény v Itálii. Poněkud jiná je situace na dvorských scénách na sever od Alp, ve Francii (kam proniká italská opera obohacená o prvky domácí tradice, viz níže) a částečně i v Londýně. Zde je daleko větší

prostor pro inovace, kterým jsme právě věnovali prostor. Kvalita a proslulost těchto oper, vrcholící samozřejmě v příkladech žánru od W. A. Mozarta (opery *Idomeneo, La Clemenza di Tito* a několik příkladů tvorby rané) nám nesmí zastírat svrchu zmíněný fakt, že totiž většina vážných oper je stále pevně zakořeněna v tradici ustavené v průběhu 30. a 40. let století. Připomeňme na závěr v této souvislosti opět inovativní libreta Mattia Veraziho, o nichž již tu byla zmínka, a konstatujme fakt, že v průběhu 80. let se mimo jiné i díky jeho vlivu začíná měnit i situace v baště konzervativního vkusu v opeře – tedy v Itálii. I zde se projevují změny doposud typické spíše pro vývoj mimo samotnou rodnou vlast vážné opery.

2. Francouzské hudebně dramatické žánry 18. století – *Tragédie en musique (Tragédie lyrique), Opera-ballet* a příbuzné formy

Náš obraz hudebně dramatických žánrů ve Francii by nebyl úplný, aniž bychom představili nejvznešenější *typus* tamní opery: velkou *tragédie en musique* (*tragédie lyrique*).[31] Zatímco na opeře seria neapolské školy zanechal svůj otisk nejvíce Pietro Metastasio jako autor libret, je tragédie en musique fakticky výsledkem spolupráce dvou představitelů „Velkého století“ krále Slunce: skladatele Jeana Baptiste Lullyho a libretisty Philippa Quinaulta. Tito dva muži dali vzniknout konvencím žánru, které jen s malými obměnami vydržely až do první třetiny 18. století, do premiéry prvních velkých tragédií Rameauových. V jistém smyslu pak Rameaua můžeme považovat spíše za dovršitele než bořitele lullyovské tradice. Protože žánr francouzské *tragédie*, alespoň pokud je nám známo, nevyužíval libret s exotickými náměty, bude naše charakteristika mnohem stručnější. O mnoho více totiž budou z tohoto důvodu předmětem našeho zájmu další podoby francouzských hudebně -dramatických žánrů: *opera-ballet* a některé další. Postupovat budeme podobně jako v kapitole o opeře seria. Nejprve se tedy pokusíme popsat francouzskou *tragédii en musique* po hudební a dramatické stránce,

[31] Ještě donedávna nejčastěji používané pojmenování *tragédie lyrique* pomalu ustupuje, mimo jiné i proto, že nemá přímou oporu v označeních, které francouzským operám dávali sami skladatelé a autoři libret. V době největšího rozkvětu žánru mezi léty 1673 – 1764 se nejčastěji používalo právě označení *tragédie en musique* či pouze *tragédie*, případně jejich varianty. Teprve po polovině 18. století pojmenování děl jakožto tragédie lyrique pomalu přibývá. Viz například: Graham Sadler. "Tragédie en musique." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 26 Mar. 2016. [vid. 10. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44040>.

abychom se poté krátce věnovali jejím proměnám po cca stoletém období, které následovalo po prvních dílech Lullyho.

Sedmdesátá léta 17. století, kdy Lully a Quinault spojili své tvůrčí síly, aby stvořili nový typ opery – *tragédie en musique* byla obdobím vrcholného rozkvětu klasicistní francouzské tragédie. Díla Corneillova a Racinova byla považována za nepřekonatelný vzor a vládl jim systém přísně dodržovaných pravidel. Bez zmínky o nich není možné vysvětlit charakteristiky *tragédie en musique*, protože ty se mnohdy vymezovaly právě jako protiklad těchto pravidel. Zatímco postavami mluvené tragédie byly většinou význačné historické osobnosti, v *tragédie en musique* chyběly a místo nich sledujeme osudy hrdinů klasických mýtů (Rameauův *Castor et Pollux*), italských renesančních eposů, středověkých romancí či daleko méně často náměty starozákonní či dokonce z jiných náboženství (Rameauova tragédie *Zoroastre*). Dále: v klasické mluvené tragédii jsou téměř vyloučeny nadpřirozené dějové prvky (francouzsky označované jako *le merveilleux*), aby se tím spíše za pomoci složitých jevištních dekorací a mechanismů objevovaly v *tragédie en musique.* Tam, kde se klasická tragédie vyhýbala násilným výjevům na scéně, tam si *tragédie en musique* v nich libuje. Ba dokonce sama zápletka podléhá této zvláštní inverzi a tam, kde je mluvené dílo prosto milostných zápletek a intrik a upřednostňuje témata čistě politická, tam je „hudební tragédie“ pravým opakem. Podobně se to má i s tradičními třemi jednotami, tak jak je stanovil ve svých dílech Corneille. Tragédie en musique se většinou nedrží ani jednoty místa (každé z pěti dějství se může odehrávat někde jinde, prolog před nimi má většinou za cíl oslavit panovníka či jiného objednavatele opery), ani času, ba ani děje (co ostatně čekat od žánru opery, kde děj byl často je záminkou pro další spektákl či *divertissements*).

Hudebně byla tragédie en musique kaleidoskopickou mozaikou různých stylů a forem. Děj se většinou dopředu posouval stejně jako v opeře seria v recitativu, který je ovšem od toho italského značně odlišný. Vykazuje totiž větší rytmickou flexibilitu a doprovázející part bassa continua je také daleko aktivnější. Stručně řečeno se francouzský recitativ spíše blíží tomu, co bychom v italském kontextu označili jako *arioso*. Po nějaké době okolnosti děje vždy vedou k nějakému *divertissement* či *fête,* které je zhudebňováno sérií kratších *airs*, instrumentálních *symphonies*, sborů a zejména

různých tanců. V době po smrti Lullyho se pak objevuje inovace v podobě *ariettes,* jakési francouzské verze arie da capo, ovšem většinou kratších a také poskytujících menši prostor pěvecké virtuozitě, než tomu bývalo v italských operách. Zmiňme ještě na závěr typický prvek v podobě francouzské ouvertury (ve schématu: pomalu – rychle – pomalu), kterou poprvé Rameau tematicky i náladově propojil s dalším dějem opery (například opět už ve zmíněné opeře *Zoroastre*).

Na závěr bychom chtěli jen stručně jmenovat fáze proměn, jimiž *tragédie en musique* během svého zhruba stoletého vývoje prošla. Tento vývoj můžeme zhruba rozdělit do čtyř fází: První, v níž dominují díla zakladatele žánru Lullyho (1673 – 1687)[32]; dále pak polullyovskou periodu, kdy se někteří autoři (Campra, Marais, Montéclair a další) pokoušejí vymanit ze stínu velkého pofrancouzštělého Itala (1687 – 1733); poté radikální změny prosazuje Rameau (naprosto dominující v letech 1733 – 1764); a nakonec nečekané znovuzrození žánru, který byl již považován za mrtvý v dílech zejména Glucka, ale i jeho velkého rivala N. Piccinniho a dále pak J. C. Bacha, A. Sacchiniho a některých dalších (70. a 80. léta 18. století.

Léta po Lullyho smrti byla svědkem zrodu dalších hudebně dramatických žánrů odlišných od *tragédie en musique*. Vznešená francouzská společnost začínala být znuděná na neustále odiv stavěnou reprezentací, jíž dokonale odpovídaly mytologické a historické látky *tragédie*. Chtěla se na jevišti i v samotném životě převážně bavit a na tuto potřebu reagoval vznik takových žánrů, jakými byly *opéra-ballet, ballet-héroïque, pastorale-héroïque* a *acte de ballet*. Jako bychom se již ocitali ovzduší rokoka v atmosféře Watteauových hravých galantních slavností. Novým požadavkům vycházela vstříc i struktura *opéry-balletu*, který na rozdíl od tragédie s prologem a pěti dějstvími měl sice také prolog, ale dějství pouze tři, maximálně pak čtyři. Další odlišnost spočívala pouze ve volném spojení jednotlivých aktů: jednotný děj v podstatě neexistoval, dějství byla pouze volně spojena zastřešujícím názvem či zarámováním. I to odpovídalo zaměřením pozdním létům vlády Ludvíka XIV., epoše regentství

[32] Poněkud ve stínu Lullyho je i dramatická tvorba známého autora duchovní hudby M. A. Charpentiéra a to nikoliv z důvodů hudebních kvalit jeho děl, které jsou vynikající, ale zejména proto, že Lullyho postavení bylo tak dominantní, že prakticky bránilo ostatním nadaným autorům se prosadit.

a prvním desetiletím vlády Ludvíka XV. Jakoby nová doba už pociťovala „ztíženou možnost soustředění“, komplexní, v plné délce rozvinutý děj tragédie tak šel stranou a nahradila ho kaleidoskopická mozaika výstupů spojených jen velmi volně, zato však s bohatstvím *divertissements* tedy baletními vložkami a drobnými *arriettes*.

Za první operu-ballet je většinou považováno dílo André Campry *L'Europe galante* (na libreto A. H. De Lamotte) poprvé provedené v Paříži v roce 1697. Brzy následovaly premiéry dalších velmi podobných děl Moureta a Montéclaira, jejichž venkovští šlechtici, elegantní dámy doprovázené důvěrnicemi a velká dávka milostných intrik nahradily vznešená gesta alegorických a mytologických postav tragédie a starších dvorních baletů. Nezanedbatelnou složkou nového módního žánru byly komické scény a to dávno předtím než na francouzská jeviště vpadl v roce 1745 Rameau se svou *operou-comique Platée.* Výše zmíněné rysy tvořily konstitutivní prvky žánru v první fázi jeho vývoje mezi léty 1697 a dvacátými léty 18. století. Jistý zlom představuje rok 1723 s prvním provedením *Les festes gréques et romaines* Collina de Blamont: zrodil se *ballet héroïque*, jakýsi poddruh opery-baletu bez komických prvků a postaviček ze všedního života zato s na scénu se navrátivšími hrdiny z antické mytologie. Vrcholu tyto tendence dosáhly v řadě děl Jeana Phillipa Rameaua, z nichž předmětem našeho zájmu později budou slavné *Les Indes Galantes*, představující vrchol žánru. V Rameauově tvorbě najdeme i příklady dalšího subtypu opery-baletu: *pastorale héroïque.* Od ostatních podob žánru se liší dějem společným všem dějstvím a také umístěním tohoto děje do prostředí idealizované Arkádie s jejími láskami mezi bohy (či bohyněmi) a pastýři (pastýřkami). I v heroickém pastorále hrály klíčovou roli baletní vložky s pestrým využitím nejrůznějších tanců. Pastorální kolorit pak hudbě dodávalo i použití nezvyklých instrumentů: časté byly například malé dudy, zvané *musettes*.

III. Obecně o tzv. exotismu v hudebně – dramatických žánrech 17. a 18. století

Téma, kterým se na těchto stránkách zabýváme, to znamená podoby zobrazování (reprezentace) jiných kultur v hudbě, speciálně opeře, bylo častokrát pojednáváno pod hlavičkou takzvaného „exotismu“ (případně „orientalismu“[33]). Tento pojem může být pro naše potřeby velmi užitečný, je totiž natolik výstižný, aby zahrnul aspekt zobrazování kultur ve všech jeho podobách: v hudbě samotné, v libretech oper a konečně i v jejich jevištní realizaci. Domníváme se proto, že bude vhodné předtím, než přikročíme ke konkrétním rozborům děl, věnovat následující řádky precizaci tohoto pojmu.

Předběžně bychom mohli „exotismus“ (angl.: exoticism; něm. Exotismus; fr.: exotisme; it. esotismo) definovat jako evokaci místa, lidí či sociálního prostředí, které je (nebo je tak alespoň vnímáno a představováno) zásadně odlišné od místně přijímaných norem, zvyků a tradic.[34]Nás budou samozřejmě zajímat ty podoby exotismu, které nacházíme v umění západního kulturního okruhu zhruba v prvních dvou třetinách 18. století. V této době prolíná zmiňovaná tendence snad všemi podobami umění: příklady najdeme v architektuře, výtvarném umění obecně[35], literatuře a samozřejmě i v hudbě, která nás tu zajímá nejvíce. Hudební exotismus může nabývat mnoha podob. Vždyť i opera odehrávající se na pastorálně idylickém venkově, zalidněném rázovitými postavičkami se může jevit jako „exotická“ návštěvníkům operního velkoměstského divadla! A právě v opeře, pokud ji pojmeme jako gesamtkunstwerk, zahrnující stránku literární, hudební i výtvarnou (v podobě jevištního „designu“) se může exotismus projevit mnoha rysy. Poněkud jednoduší je situace například v hudbě čistě instrumentální: zde na exotické aluze častokrát odkazuje pouhý popisný název skladby (jako je tomu například u podobně inspirovaných kusů

[33] K tomu viz dnes již klasické dílo E. Saida.

[34] Ralph P. Locke. "*Exoticism." Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, [viděno 10. května, 2016], dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644.

[35] K exotismu/orientalismu ve výtvarném umění 18. století např.: Lemaire, G. - G.: *Orientalism. The Orient in Western Art.* Ullmann Publishing, Potsdam 2013, str. 47-85.

francouzských clavecinistů 18. století). Můžeme obecně říci, že prvky hudebního jazyka, odkazující na exotický kolorit skladby bývají zhruba tyto: 1) harmonie lišící se od tradičního rozdělení na mollové a durové tóniny (například pentatonická stupnice); 2) specifické opakující se rytmy a melodické fráze často pocházející z lidových tanců dané „cizokrajné" etnické skupiny; 3) používání neobvyklého nástrojového obsazení (například netypických bicích nástrojů) nebo neobvyklé techniky hraní na běžné nástroje (pizzicato, portamento).[36]

Po tomto obecném exkurzu k pojmu exotismu v hudbě obecně přikročíme nyní k popisu tohoto fenoménu, tak jak se projevoval v hudebním žánru opery od jejího vzniku na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století až po 3. třetinu století osmnáctého. Časové vymezení je samozřejmě zčásti umělé a je dané potřebami naší práce. Dopředu musíme též upozornit, že nepíšeme soustavné dějiny „staré opery" s exotickými prvky, ať už by se týkaly jakékoli stránky operních děl – libreta, hudby či kostýmů a scénografické složky. Nepůjde nám ani o vytvoření nějakého „bedekru", průvodce operami tak či onak „poznamenanými" exotismem. Zaměříme se tedy na zodpovězení následujících okruhů otázek: 1) Jaké byly okolnosti a předpoklady uplatňování exotických prvků v operách vymezené epochy; 2) V jakých historických a estetico-uměleckých kontextech se exotismus v opeře projevoval (na tomto místě se sice není možné úplně vyhnout určitým hodnotícím soudům, vynasnažíme se ale být v tomto ohledu velmi uměření, nejde nám primárně o zvažování uměleckých a estetických kvalit děl); 3) A konečně na závěr, jak se exotismus projevoval v jednotlivých vývojových typech opery (přesněji: hudebně-dramatických žánrů 18. století – v *opeře seria, tragédii lyrique* a dalších, jejichž obecné charakteristice byla věnována druhá kapitola práce), což je otázka historická po výtce.

Konečně učiňme ještě drobnou poznámku k označení „stará opera", které jsme již použili a v následujícím textu se s ním ještě několikrát potkáme. Tímto pojmem v souladu s hudebním vědcem M. Blahynkou[37] rozumíme operní tvorbu florentské

[36] Další podrobnější stylistických prvků exotismu najdeme například ve studii R. P. Lockeho; viz Locke, R. P.: *Musical Exoticism*, str. 51-54.

[37] Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*, str. 20.

cameraty, přelomové dílo Claudia Monteverdiho, benátské a římské opery 17. a první poloviny 18. století, neapolskou operu seria tak, jak se dotvořila ve dvacátých a třicátých letech 18. století, dále díla bezprostředně ovlivněná italskými vzory v Záalpí (opera v Hamburku, Berlíně, Drážďanech a ve Vídni), francouzskou tragédie lyrique 17. a 18. století, další francouzské hudebně-dramatické žánry téže doby až po syntetické operní dílo Georga Friedricha Händela. Periodizačním mezníkem nechť je pro nás operní dílo W. A. Mozarta, které v souvislosti s exotismem představuje zásadní přelom a přináší podstatné změny.

To, že nové podněty a inspirace může do uměleckých děl a to i hudebních jako je opera přinášet nejen domácí prostředí, ale i styk s kulturami podstatně vzdálenějšími tedy „exotickými" není samozřejmě objevem až osmnáctého století. I když tuto epochu můžeme plným právem považovat za jedno z nejskvělejších údobí rozmachu opery, exotické kulturní inspirace v ní nacházíme už v podstatně starším období jejího vzniku na přelomu 16. a 17. století. Je otázkou, jakou funkci tyto inspirace plnily. Zde můžeme uvést jen několik základních možností, protože podrobněji se hledání forem exotismu věnujeme v několika případových studiích dále v naší práci. Jmenujme například funkci čistě dekorativní: exotický kolorit působí jen jako ozvláštnění textové předlohy a v návaznosti také hudební a jevištní stránky díla, dodává přitažlivosti jinak poměrně konvenčnímu opusu a obohacuje jej o pitoreskní výrazové polohy. Klíčovou úlohu v rozvíjení dramatické akce ale nemá. Na druhé straně pak máme opačnou možnost, kdy exotické prvky velnou do díla tak přirozeně, že podstatně obohacují jeho charakter. Můžeme předběžně říci, že ve sledovaném období nalezneme řadu děl, které se ocitají jednou blíže tomu, jindy zase onomu krajnímu pólu této škály.

Pokud bychom šli až k počátkům opery jako takové, k dílům takzvané *florentské cameraty,* která vznikala v závěrečných desetiletích 16. století, zjistili bychom, že její náměty byly téměř bez výjimky inspirovány řeckými mýty. I ty bychom mohli z pohledu běžného tehdejšího diváka opery považovat za náměty exotické, dopustili bychom se tak ovšem dle našeho názoru až přílišného rozšíření pojmu exotismus. Přece jen byla řecká (a také římská) mytologie chápána jako integrální součást evropské tradice a kultury, a to přestože některé její prvky mohly působit nezvykle. Přesto nebude na škodu, když se na malý okamžik zastavíme u jiného z děl této doby, které je navíc

považováno za dílo zcela přelomové: máme na mysli Monteverdiho *favola in musica* Orfeus (L´Orfeo), jež měla premiéru v roce 1607 ve vévodském sídle rodu Gonzagů v Mantově. Námětově se v případě *Orfea* sice stále držíme řecké mytologie, na opeře samé nás však může zaujmout několik rysů, které se staly později pokladnicí výrazových prostředků využívaných při zobrazování odlišných prostředí a kultur. Především je na svou dobu velmi inovativní pokus o charakteristiku odlišného, nezvyklého prostředí s pomocí různých hudebně výrazových prostředků (mluvili jsme o tom obecně již na počátku této kapitoly), jakými jsou melodika, rytmus a zejména nástrojové obsazení. V díle se střídají scény z pastorální krajiny řecké Thrákie, které jsou vykresleny s pomocí smyčců, zobcových fléten, cembala a varhan (patrně varhanního pozitivu), s těmi podsvětními, kde zaznívají temnější tóny pozounů, cinků a strašidelně znějícího regálu.

Skutečné vykročení směrem k exotickému námětu mimo antickou mytologii ovšem Monteverdiho opery nepředstavují. Tím se stala až tvorba jeho následovníků v benátské opeře 17. století, zejména Francesca Cavalliho (vlastním jménem Pier Francesca Caletti-Bruniho, pseudonym si skladatel zvolil podle jména významného benátského patricije, svého patrona) a Marc´Antonia Cestiho. Cavalliho *Xerxes (Il Xerse),* který měl premiéru 12. ledna 1654 v Benátkách, představuje v tomto ohledu důležitý mezník. Pravděpodobně se totiž jedná o jednu z prvních oper s exotickým námětem. Opera byla složena na libreto Niccola Minata, které později zhudebnil i Giovanni Bonnoncini v roce 1694 a v pozměněné podobě i Handel v roce 1738. Minato použil jako předlohu pro své libreto 7. knihu Herodotových Dějin řecko-perských válek, inspiroval se jí však jen velmi volně. Dílo, jenž má tři dějství, se odehrává v perském prostředí. Exotický námět slouží spíše jako záminka pro uplatnění větší míry fantastičnosti v ději a pro spektakulární jevištní provedení, v němž se ostatně benátská opera té doby vyžívala. Je zcela dobře možné, že nezvyklý námět díla měl přinést nové prvky do operního provozu tehdejší doby, samotný Cavalli je toho příkladem, neboť většina jeho oper zhudebňuje náměty z antické mytologie.[38]Miroslav Blahynka, z jehož přehledu vycházíme, se domnívá, že neobvyklá volba prostředí,

[38] Druhou výjimku představuje další Cavalliho dílo *Statira principessa di Persia*, které mělo premiéru v roce 1656 a představuje druhý autorův výlet do perského prostředí.

v němž se libreto odehrává, je odůvodněna silným akcentem na milostnou zápletku v ději opery, kterou dobové konvence neumožňovaly předvést na mytologických námětech plných vznešeného a ctnostného jednání hlavních postav.[39] Z Cavalliho oper zpracovávajících mytologické náměty anebo náměty z antické literatury je v našem kontextu zajímavé ještě jedno dílo: opera *Dido* (*La Didone*, premiéra v banátském divadle San Cassiano v roce 1641. Námětově čerpá z Vergiliovy Aeneidy, zejména pak z její 4. knihy. Autor libreta Giovanni Francesco Busenello však zcela v duchu dobových konvencí neukončuje osud kartaginské královny tragicky, ale sňatkem s králem Iarbou! Poté, co ji zcela zoufalou Aeneas opouští, zamilovaný Iarbas zabraňuje nejhoršímu, tedy Didonině sebevraždě a dílo tak končí „happy endem".[40] Cavalliho *Dido* sice nenáleží mezi díla s přímým využitím exotické tematiky, ale protože je jednou z nejstarších oper zobrazujících lásku dvou lidí pocházejících z odlišného kulturního prostředí, připravuje cestu podobným zpracováním stejného typu zápletek v exotismem poznamenaných operách následujícího století.

Stejně jako Cavalli, tak i jeho benátský konkurent Marc´Antonio Cesti uplatnil v některých svých operách exotické prvky. Drobné exotické exkurzy najdeme již asi v nejznámějším Cestiho díle, festa teatrale *Zlaté jablko (Il Pomo d´oro)*, které mělo premiéru při příležitosti velkolepé svatby císaře a krále Leopolda I. se španělskou infantkou v roce 1668. Oním „zlatým jablkem" z názvu je samozřejmě jablko Paridovo ze známé scény Paridova soudu, oné nešťastné souhře okolností, které vedly k rozpoutání událostí Trojské války. Možná ještě více než marginálními exotickými odbočkami je v tomto díle, na jehož nákladném provedení se podílely masy hudebníků, herců a dalších účinkujících[41]důležité uplatnění velkolepých scénických efektů a kostýmní nádhery. Můžeme tu vidět jakési předznamenání zobrazování podobných scén z pozdějších oper s exotickými náměty, které se v tomto smyslu nijak neomezovaly.

---

[39] Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*, str. 25.

[40] V tomto se Cavalliho opera zcela liší od Purcellova asi nejznámějšího zpracování stejné látky: Purcellova Dido nakonec opravdu zemře vlastní rukou a je sborově oplakávána.

[41] Historické prameny uvádí, že náklady na inscenaci díla spolkly více než sto tisíc tolarů a že se na ní podílelo 50 sólistů a tisíc dalších osob; viz Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*, str. 26, 32.

Tvorbu Cavalliho a Cestiho následovníků v benátské operní škole můžeme charakterizovat téměř stejnými slovy, jako je samotné. Ani oni nesměřovali k exotickým námětům nějak zvlášť často, spíše pro tyto prvky v operách jen vytvářeli podmínky neustálým rozšiřováním okruhu látek, z nichž volili (nebo jim byla přidělována) libreta ke svým operám. Mnohdy svým působením i na dvorech mimo rodnou Itálii šířili nové tendence do celé Evropy.

Pokud se v Itálii v 17. století setkáváme pouze s občasným a nesystematickým využíváním exotismu, tak Francie téže doby představuje v tomto ohledu podstatně bohatší příležitosti ke zkoumání. Již v žánru takzvaných *ballets de cour* (volně přeloženo: dvorských baletů), které můžeme považovat za inspirační zdroj pro všechny velké hudebně dramatické formy, tak jak se ve Francii dotvořily koncem 17. století, najdeme exotismy častěji, než v italské opeře téže doby. Tyto *ballets* byly vystavěny na taneční složce, v níž se zobrazovaly jednotlivé epizody děje, přičemž vše doprovázel komentář jednak mluvený a také sborově zpívaný. Je nabíledni, že takovýto formát vedl časem k oslabení dějové složky ve prospěch té hudební a scénické, a tak přímo vybízel k uplatnění exotických prvků.

Tyto tendence na sebe nenechaly dlouho čekat. Již v roce 1626 měl na dvoře Ludvíka XIII. premiéru balet s názvem *Grand Bal de la Douairiere de Billebahaut* (Velký bál o vdově z Bilbaa), ve kterém vystupoval sám panovník a který na scénu uvádí obyvatele různých končin světa, což poskytlo vítanou příležitost k uplatnění kostýmním výtvarníkům, jak se můžeme přesvědčit z dochovaných vyobrazení.[42] Na scéně se tak ocitly mimo jiné i tanečníci a tanečnice v afrických kostýmech či indiáni hrající na dudy a inscenace se neobešla ani bez předvedení skutečné lamy na jevišti, navíc tahající velký čínský gong! Z těchto informací si můžeme udělat představu, do jaké míry se snažili tvůrci *ballets de cour* každé představení ozvláštnit. Snad právě tady, na počátku 17. století má původ velká láska Francouzů k všem podobám *divertissements.*[43] Počíná se zde také velká tradice

[42] Viz obr. 3 v příloze.

[43] O nich viz str. 19 práce.

francouzské opery, vrcholící vznikem lullyovské *tragédie lyrique* a později též žánru *opery-baletu*.

V samotném Lullyho díle tolik exotických námětů nenajdeme, protože spolupráce s libretistou Quinaultem ho vedla spíše k látkám pocházejícím z antické mytologie. Výjimku představuje Lullyho *tragédie Roland*, jež měla premiéru ve Versailles v roce 1685, dva roky před autorovou smrtí. Zhudebňuje v pěti aktech části eposu italského renesančního básníka Ludovica Ariosta *Zuřivý Roland (Orlando furioso)*. Námět, který byl později zhudebněn i Vivaldim (dokonce dvakrát!) a Händelem dává prostor i několika exotickým postavám. Pravé žně exotismu však nastaly se zrodem žánru *opery-baletu* na konci 17. století. Již první dílo tohoto typu, Camprova *Galantní Evropa (L'Europe Galante),* premiérovaná v Paříži v roce 1697 dává příležitost k vystoupení několika národů na scéně a mezi těmi ze staré Evropy se kupodivu objevují i Turci, jejichž hrdá povaha je srovnávána s charakteristikami Francouzů, Španělů a Italů a jejich schopností různými způsoby projevovat lásku. Podobný námět znovu ožil o osmatřicet let později při velkolepé premiéře Rameauových *Les Indes Galantes* (do češtiny by se tento titul mohl nejspíše přeložit jako „Zamilované Indie"), kterémužto dílu ještě budeme věnovat větší pozornost v jedné z dalších kapitol naší práce. Prozatím však ukončeme náš exkurz po předpokladech zrodu exotismu v operních dílech v 17. století a pokusme se o krátké shrnutí.

Zjistili jsme, že po nesmělých začátcích se z exotismu v opeře stal v průběhu 17. století relativně důležitý, ozvláštňující prvek s řadou funkcí: vnést do opery svázané mnohdy neustálým zpracováváním mytologických a historických látek nová témata, nové postavy a děje; dále umožnit tak začlenění těch situací a postav, které by se v tradičních námětech jevily jako nepatřičné či vymykající se konvencím. To jistě není málo! Můžeme se však ptát, zda se však někteří z tvůrců barokní opery (a tato otázka se týká nejen její rané fáze vývoje 17. století, ale také v průběhu století následujícího, kdy její vývoj kulminoval) se skutečně pokoušeli dospět k individuálnímu vystižení postav z jiných než evropských kultur. Ba co víc, můžeme takto řečnicky položenou otázku převést na obecnější: šlo vůbec operním dílům té doby ve všech jejich aspektech o individualizované znázornění jednajících hrdinů a hrdinek? O vystižení jejich vnitřní psychologie se všemi specifiky? Abychom mohli na toto otázku kvalifikovaně

odpovědět, musíme se na chvíli zamyslet nad samotnou podstatou estetiky barokní opery jako takové. V této estetice nacházíme dvě zvláštní protichůdné tendence. Na jedné straně je tu silná tendence barokního divadla (a tedy i opery)[44] ke stylizaci a k alegoričnosti. Libreto barokní opery i její jevištní provedení směřují k všeobecnému vystižení hnutí lidské duše, jejich emocí, vnitřních dilemat a záměrů. Všimněme si, že postavy těchto děl téměř nejednají, přesněji řečeno: veškeré činy jsou spíše z různých úhlů pohledu zvažovány, „jednání" samo se spíše odehrává v lidské mysli. Barokní opera má významně reflexivní povahu. Z moderního pohledu nám tedy někdy mohou připadat trochu jako loutky, stvořené „à la thése", jakoby jejich lidský osud postrádal své individuálnosti a stával se spíš ilustrací nějaké všeobecné ideje. Stejná charakteristika se týká i exotických námětů, postav, prostředí a děje. Jen s tím, že na rozdíl od konvencionalizovaných námětů z mytologie, antické či středověké historie se v rámci exotismu uplatnila větší pestrost konkrétních řešení. Exotické postavy a děje totiž jednoduše řečeno pro tehdejšího (ale i dnešního) diváka a posluchače daleko méně podléhají jednoznačným výkladům. Jejich symbolická úloha nemusí být tudíž vždy jasně zřejmá.

Druhou tendenci, protikladnou té první, výše popsané, nacházíme v samotné hudbě barokních oper. Ta je totiž poplatná barokní afektové teorii[45], která individuální dramatické postavy charakterizuje pomocí univerzálních lidských duševních hnutí. Dalo by se v této souvislosti dokonce hovořit o jakési hudební rétorice. Nemusíme zde zacházet do velkých podrobností, stačí jen naznačit, že byly vymezeny hlavní afekty (v některých verzích 6, v jiných osm nebo dokonce více), jako například: obdiv, láska, nenávist, touha, radost, smutek a jim pak přiřazeny příslušné hudebně vyjadřovací prostředky (tónina, rytmus, harmonie, melodie), které je měly vyjádřit. M. Blahynka se dokonce domnívá, že z napětí mezi alegorickým charakterem výtvarné a literární stránky opery na jedné straně a afektovým charakterem hudební složky na straně druhé

[44] Obsáhle k problematice barokního divadla například práce V. Černého, V. Mikeše, V. Vlnase atd.

[45] O té více například: Georgieva, S.: *Barokní afektová teorie*. Akademie múzických umění: Praha, 2013.

je důvodem dlouhé umělecké životnosti zejména *opery seria*[46] a její možné přitažlivosti, kterou, jak dodáváme my, dnes opět na jevišti i hudebních nahrávkách opět objevujeme. Obsahem následujících několika „případových studií“ bude tudíž ukázat, do jaké míry jsou tyto předběžné závěry pravdivé či nikoliv a zda se některá díla, případně tvorba konkrétních autorů z těchto obecných tendencí nevymykaly.

[46] Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*, str. 44.

IV. Případová studie č. 1 / „Régnez, Plaisirs et Jeaux“[47] - Opera-balet *Les Indes Galantes* J. Ph. Rameaua

Jak už bylo řečeno v předchozí kapitole, byla francouzská opera 17. století živnou půdou pro exotismus snad více než italská téže doby. Za průkopníka v tomto směru jsme označili Lullyho, jehož některé *tragédies-lyriques* již s exotickými prvky pracují. Skutečné žně v tomto směru však ve Francii nastaly se zrodem *opery-baletu*. Ve druhé kapitole práce jsme se pokusili o vystižení konstitutivních hudebních a dramatických prvků tohoto žánru, za jehož „otce zakladatele“ může být snad považován André Campra se svým dílem *L'Europe galante,* které mělo na pařížských jevištích premiéru v roce 1697. Úspěch této *opery-baletu* byl takový, že v následujících letech do značné míry zastínil popularitu lullyovské *tragédie*. Příčin bylo několik a ta hlavní spočívala v samotné struktuře nového hudebně-dramatického žánru, která umožňovala publikovat a prodávat jednotlivé akty samostatně, protože na rozdíl od tragédie zde nebyl jednotný děj, který je vzájemně spojoval. To pak přinášelo hudebním vydavatelům větší zisky.

Podobně volnější řazení jednotlivých dějství umožnovalo divadelním a operním impresáriům nejrůznější možné kombinace včetně té varianty, kdy byla v rámci jedné opery-baletu dávána díla různých skladatelů. To sice nepřispívalo ke stylové koherenci jednotlivých produkcí, tím víc to však bavilo publikum! Kromě všech těchto, řekněme socioekonomických faktorů, přispívala k popularitě opery-baletu ještě řada důvodů psychologických. Jak se domnívá francouzská muzikoložka, znalkyně a editorka souborného Rameauova díla Sylvie Bouissou, tak to, že v operách-baletech vystupovaly i postavy nemytologické, umožňovalo jejich snadnější přijetí věčně nestálým operním publikem, které se s nimi mohlo snadněji identifikovat. Toto publikum navíc jistě ocenilo i menší nároky na soustředění, jež takové dílo vyžadovalo.[48]

---

[47] název árie Zimy ze závěrečného dějství díla; v překladu: *„Vládněte nám, potěšení a radosti!“*

[48] viz Bouissou, S..: *„Les Indes Galantes“.* In: booclet k CD nahrávce/ Rameau, Les Indes Galantes /… /. Les Arts Florissants dir. William Christie. Harmonia mundi France, Arles 1991., str. 12-13 (francouzsky), 18-19 (anglicky).

23. srpna v roce 1735, kdy mělo dílo, jímž se tu hodláme zabývat, to jest Rameauovy *Les Indes Galantes* (což by nejlépe šlo do češtiny přeložit jako „Galantní Indie“, kdy označení „Indie“ je v plurálu) pařížskou premiéru, byla tradice opery-baletu již téměř čtyřicet let dlouhá. Rameauovo dílo můžeme považovat za „pozdní květ“ této tradice, využívající všech jejich výdobytků, ale zároveň inovativní a svým způsobem i provokující. Autorovi bylo v době premiéry v Théâtre du Palais Royal sice již 52 let, na druhou stranu však tomu byl pouhé dva roky, co na pařížskou operní scénu vtrhl doslova jako lavina se svým prvním jevištním dílem, pětiaktovou tragédie lyrique *Hyppolite et Aricie*. Dozvuky této dva roky staré premiéry můžeme slyšet i v „Galantních Indiích“. Objevují se v jejich typicky rameauovské propracované orchestraci, v harmonických ozvláštněních, *ariettes* inspirovaných italskými vzory, ale především v celkové dramatické koncepci, která překvapí u díla žánru jinak se nevyznačujícím velkou dramatičností.

Dílo má prolog a čtyři *entrée*, z nichž každé můžeme vnímat jako dramatický žánr *en miniature*. První entrée *„Le Turc Généreux“* („Velkomyslný Turek“) je podle Bouissou pojato jako drama, druhé *„Les Incas du Pérou“* („Inkové z Peru“) má podobu tragédie lyrique v malém, třetí *„Les Fleurs, Fête Persane“* („Květiny, Perská slavnost“) připomíná bukolickou hru (pastorále) a poslední čtvrté *„Les Sauvages“* („Divoši“) zaujme komediálními prvky.[49] Při premiéře v roce 1735 se dílo skládalo pouze z prologu a prvních dvou *entrées*, třetí entrée („Les Fleurs“) bylo přidáno až během třetího provedení. Po kritice převleku jednoho z hrdinů tohoto dějství za ženu (viz níže), přikročili autoři k jeho náhradě za entrée s dějem a částečně (výjimku představovalo *divertissement*) i hudbou zcela novou. Když bylo při provedení 10. března v roce 1736 přidáno ještě závěrečné, čtvrté *entrée*, získalo dílo svou téměř definitivní podobu. V následujících letech docházelo samozřejmě k jeho četným obměnám, ba vypouštěním celých částí, měněním jejich pořadí nebo k jejich nahrazování částmi jinými. Poslední provedení opery-baletu se v kompletní podobě zamýšlené Rameauem konalo v roce 1761, v následujících revivalech docházelo ke kombinování Rameauovy hudby s hudbou jiných skladatelů. Jednotlivá entrée zůstala na repertoáru ještě v letech 1771

[49] viz Bouissou, S..: *„Les Indes Galantes“.* In: booclet k CD nahrávce/ Rameau, Les Indes Galantes /… str. 13 (francouzsky), 19 (anglicky).

(prolog), respektive 1772 a 1773 („Les Incas“ a „Les Sauvages) Libreto je dílem Louise Fuzeliera (1672-1752), dramatika a autora necelé dvacítky libret k operám-baletům různých skladatelů. Rameau a Fuzelier se podle všeho znali již od dvacátých let 18. století ze spolupráce z divadla Théâtre de la Foire. Libreto k Les Indes Galantes bylo již současníky označováno za slabé. Byl mu vyčítán nedostatek dramatické akce, špatný verš a, což je zejména v našem kontextu velmi zajímavé, nepravděpodobnost. Nejvíce nepravděpodobnou se dobové kritice jevila první scéna 3. *entrée*, kde jeden z hlavních hrdinů, perský princ Tacmas vystupuje v převleku za obchodnici z harému! Nehodláme zde s prvními třemi charakteristikami nikterak polemizovat, i když podle některých současnějších hodnocení vykazuje libreto jisté kvality, a každý, kdo se podrobněji obeznámil zejména s druhým *entrée*, jen těžko bude vyčítat kusu nedostatek dramatičnosti na scéně.

Co se týče oné „nepravděpodobnosti“ libreta, je situace o mnoho zajímavější. Sám Fuzelier v několika předmluvách ke svým libretům zdůvodňuje jejich neobvyklé náměty: konkrétně například v předmluvě ke komedii *La reine de Péris* (Perská královna; s hudbou Aubertovou, premiéra 1725) píše, že při práci na libretu těžil z možnosti navštěvovat „orientální knihovnu“ jakéhosi ‘pana. De Herbelot.’[50] Další podobná slova najdeme v předmluvě i k *Les Indes Galantes*, kde Fuzelier tvrdí, že znázornění zemětřesení ve druhém entrée *Les Incas du Pérou* **je realistické**, protože bylo konzultováno s „mnoha význačnými cestovateli a zkušenými znalci přírody“. V závěrečném entrée *Les Sauvages* navíc najdeme i ojedinělý příklad hudebního „realismu“ (exotismu v kontextu našeho tématu). Máme doloženo, že „Danse du Grand Calumet de al Paix“ („Tanec velké dýmky míru“) někdy také uváděný jako „Danse des Sauvages“ („Divošský tanec“) je vlastně orchestrálním přepracováním jiné Rameauovy skladby: kusu pro clavecin (cembalo) Les Sauvages („Divoši“). Jeho vznik byl inspirován vystoupením dvou amerických Indiánů, které v roce 1725 vzbudilo v Paříži velkou pozornost a podnítilo zvýšený zájem o vše exotické. K tomuto příkladu se ještě vrátíme v následujících řádcích, až budeme mluvit o pozoruhodných hudebních číslech

[50] James R. Anthony and Roger Savage. *"Fuzelier, Louis."* Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, [viděno 21. května 2016], dostupné na http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10425

v *Les Indes Galantes*. Uvedeme je v souvislosti s podrobnější charakteristikou jednotlivých *entrées*.

Louis Fuzelier se jako autor libreta pyšnil, že vytvořil text, v němž žádnou roli nehrají bohové/bohyně či kouzelníci/kouzelnice. Jako dítě své doby, osvíceného století („Siècle des Lumières“) v něm aspiroval na určitou verzi „racionálního realismu“, přesto se však nevyhnul alegoričnosti, tak typické pro barokní operu.[51] Alegorické postavy na příklad vystupují v prologu opery-baletu, v němž jsme svědky toho, jak po doznění ouvertury v Lullyho stylu (úvodní pompézní díl v tečkovaném rytmu následovaný rychlým fugatem) opouští dívky a mladíci čtyř evropských národů (francouzského, španělského, italského a polského) útočiště u boyhně Hébé a přes varování dalšího alegorického božstva, Lásky (Amora; *L´Amour*) následují bohyni Bellonu s úmyslem dobýt si vavřínů vítězství ve válce. Hébé a Láska, když shledají, jak nevděčně se k nim příslušníci význačných evropských národů zachovali, vysloví záměr usadit se mimo starý kontinent a přikážou bůžkům lásky Kupidům, aby hledali nové útočiště „daleko od Evropy, v jiném podnebí Indií“ *(„… et se dispersent loin de L'Europe dans les différents climats de l´Inde“*).[52] „Indie“ tu prostě obecně označují jakoukoliv exotickou, neevropskou zemi. Hudebně nedosahuje prolog úrovně následujících čtyř entrée, přesto jsou některá čísla pozoruhodná. Vyzdvihněme například virtuózní vokální part v árii („air“) *„Vous qui d´Hébé suivez les lois“* („Vy kteří se řídíte pravidly Hébé“) nebo ještě více italskými vlivy poznamenanou árii *„Amants sûrs de plaire“* („ Milenci, kteří jistě potěšíte…“). Za pozornost ještě stojí pitoreskní série tanců pro příslušníky čtyř evropských národů a árie se sborem *„Musettes, résonnez“* („Zazněte dudy“), v níž jsou jakožto obligátní nástroj použity malé dudy, mající navozovat bukolickou venkovskou atmosféru. Jejich užívání se stalo v řadě francouzských operních děl první poloviny 18. století módní záležitostí.

„Indie“ se stávají scénou pro děj následujících dějství. První z nich, „Le Turc Généreux“ („Velkodušný Turek“) se odehrává na ostrově v Indickém oceánu. Mladá

[51] Viz str. 29 naší práce.

[52] viz Fuzelier, L..: libreto k opeře-baletu *„Les Indes Galantes“.* In: booclet k CD nahrávce/ Rameau, Les Indes Galantes /… str. 36.

Francouzka jménem Emilie (zpívá ji sopranistka) byla prodána za otrokyni pašovi Osmanovi (bas), který je oním „velkodušným Turkem“ z názvu dějství. Osman se na první pohled do krásné Emilie zamiluje, ta však miluje tajnou láskou mladého Valèra (role předepsaná pro *haute-contre*, specifickou hlasovou polohu užívanou ve francouzské opeře a nejbližší asi vysoko položenému tenorovému hlasu). Když Valère se svou lodí ztroskotá u břehů ostrova, je jednotkami Osmana paši zajat a předveden přec zraky vyděšené Emilie k jeho dvoru. Osman však brzy rozpozná ve Valèrovi mladíka, který jeho samého kdysi osvobodil z otroctví, a tak přestože silně žárlí na lásku páru, který se po odloučení opět shledal, tak projeví vděčnost a oba milence propouští (odtud název *entrée*!). Hudebně je druhé entrée koncipováno velmi dramaticky. Rameau nejprve buduje napětí mezi hlavními postavami, střídaje přitom krátké *airs* s doprovázenými recitativy, aby na závěr po smírném vyřešení konfliktu zařadil do děje sérii Itálií inspirovaných *ariettes* („Hâtez-vous“ a „Régnez, Amours“) a rozkošných tanců (Rigaudon I a II, Tambourins I a II). Mistrovská je však zejména deskriptivní symfonie znázorňující bouřku, v níž se naplno projevuje skladatelovo umění efektní instrumentace.

Během druhého *entrée* „Les Incas du Pérou“ („Inkové z Peru“) se ocitáme na slavnostech boha Slunce, odehrávajících se ve stínu mohutného vulkánu. Incký velekněz Huascar (bas) miluje princeznu Phani (soprán). Ta ovšem, jak už to tak bývá, jeho city neopětuje: místo toho věnuje svou přízeň španělskému „vetřelci“ Donu Carlosovi (haute-contre). Aby Huascar Phani přesvědčil o nesouhlasu slunečního božstva s její láskou, způsobí mohutný výbuch vulkánu a chce nastalého zmatku využít a unést ji. Naštěstí Carlos včas zakročí a Phani z moci Huascarovy vysvobozuje. Rozzuřený velekněz chce opět demonstrovat svou moc a vyvolá další výbuch sopky. Protentokrát ovšem na zahrávání si s rozběsněnými podzemními silami doplatí a je zavalen lávou. Hudebně patří třetí dějství mezi nejpovedenější části celého opera-baletu! Ze začátku tomu nic nenasvědčuje: postavy jsou uvedeny na scénu recitativem, následuje půvabný *air* „Viens, Hymen“ („Přijď, Hymene“) doprovázený sólovým partem houslí a příčné flétny. Nevyrovnanost úvodních scén však o to více dává vyniknout velkoleposti následující slavnosti boha Slunce. Do té jsme uvedeni pozoruhodným „Preludiem k uctění Slunce“. Po několika momentech pak scéna hudebně vyvrcholí zobrazením erupce vulkánu: rytmické figurace smyčců v hluboké

poloze a jejich opakované tóny jsou opravdu velmi efektní! Za obdobného doprovodu jsme pak na závěr svědky konečné zkázy velekněze Huascara v propasti vulkánu. Jako určitá juxtapozice je do těchto dramatických scén vklíněno trio tří hlavních postav „Pour jamais l´amour nous engage“, kdy Phani s Carlosem zpívají text o „lásce, která je navždy spojila“, do čehož jim hněvivě vpadá velekněz Huascar se svým „Non, non, rien n´égale ma rage“ („Nic se nevyrovná mému hněvu“). Trio je pozoruhodné nejen svou hudební kvalitou, ale i samotným faktem toho, že vněm zpívající postavy v jednom momentu vyjadřují protikladné city, což narušuje jednotu afektu, na které si estetika barokní opery tak zakládala.[53]

V původní verzi třetího *entrée „*Les Fleurs, Fête persanne“ (Květiny aneb perská slavnost“) vystupuje čtveřice milenců: mladý perský princ Tacmas (haute contre) miluje Zaïre (soprán), jeho důvěrník Ali (bas) pak Fatimu (Soprán). Situaci komplikuje fakt, že Zaire i Fatima jsou otrokyně obou mužů! Při příležitosti konání svátku květin, se hlavní postavy setkávají a vzniká zmatek způsobený tím, že Tacmas je v přestrojení za ženu z harému a Fatima za polskou otrokyni. Byla to právě tato situace v ději, která vzbudila bouři nevole u soudobých kritiků Fuzelierova libreta a přiměla ho k jeho revizi. V původní verzi nicméně vše nakonec dobře dopadne, převleky jsou odhaleny a každý skončí v náruči toho pravého! Květinová slavnost pak může pokračovat i s účastí všech čtyř hrdinů a hrdinek. V upravené verzi Fatima, která již není otrokyní, ale sultánkou podezírá Tacmase, svého manžela z nevěry s Atalide (soprán). V převleku za otrokyni získá Fatima Atalidinu náklonnost a důvěru a zjistí, že její žárlivost je neodůvodněná. Šťastně zamilovaný pár se pak účastní květinových slavností. Hudba dějství nemá výraznějších dramatických vrcholů, jedná se spíše o jedno velké *divertissement*, plné tanců. Těžko mezi nimi vybírat! „Květinový balet“ vlastně celé dějství uzavírá a trvá téměř dvanáct minut! Z vokálních čísel si zmínku zaslouží Fatimin *air* „Papillon inconstant“ („Nestálý motýle“) a zejména kvartet „Tendre Amour“ („Něžná lásko!“), protože ansámbly tohoto typu byly v barokní době ojedinělou záležitostí.

[53] Viz str. 29 této práce.

Poslední dějství (v originále označené jako nouvelle *entrée*) „Les Sauvages“ („Divoši“) skrývá pod zamilovanou zápletkou lehce komediální nádech. Odehrává se severní Americe, kde se Indiáni chystají uzavřít mír se svými evropskými přemožiteli. Španěl Don Alvar (bas) a Francouz Damon (haute contre) spolu soupeří o ruku náčelníkovy dcery Zimy (soprán). Ta nakonec vypálí rybník oběma nápadníkům z vzdáleného kontinentu a se slovy, že Španěl miluje „příliš mnoho“ a Francouz zase „příliš málo“ si za ženicha vybere „domácího“ reka Adaria. Zahanbení Evropané se poté připojí k velkolepé ceremonii dýmky míru. Rameau v hudbě skvěle zachytil oba nápadníky: větroplacha Damona (air *„L´inconstance ne doit blesser“,* „Nestálost jen může zranit…“) i žárlivého „macha“ Alvara (air *„L´habitant des bords de la Seine“,* „Obyvatel břehů Seiny“). Proti tomu upoutá veskrze sympaticky vyportrétovaný něžný domorodec Adario (duet se Zimou *„Hymen, viens nous unir“*, „Hymene, spoj nás věčným svazkem“). Z instrumentálních kusů je neznámějším číslem dějství a pravděpodobně celé opery-baletu tanec divochů (*Le danse du Sauvages*). Už víme, že se jedná o orchestrální úpravu původně clavecinové skladby.[54] Rameau ji změnil tak, že skoro není k poznání tím, že přidal sbor se sólisty. Pozornost si také zaslouží poslední *air* díla *„Régnez, Plaisirs et Jeaux“* („Ať vládnou rozkoše a hry“) s doprovodem trubek a tympánů v instrumentálním ansámblu a monumentální *Chaconne*, kterou se dílo uzavírá.

Podíváme-li se na *Les Indes Galantes* z hlediska nejprve **hudebního** exotismu, zjišťujeme, že náš výchozí postřeh o bližším vztahu francouzské barokní opery k exotickým látkám se potvrzuje. Dokonce by se dalo mluvit o, v té době v evropské hudbě skutečně ojedinělé snaze o hudební názvuky, které mají za cíl evokovat odlišné kulturní prostředí. O nejznámějším příkladu této tendence, tanci divochů *(Le danse du Sauvages)* z posledního entrée už byla řeč. Těmi dalšími by mohl být ještě například dvoudílný tanec *Tambourin*, završující první entrée „Velkomyslný Turek“. Je možné, že divoké rytmy tohoto tance mohly skutečně v soudobém posluchači navozovat představu „turecké hudby“ a to i více jak padesát let předtím, než se o něco podobného pokusil

[54] Konkrétně o tanec z *Nouvelles pièces de clavecin* z roku 1728.

Mozart v singspielu Únos ze serailu *(Die Entführung aus dem Serail)*.[55] Skutečnost, že právě v „tureckém" entrée jsme svědky snahy o hudební zachycení odlišné kultury, není náhodná. Evropané měli v Rameauově době již více jak dvousetleté přímé zkušenosti s Osmanským impériem a jeho mocenskou přítomností na starém kontinentu. Proto vznikla v barokní hudbě určitá tradice vyjadřování „turecké" jinakosti, která nám sice nezní o nic víc „turečtěji" než hudba jiná, můžeme se však domnívat, že byla posluchači 18. století jako taková identifikována. Počátky této tradice můžeme vysledovat již do Camprovy opery-baletu *L'Europe Galante*. A jak víme, bylo to právě toto Camprovo dílo, které inspirovalo i Rameaua při kompozici *Les Indes Galantes.* I když však vezmeme v potaz všechny zmíněné příklady, zjišťujeme, že většina hudebních prostředků, které Rameau použil při zachycení neevropských kultur, pochází z tradičního arzenálu barokní operní estetiky.

Vraťme se ještě jednou k příkladu Divošského tance z posledního entrée *Les Sauvages*. Jeden ze soudobých kritiků na adresu této pasáže díla domněle inspirované skutečným vystoupením dvojice „divochů" z Louisiany v severní Americe prohlásil: „Shledal jsem, že ta hudba je opravdu indiánská, což mi umožnilo pochopit, že tento národ může vytvořit skutečně dobrou hudbu, která není prostá neobyčejné krásy."[56] Jiný recenzent zase napsal: „Ta hudba je jako dílo nějakého čaroděje, přirozenost v ní nemá žádné místo! Není nic hrubšího! Poslouchat ji je jako jet po hrbolaté cestě… Jak jiné je proti této šokující hudbě jemné vzrušení, které dovede vyvolat hudba Camprova, Destouchese, Moureta či Montéclaira. Jsem úplně vyvedený z míry tou ďábelskou sonátou (sic!) *Les Indes Galantes*, celá má mysl je jí otřesena!"[57] Všimněme si, jak je hudba popisována – jako nějaké čáry a kouzla a přesto jako „realistické" zobrazení jinakosti. Ovšem oněch „jiných", kteří jsou zbaveni rozumného poznání a místo toho je

[55] Taylor, T. D.: *Beyond Exoticism: Western Music and the World.Refiguring American Music* Duke University Press: Durham and London, 2007, str. 51-54.

[56] Taylor, T. D.: *Beyond Exoticism: Western Music and the World.Refiguring American Music* Duke University Press: Durham and London, 2007, str. 54.

[57] Tamtéž, str. 54.

ovládají pověry a předsudky! Nehodlám však jít tak daleko, abychom jako americký literární historik a zakladatel takzvaného nového historismu Stephen Greenblatt tvrdili, že se v prologu k *Les Indes Galantes* projevují rysy „křesťanského imperialismu“[58]v pasáži libreta, kde sbor zpívá text:

„Traversez les plus vastes mers,

Volez, volez, Amours, volez Amours.

Portez vos armes et vos fers

Sur les plus éloigné rivage!“

Což bychom mohli přeložit jako:

Přeplujte přes široká moře,

Leťte, leťte Amorové, leťte Amorové.

Uchopte své luky a šípy,

k nejvzdálenějším břehům!“[59]

V několika scénách z *Les Indes Galantes* nalezneme ozvuky osvícenské představy rousseauovského „ušlechtilého divocha“: například už v probíraném „Velkomyslném Turkovi“ a také pravděpodobně v nejčistší podobě v postavě Adaria z posledního dějství. Shrneme-li tedy naše poznatky získané studiem hudby a libreta této opery-baletu, dojdeme k závěru, že se jedná o dílo mimořádně komplexního charakteru, které v sobě skrývá hned několik podob reprezentace jiných než evropských kultur. To je do značné míry umožněno širokým tematickým rozpětím libreta, které se odehrává v prostředí tureckém, perském i v prostředí severní a jižní Ameriky. Za ve své době

[58] Tamtéž str. 52.

[59] viz Fuzelier, L..: libreto k opeře-baletu *„Les Indes Galantes“.* In: booclet k CD nahrávce/ Rameau, Les Indes Galantes /… str. 36.

ojedinělý bychom také mohli označit pokus o vystižení hudební kultury Ameriky, i když se tak neděje „realisticky“, s použitím prvků indiánské hudby, ale zcela v intencích estetiky francouzské barokní opery 18. století.

V. Případová studie č. 2 / Opera jako „ideologická projekce“ a forma autobiografie: *Montezuma* C. H. Grauna

Příklad skutečně mimořádného díla, jež je možné v našem kontextu analyzovat, představuje *Tragedia per musica* [60]Carla Heinricha Grauna (1704 – 1759) Montezuma, která měla premiéru 6. ledna 1755 na jevišti královského dvorního divadla v Berlíně. Její unikátnost spočívá především v tom, že autorem předlohy libreta byl sám pruský král Friedrich II. Veliký, který ji původně napsal ve francouzštině, načež pověřil svého dvorního libretistu (jinak ovšem jen průměrného literárního nadání) Giampetra Tagliazucchiho, aby ji převedl do veršované podoby v italštině. Je pravděpodobné, že se přitom inspiroval některými Voltairovými hrami. V úvahu nejspíš připadá *Alzira*, jejíž námět čerpá z peruánských dějin.[61] Výjimečný je i sám způsob, jakým se uměnímilovný panovník snažil zasahovat do samotného procesu zhudebňování díla a míra angažovanosti, kterou projevoval při jeho inscenování. Máme v tomto směru velké štěstí, neboť se nám dochovala korespondence, kterou Friedrich II. vedl se svými přáteli a rodinnými příslušníky a ve které nám mnoho naznačuje o okolnostech vzniku opery. Jelikož chceme v následujících řádcích hájit tezi, že *Montezuma* je ojedinělým příkladem projekce některých myšlenek francouzského osvícenství na příkladu exotického tématu a (což je ale daleko spornější a pramenně méně odvoditelné) možná i odrazem vlastních životních zkušeností Friedrichových, neuškodí, když se u okolností vzniku libreta zastavíme trochu podrobněji. Jako hlavního pramene můžeme využít právě královy dopisy adresované příteli a spolupracovníkovi Francesco Algarottimu a vlastní sestře Wilhelmině.

V dopise Algarottimu, který tehdy pobýval v Itálii, který je datovaný do října roku 1753, čteme následující řádky: „ Pokud opery, které jste viděl, jsou špatné, jen stěží byste zde (tj. v Berlíně, pozn. autor) našel nějakou, která by je překonala. A to jistě ani *Montezuma*, na kterém nyní pracuji a jehož námět jsem sám zvolil. Určitě zjistíte, že mé

[60] Celý název díla, jak nám prozrazuje úvodní strana partitury je (překlad je autorův): *Montezuma*, hudební tragédie provedená v královském divadle berlínském z nařízení Jeho Veličenstva krále během masopustu roku 1755 a zhudebněná Carlem Enricem Graunem (sic!; jméno skladatele je poitalštěno).

[61] Viz Blahynka, M.: *Exotismus v opere*, str. 72.

sympatie jsou zcela na straně Montezumy; Cortés bude tím tyranem, a tak si i v hudbě budeme moci dovolit několik posměšků na **adresu barbarství křesťanského náboženství** (zdůraznil autor). Zapomněl jsem však, že se nyní nacházíte v rodné vlasti inkvizice, omlouvám se Vám tedy a snad se již brzy shledáme v kacířské zemi, kde dokonce i opera může být nápomocna k reformě mravů a ničení předsudků.“[62] Všimněme si, jak Friedrich II. s jasnou intencí pojímá libreto *Montezumy* jako protikřesťanské, a to už v době, kdy se jeho konečná podoba teprve začínala rodit! Zajímavá je i zmínka o posměšcích na účet křesťanství, které by se měly projevit i v samotné hudbě opery. Tato pasáž se jeví jako do určité míry hádanka, protože jinak se v samotném Graunově zhudebnění libreta až na drobné výjimky nesetkáme se snahou od sebe odlišit jednotlivé postavy, tedy na jedné straně aztéckého vládce a jeho suitu a na straně druhé Španěly, s pomocí hudebních prostředků. Je ale možné, že jsou v hudbě skryté nuance, které již dnes neumíme rozluštit, ale které dobře vnímali doboví návštěvníci představení.[63]

16. dubna následuje další, v našem kontextu významný Friedrichův dopis. Zatímco pracoval na libretu opery, píše pruský panovník své milované sestře Wilhelmině do bavorského Bayreuthu: „většina árií nové opery bude zkomponována tak, aby nevyžadovaly žádné repetice ve stylu da capo; to neplatí jen o 4 číslech určených pro hlavní postavy Montezumu a Eupaforice, které budou mít da capo opakování“.[64] Odhlédneme-li od drobné nepřesnosti v počtu árií da capo přidělených postavě princezny Eupaforice (jsou ve skutečnosti tři a ne dvě), je pozoruhodné jak Friedrich zasahoval vahou své panovnické autority i do procesu samotného zhudebňování opery. Nastoluje to zajímavé úvahy o možnostech umělecké svobody skladatele v prostředí dvora absolutistického vládce, jakým Friedrich nepochybně byl. Než ale dáme prostor rozboru hudební stránky opery a následně libreta, citujme ještě jeden Friedrichův list, který opět potvrdí naše dosavadní závěry. Opět v dopise sestře,

---

[62] Citováno podle Heartz, D.: *Music in European Capitals. The Galant Style* 1720-1780. W. W. Norton and Company, New York/London, 2003, str. 367. (překlad autor).

[63] Viz kapitolu o exotismu v hudebně-dramatických žánrech 18. století, str.

[64] Citováno dle Heartz, D.: *Music in European Capitals*, str. 368 (překlad autor).

tentokrát z 22. listopadu 1754, tedy v době, kdy příprava na premiéru opery byla v plném proudu, čteme: „Právě jsem slyšel zkoušky Montezumy, během kterých jsem udílel pokyny hercům, jak mají vyjádřit smysl dramatu. Věřím, že byste byla novou operou velmi potěšena. Graun totiž složil mistrovský kus. A celé je to zhudebněno v cavatinách!“[65] I zde opět vidíme neobvykle vysoký podíl krále na vzniku jednotlivých složek opery, tedy nejen té hudební a týkající se libreta, ale dokonce i té scénické! Zcela oprávněně tak můžeme prohlásit, že Montezuma je Friedrichovým „ideovým dítětem“ v nejednom smyslu. Pojďme se ale již věnovat libretu opery a jeho zhudebnění trochu podrobněji.

V díle vystupuje celkem sedm postav, z toho tři jsou postavami hlavními. Nejprve je tu ovšem Montezuma, označený v libretu jako mexický císař (Imperatore del Messico). Až do poměrně nedávné doby nebylo známo, kdo Montezumu ztělesnil při lednové premiéře opery v roce 1755. Teprve před pěti lety byl objeven a v Berlíně na výstavě v roce 2012 prezentován dokument, který nám umožňuje původní obsazení díla rekonstruovat.[66] Z něj se dovídáme, že se role zhostil kastrát-sopranista Giovanni Cinzio Tedeschi, který vystupoval pod jevištním pseudonymem Amadori. Montezumu v *primo uomo* roli doplnila v roli primadony Eupaforice, královny z Tlascaly a Montezumovy snoubenky sopranistka Giovanna Astrua. Třetí hlavní role – španělského kapitána a dobyvatele Cortése (v poitalštěné verzi Ferdinanda Cortese) – se ujal opět sopranista Antonio Huber, známý jako Porporino. Každá ze tří hlavních postav v opeře má svou přidruženou roli vedlejší (typická role *confidante*, což jen velmi hrubě můžeme přeložit jako důvěrník/důvěrnice): Cortésovi sekunduje krvežíznivý španělský kapitán Narves (pěvec Carlo Martinenego při premiéře, opět soprán); Eupaforice doprovází důvernice Erissena (pěvkyně Maria Giovanna Gasparini, soprán); u Montezumy tutéž úlohu důvěrníka plní Tezeuco (Antonio Romani, jediný tenor v opeře); poslední vedlejší

[65] Citováno dle Heartz, D.: *Music in European Capitals*, str. 368 (překlad autor). O cavatině jako substituci velké da capo árie viz str. 8 této práce.

[66] Rice, J. A.: *Opera at the Court of Frederick the Great: Graun´s Montezuma as Royal Autobiography. Expansion of a colloquium talk at Princeton University, the University of Iowa, the University of Pittsburgh*; updated April 2014. [vid. 23. 4. 2016]. Dostupné z: https://sites.google.com/site/johnaricecv/graun-s-montezuma

postavou je pak mexický generál Pilpatoè, který jasnozřivě varuje svého pána před španělskými hordami (Paulo Bedeschi, známý jako Paulino, soprán).

Všimněme si naprosté dominance vysoce položených hlasů v opeře, které reflektuje nejen dobový trend, ale patrně také vkus samotného krále Friedricha II. Úloha sboru v díle je spíše malá, omezuje se na několik výstupů Montezumova a Cortésova doprovodu. Nástrojové obsazení pozůstává z běžného čtyřhlasého smyčcového orchestru[67] (první a druhé housle, violy, basový part continua tvořený violoncelly a kontrabasy a doprovázený cembalem, případně fagoty), který na několika místech doplňují nástroje dechové (dvě příčné flétny, dva hoboje a dva fagoty) a žesťové (dva lesní rohy a trubka).

Do díla jsme uvedeni třídílnou Sinfonií (Allegro-Andante-Allegro) v italském stylu.[68] Poté již nás do vlastního děje uvádí dlouhý secco recitativ Montezumy, popisující mír a všeobecný blahobyt, jakým se těší země za jeho vlády. To naprosto neodpovídá skutečnosti, neboť z historických pramenů se naopak dozvídáme, že Montezuma vedl četné války se svými sousedy a ve vlastní říši tvrdě potlačoval jakékoliv známky odporu, což se mimo jiné projevovalo i hekatombami krvavých lidských obětí na počest aztéckým božstvům. Můžeme se domnívat, že ve vyobrazení moudrého a mírumilovného Montezumy se snažil Friedrich II. vytvořit portrét ideálního vladaře, jakým sám usiloval být a jehož portrét se snažil vykreslit i ve spise z doby svého mládí Antimachiavell, pojatém jako polemika se slavným Vladařem velkého Florenťana.[69] Na tuto skrytou autobiografičnost narazíme v průběhu dalšího rozboru opery ještě několikrát, zde se jeví jako nejvíce zjevná. Ve skutečnosti se klidně Friedrich mohl zhlédnout v postavě Cortése, neboť stejně jako ten dobyl říši Aztéků díky vynikající oraganizaci svých jednotek, chytré taktiky a skoro až nepochopitelné odvahy, tak Friedrich několik let před premiérou *Montezumy* dobyl na Marii Terezii

[67] V některých áriích díla jsou violy zdvojeny, takže se orchestr mění na pětihlasý.

[68] Král Friedrich II. nařídil Graunovi, aby dosavadní francouzské ouvertury svých oper nahradil italskými sinfoniemi již na konci 40. let 18. století.

[69] Friedrich II. Veliký: *Antimachiavell. Vyvrácení Machiavelliho Vladaře*. Nakladatelství Eko-konzult, Bratislava, 2010.

Slezsko ve válkách o takzvané rakouské dědictví. Pokusme se nyní na konkrétním příkladu z opery ukázat onu „protikřesťanskou agendu“, o které jsme již mluvili výše.[70] Snad nejvýrazněji se objevuje ve druhém dějství díla, kdy za doprovodu krátké Sinfonie pro dva lesní rohy a smyčce vpadnou dobyvatelé do Montezumova paláce, přemůžou jeho strážní gardu, která se dává na útěk již při prvních výstřelech španělských pistolí. Poté již dojde ke střetnutí mezi Montezumou a Cortésem. Při dlouhé výměně názorů v recitativu dojde i na následující dialog, který zde pro ilustraci citujeme v úplnosti v původním italském znění s odpovídajícím českým překladem[71]:

Cortés:

Più che di far conquiste,

Cerchiam di farvi noto il nostro Dio,

E stabilir fra voi quella perfetta religione

Che a questo Nume è accetta.

Montezuma:

Ah, qual idea potrò formar d’un Nume,

Che il delitto t’impone?

D’una religion, che ti costringe

A detestar ogn’altro, che l’ignori,

O che a’ tuoi non accordi i suoi pensieri?

Che le perfidie meco usate alfine

Legitmar può in te?

Cortés:

Degno non sei

---

[70] Viz str. 23 této práce.

[71] Volně přeložil autor práce.

Di conoscere questa

che oltraggi.

Montezuma:

E sì. La nostra

Santa e perfetta appieno. Ella c'impone

D'amare e di servire ogni mortale;

C'insegna a compatir chiunque pensa

Altrimenti da noi: ci vuol ripieni

Di verace virtude, e ci dipinge

Col più nero colore

Del reo delitto l'empietà, l'orrore.

Qual differenza! … ah, barbaro nemico

Cortés:

Cessa omai d'insultarmi, e ti conforma

Al tuo stato presente. Co' tuoi numi

È già distrutto l'empio culto indegno:

Più monarca non sei: finito è il regno.

Cortés:

Více než dobývat,

snažíme se tě obeznámit s naším Bohem,

a ustanovit mezi vámi to dokonalé náboženství,

které tento Bůh přijímá.

Montezuma:

Jakou představu si mohu udělat o Bohu,

který tě nutí páchat zločiny?

O náboženství, které způsobuje,

že nenávidíš všechny, kteří ho neznají,

nebo jejichž myšlenky nejsou v souladu s tvými?

Který souhlasí se lstivostí,

se kterou se mnou zacházíš?

Cortés:

Nejsi hoden znát tu víru,

kterou napadáš.

Montezuma:

Ach ano, ta naše

je úplně svatá a dokonalá. Má nás k tomu,

abychom milovali každou živou bytost a sloužili jí,

učí nás toleranci k těm,

kteří smýšlejí jinak, než my.

Povzbuzuje nás, abychom byli plni pravých ctností.

A vykresluje v nejtemnějších barvách bezbožnost a hrůzu zločinu.

Jaký to rozdíl, barbarský nepříteli!

Cortés:

Přestaň se svými útoky,

a přijmi své současné postavení.

Stejně tak, jako tví bohové, je i tvá ubohá víra zničena.

Už nejsi králem,

tvá vláda je u konce.

Na této pasáži jasně vidíme, až k jakým absurditám může vést snaha o projektování osvícenské představy o ideálním vladaři spolu s protikřesťanskou umanutostí autora textové předlohy libreta! Uvědomme si, že ačkoliv 18. století nazýváme běžně „osvíceným stoletím", které přineslo i myšlenku všeobecné tolerance, včetně té k odlišným vírám a náboženstvím, zdaleka to neznamená, že podobné názory byly široce rozšířené. Právě naopak! Spíše byly záležitostí intelektuálních kruhů a do obecného povědomí pronikaly jen velmi pomalu. Tím spíše se jako neobvyklá jeví jejich projekce do textové předlohy a libreta opery, která se jinak náboženským otázkám spíše vyhýbala.[72] Ale pokračujme: další důkaz střetu Aztéků se španělskými dobyvalteli nacházíme i v jedné z dalších scén 2. dějství, kdy Montezumova snoubenka, krásná královna Eupaforice přichází na scénu, jen aby zjistila, že mezitím byl její milovaný uvržen do okovů a stal se Cortésovým rukojmím. Cortés jí nejprve lže a tvrdí, že to byl on, který byl Montezumovými strážemi napaden. Eupaforice se ale nenechá oklamat. Brzy prohlédne Cortésovu lest, a protože tuší, co je za ní, tak na jeho slova o jediném a prvém Bohu vzkřikne: „Tvůj jediný Bůh je nenasytný chtíč!"[73]Druhé dějství pak končí árií dal segno pro Eupaforice, 2 lesní rohy in D, smyčce a basso continuo na slova: „L´Onor del soglio offende, la propria gloria oscura" („Čest koruny uráží, kdo v neštěstí zbabělým se jeví"), ve které královna dává plný průchod svému rozhořčení a uražené vznešenosti.

Na počátku třetího dějství nacházíme uvězněného Montezumu, kterak naříká nad svým nešťastným osudem v recitativu accompagnato. Vstupuje Eupaforice, která podplatila Montezumovy stráže zlatem, načež obě postavy dramatu sdílejí svůj trpký osud v milostném duetu v A dur na slova „Ah sol per Te, bel mio, del mio destin

[72] Rice, J. A.: *Opera at the Court of Frederick the Great: Graun´s Montezuma as Royal Autobiography*. Expansion of a colloquium talk at Princeton University, the University of Iowa, the University of Pittsburgh; updated April 2014. [vid. 23. 4. 2016]. Dostupné z: https://sites.google.com/site/johnaricecv/graun-s-montezuma

[73] Citováno dle Heartz, D.: *Music in European Capitals*, str. 370 (překlad autor).

tiranno“ („Ach jen pro tebe, můj milovaný/á trpím svým krutým osudem“). Instrumentace je v tomto případě ozvláštněna dvěma příčnými flétnami, které se druží ke smyčcům hrajícím *con sordino*.[74]Erissena přináší se špatné zprávy, že plán vyvolat proti španělským uchvatitelům rebelii selhal a Tezeuco má ještě horší novinu: Španělé totiž všechny povstalce nemilosrdně povraždili. Všichni společně nabádají Montezumu k útěku, ten se však rozhodne vznešeně přijmout svůj osud a zemřít.

Poté se scéna mění. Vidíme velké nádvoří a v pozadí panorama města Mexika. Španělští vojáci přivádějí Montezumu a jeho doprovod před Cortése. Ten po rozhněvané árii označené Allegro v G dur oznamuje vězňům svůj očekávaný verdikt: pouze tím, že se sama oddá Cortésovi, může Eupaforice zachránit svého milovaného. Ta na toto kruté dilema reaguje žalobnou árií („Mostro!“, „Monstrum!). Podle názoru Daniela Heartze má jednoduchá dramatičnost této árie začínající bez obvyklého vstupního ritornelu blíže ke stylu Leonarda Vinciho, skladatele neapolské školy, o kterém jsme již psali jako o prvním klíčovém spolupracovníku libretisty Metastasia, než Johanna Adolfa Hasseho, který byl většinou s Graunem po kompoziční stránce srovnáván.[75] Závěrečnou árii zpívá Montezuma. Pozoruhodnost této árie spočívá v tom, že její text je rozdělen do tří strof: v prvních dvou se Montezuma obrací ke Cortésovi v Allegro tempu, ve třetí však své slova míří přímo ke své milované Eupaforice. Tato část má pak také odlišné tempo (Adagio) a představuje tak jakési rozloučení obou milujících se hrdinů. Poté, co Montezuma před očima své lásky umírá, Eupaforice hněvivě proklíná Cortése za jeho krutost a jakmile si povšimne, že plameny zachvacují město na obzoru, obviní Španěla ze založení požáru a poté se probodne. Následuje recitativ Cortése, který opět citujeme v úplnosti:

Cortés:

Deh, qual rabbia ostinata!

Per soggiogare questo popol fiero

---

[74] Označení *con sordino* znamená „s dusítkem“.

[75] Heartz, D.: *Music in European Capitals*, str. 372.

Distruggerlo convien.

Sia la cittade in preda de' soldati,

E gli abitanti tutti trucidati.

Valorosi spagnuoli, su, correte,

E nel sangue immergete

Degli idolatri rei l'idolatria.

Lo stabilir per sempre in questi lidi

Del nostro Re l'impero, e il far vendetta

Oggi del nostro culto a voi s'aspetta.

Ve volném českém překladu:

Jaký zatvrzelý hněv!

Abychom si podrobili tyto zatvrzelé lidi,

tak je musíme zničit.

Ať vojáci vydrancují město,

a jeho obyvatele nechte zabít.

Jděte, odvážní Španělé,

zničte modloslužebnictví v krvi modlosložebníků.

Vždyť jste to vy, od kterých se očekává,

že na věčné časy ustanovíte moc našeho krále v těchto končinách

a pomstíte naši víru.

Po této scéně již operu ukončuje sbor na slova „Oh Cielo! ahi giorno orribile" („Ach nebesa, ach strašný dni). Nicméně „show" ještě není konec! Stejně jako v závěru prvního i druhého dějství ještě následuje série baletních tanečních čísel, zachycujících násilí Španělských dobyvatelů a útěk několika málo přeživších domorodců.

Před závěrečným shrnutím se vrátíme ještě k druhé možnosti, jak interpretovat textovou předlohu (libreto) *Montezumy*. Někteří autoři se totiž domnívají, že libreto nejenže je projekcí ideálu osvíceného panovníka do postavy aztéckého vládce, ale že je autobiografické i v silnějším smyslu. Že totiž do smutného osudu Montezumy vložil Friedrich II. řadu traumatických zážitků svého mládí.[76] V roce 1730 se totiž rozhodl utéci do Anglie se svými dvěma přáteli a navždy tak opustit Prusko. Zoufalý čin byl následkem dlouhodobě vyhroceného vztahu Friedricha (tehdy ještě následníka trůnu) k vlastnímu otci a pruskému králi Friedrichu Vilémovi I. Ten nehodlal synovi trpět jeho umělecké záliby a přezíravý vztah ke kalvinistické víře a považuje to všechno za „nehodné opravdového muže", poslal syna na výcvik do armády. Nesmíme zapomenout, že zběhnutí od vojska, natož na území cizího státu se považovalo za hrdelní zločin. Friedrich a jeho přátelé byli nakonec chyceni a uvězněni, poté byli souzeni vojenským tribunálem pro dezerci a odsouzeni k trestu smrti a to včetně mladého prince! Na přímluvu řady panovníků evropských zemí byl sice Friedrich osvobozen, musel však přihlížet popravě svého přítele plukovníka Hanse Hermanna von Katte. Následně strávil ještě další dobu v domácím vězení, než se podvolil otci a přijal jeho podmínky, které zahrnovaly opětovný vstup do armády a vynucený sňatek. Tyto šokující zážitky z mládí patrně Friedricha poznamenaly natolik, že je možné, že řadu z nich vtělil i do děje naší opery a že se silně identifikoval s trpícím aztéckým panovníkem. Příkladem může být již zmiňovaná árie ze třetího dějství, kdy uvězněný Montezuma očekává smrt, ale také rozjímá nad zkázou svého národa.

Shrňme si tedy na závěr této případové studie závěry, ke kterým jsme dospěli. Myslíme, že můžeme za dostatečně prokázanou výjimečnost Graunovy opery v tom, že v ní nacházíme, řekněme „ideologický program" osvícenství. Je vysoce pravděpodobné, že v textové předloze libreta můžeme shledat i určité autobiografické prvky. Zde je však na místě určitá opatrnost – je otázkou obecně estetickou, do jaké míry nese (či může nést) každé umělecké dílo tyto rysy autobiografie. Co se týče vlastního zhudebnění libreta, to se jeví výjimečným už méně: dílo se víceméně drží zažité formy opery seria tak, jak byla v záalpských oblastech přebírána a adaptována z italských vzorů po roce

[76] Tento názor najdeme například u M. Blahynky – viz Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*, str. 73 a dále u Johna A. Rice – viz Rice, J. A.: *Opera at the Court of Frederick the Great*, str. 7-8.

1730. Hudební jazyk *Montezumy* neobsahuje žádné exotismy, tak jak je zaznamenáváme v operách romantiků anebo například v Mozartově „Únosu ze serailu". Žádné odkazy na hudebnost Aztéků se v díle neobjevují, ale v opeře též chybí jakákoliv snaha hudebně od sebe odlišit Aztéky a španělské dobyvatele jejich říše. Po hudební stránce se tedy dílo důsledně drží snahy hudbou zachytit škálu lidských emocí a stavů, které jsou dle barokní afektové teorie univerzální. *Montezuma* je tak typicky alegorickou operou, nijak se v tomto ohledu nelišící od většiny obdobných děl 18. století.

Další otázkou je, do jaké míry tato alegoričnost a exotické prostředí, v němž se děj opery odehrává, promítly do jevištního provedení (scénografie). Odpověď na tuto otázku zde nemůžeme poskytnout v úplnosti, neboť se nám nedochovaly ikonografické a scénografické materiály u inscenace *Montezumy*. Můžeme tedy jen předpokládat, že scénický dekoratér Vincenzo Galli-Bibiena, jehož účast na provedení díla máme doloženou spolehlivě, využil příležitosti a vytvořil scénu skutečně velkolepou, odpovídající exotické lokaci děje. Určitým vodítkem nám v tomto směru mohou být podrobně dochované popisy kostýmů ve francouzštině, z nichž se též dozvídáme jména interpretů při lednové premiéře díla v roce 1755.[77]

[77] Rice, J. A.: *Opera at the Court of Frederick II*., str. 9 (viz též obrázek 1 v příloze práce).

VI. Případová studie č. 3 / Pokus o nečernobílé vidění: Motezuma A. Vivaldiho

Jelikož je naše práce založena i na aplikaci komparativního přístupu, mělo by po kapitole věnované Graunovu *Montezumovi* následovat pojednání věnované opeře se stejným námětem. Takových najdeme v 18. století celu řadu: latinskoamerické látce s vládcem Aztéků jakožto hlavním hrdinou se věnovala celá řada komponistů. Většina z nich zhudebňovala libreto Vittoria Amadea Cigna-Santiho (1728-1799), kterého můžeme v určitém smyslu slova považovat za následovníka Metastasiova, nakolik se jeho libreta řídí podobnými principy jako díla vídeňského *poeta cesarea*. Cigna-Santiho *Montezuma* byl nejprve zhudebněn Gian Francescem di Majo v roce 1766 a následně pak ještě například Josefem Myslivečkem, Giovanni Paisiellem, Baldassarrem Galuppim, Antoniem Sacchinim, Pasquale Anfossim, Giacomo Insanguinem a Nicolou Antoniem Zingarellim. Nás však bude zajímat text podstatně méně známého libretisty Luigi/Alvisa (či Girolama?) Giustiho, jehož zhudebnění Antoniem Vivaldim mělo premiéru v benátském divadle San Angelo 14. listopadu v roce 1733.

Dlouhá léta byly z opery známy pouze kopie libreta, které je pravděpodobně posledním původním libretem napsaným přímo pro Vivaldiho (později čerpal již jen z existujících textů autorů, jakými byli Apostolo Zeno, Silvio Stampiglia, Pietro Metastasio a další). Autor Giusti je pro nás dodnes určitou záhadou. Některé dochované kopie libreta jej uvádí s křestním jménem Girolamo, většina odborníků se ale domnívá, že se jedná o autora totožného s Luigim Giustim (Alvise je benátskou verzí křestního jména Luigi; žil v letech 1709 - 1766), který pocházel ze zchudlé benátské patricijské rodiny, studoval v Padově a později náležel do literárního kroužku kolem známého Apostola Zena. Z Benátek odešel v roce 1734, tedy rok po premiéře *Motezumy* a poté jeho cesta vedla do hlavního města Lombardie Milána, které tehdy bylo pod habsburskou nadvládou. Máme doloženo, že se tam podílel na reformách místní správy. Jak se dostal text Giustiho *Motezumy* do rukou Vivaldimu, nevíme. Na chvíli teď ale opusťme otázku libreta a věnujme se historii, která vedla k objevení jeho zhudebnění. Je to ostatně příběh téměř detektivní!

Začíná se v roce 2002, kdy hamburský muzikolog Steffen Voss pátral v archivu berlínské Sing-Akademie po dílech G. F. Händela, která byla považována za ztracená. Archiv této instituce byl dlouhá léta považován za nedostupný, předpokládalo se, že byl zničen za 2. světové války. Dnes již už víme, že se tak nestalo a archiv unikl zkáze. Byl totiž odvezen do Kyjeva, kde byl v roce 1999 opět nalezen. O dva roky později v roce 2001 pak byl přemístěn opět do Berlína. Dnes v něm najdeme takové hudební poklady, jakými jsou například části starobachovského archivu (archiv rodiny Bachů), ale též některá díla Hasseho, dále díla nám již dobře známého C. H. Grauna, J. D. Heinichena či například G. Ph. Telemanna. Během svého pátrání po Händelových skladbách narazil Voss na partituru, nesoucí na titulní straně rukopisnou poznámku *„La poesia di questa opera è del Ill(ustrissimo) Giusti, la Musica di D(on) Ant. Vivaldi"* („Libreto k této opeře pochází od veleznámého Giustiho, hudba pak od pátera Antonia Vivaldiho"). Došlo tak desetiletí po objevení turínského archivu k bezesporu největšímu vivaldiovskému objevu nového století! Voss na rukopisu identifikoval benátský vodoznak a díky tomu ho mohl připsat některému z tamních kopistů. Následně byl již krůček k rozpoznání samotného díla, tedy opery *Motezuma,* jejíž hudba byla dlouhá léta považována za ztracenou.

Dnes již asi nerozluštíme záhadu spojenou tím, jak se manuskript Vivaldiho díla dostal do Berlína. Možná, že se tam ocitl díky iniciativě samotné rodiny Bachů, jejíž archiv, jak jsme již o tom mluvili, se nachází ve stejných sbírkách jako vivaldiovský rukopis. Z četných dochovaných transkripcí víme, že sám J. S. Bach Vivaldiho díla obdivoval a inspiroval se jimi zejména ve své koncertní, ale i vokálně-instrumentální tvorbě. Ať už k transferu rukopisu došlo jakkoliv, můžeme být jen vděční za souhru náhod, která nám umožnila doplnit jednu z nepopsaných kapitol Vivaldiho operní tvorby. Bohužel je rukopis díla nekompletní: zatímco libreto má celkem osmadvacet čísel, berlínský manuskript jich má jen sedmnáct. Je mezi nimi celé druhé dějství a některé árie a recitativy dějství prvního a třetího. Když v listopadu v roce 2005 pořizoval americký dirigent a specialista na barokní operu, nedávno zesnulý Alan Curtis[78] se svým souborem starých nástrojů Il Complesso Barocco nahrávku opery,

[78] Alan Curtis zemřel 15. 7. 2015.

musel oslovit předního znalce Vivaldiho odkazu Alessandra Ciccoliniho a ten pak operu s využitím částí z jiných Vivaldiho starších děl zrekonstruoval. Na některých místech, zejména recitativech pak dokonce předvedl svůj vlastní kompoziční um![79]

Vraťme se nyní ke Giustimu libretu. Z předmluvy (argumento) k opeře se od něj dozvídáme, že příběh Hernána (v opeře je jeho jméno poitalštěno na Fernanda) Cortése, jako dobyvatele Mexika a aztéckého vládce Montezumy (v libretu uváděném jako Motezuma) byl věrně zpracován Antoniem de Solis v *Dějinách dobývání Mexika*. S de Solisovým jménem se setkáme již v Carpentierově povídce, která symbolicky rámuje úvod naší práce.[80]V jejím ději je místo, kdy jsou návštěvníci z Ameriky díky spisovatelově fantazii svědky premiéry Vivaldiho opery a nestačí se divit, jak autor libreta „po svém" naložil s některými postavami, o nichž se píše v de Solisových *Dějinách* a že z aztéckého božstva Huitzilipochtliho učinil v 5. dějství závěrečného aktu jakéhosi podivného „Učilobose" (v italském originále Uccilibos). Vtipně vyznívající konfrontace dvou odlišných kulturních prostředí málokdy vyznívá humorněji než v Carpentierově povídce.

Na tomto místě bude vhodné si představit jednotlivé hlavní postavy opery a jejich představitele při premiéře v roce 1733: Titulní roli „Mexického císaře" („imperator del Messico") ztvárnil původem německý basista Massimiliano Miller. Jeho ženu Mitrenu pak mezzosopranistka Anna Girò, původem dcera mantovského výrobce vějířů, která na operní scéně debutovala v roce 1723 v Trevisu a je jako pěvkyně spojována s řadou Vivaldiho operních opusů. Známý autor komedií Carlo Goldoni považoval její hlas za celkem slabý, ale oceňoval atraktivitu jejího vzhledu a dobré herecké schopnosti. Po Benátkách kolovaly pověsti, že *signora Annina*, jak byla Girò běžně nazývána, je Vivaldiho milenkou. Ten to však vždy s rozhodností popíral už vzhledem k tomu, že by se to neslučovalo s jeho kněžským svěcením. Montezumova protihráče Fernanda (sic!) Cortéze zpíval mladý sopranista-kastrát Francesco Bilanzoni, pocházející z Neapole

[79] viz podrobně Vickers, D.: *The Reconstruction of „Motezuma"*. In: booclet k CD nahrávce/ Antonio Vivaldi, Motezuma, RV 723/… /. Il Complesso Barocco cd. Alan Curtis. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg 2006. Booclet editor: Jens Schünemeyer, Hamburg 2006, str. 21-22.

[80] Carpentier, A.: *Barokní koncert. Harfa a stín*, str. 50.

a taktéž kastrát (opět soprán) Marianino Nicolini vytvořil roli mexického generála Asprana. Německá sopranistka Giuseppa Pilcher, známá jako „virtuosa di Armstadt (Darmstadt) zpívala roli Teutile, milované dcery Montezumovy a Mitreniny. Nakonec pak sopranistka Angela Zanucchi, hojně se specializující na takzvané „kalhotkové" role vystoupila v roli Ramira, mladšího bratra Cortézova, který propadl lásce ke krásné Teutile. Hlavním postavám díla sekundují v některých scénách také mexičtí (aztéčtí) a španělští vojáci (v italském originále „soldati spagnoli" a „soldati messicani").

Dnes víme, že hudbu k opeře doprovázely též balety, jak tomu bylo v té době obvyklé. Jejich hudba se nám sice nedochovala, ale z pramenů víme, že se na nich jakožto choreograf podílel Giovanni Gallo[81]. Antonio Mauro, jevištní architekt, který spolupracoval v minulosti s Vivaldim na několika produkcích, pak vytvořil bezesporu velkolepou scénografii, která měla vyobrazit exotické lokality, v nichž se opera odehrává. Jen si to zkusme představit! První scéna prvního dějství se odehrává na laguně ve městě Mexiko, která odděluje císařský (tj. Montezumův) palác od Španělského tábora. Můžeme se celkem oprávněně domnívat, jaké oblibě se asi těšila u diváků z města na laguně tato scéna! Neméně spektakulárně pravděpodobně vyhlížely i scény z dějství druhého a třetího, odehrávající se v chrámu aztéckého božstva Ucciliba (*Uccilibos*, 1. scéna závěrečného aktu) či na rozlehlém náměstí hlavního města Aztéků (závěrečná scéna 3. aktu).

Hudba opery, tedy alespoň to, co máme dochováno v berlínském rukopise, obsahuje několik pozoruhodných čísel. Je zřejmé, že Vivaldi věnoval kompozici *Motezumy* velkou pozornost. Svědčí o tom poměrně velké množství zcela nově složené hudby, nepřevzaté z dřívějších děl. Tento fakt vynikne o to více, když se dovídáme, že ve třicátých letech 18. století se Vivaldi věnoval většinou pasticciím ze svých oper a oper jiných skladatelů. Stylisticky má hudba *Motezumy* typické rysy zralého Vivaldiho: udržuje si vokální brilanci a zároveň absorbuje prvky tehdy módního stylu neapolské opery seria, od něhož se ovšem liší větším důrazem na samostatnost instrumentálních pasáží. Je zřejmé, že si Vivaldi udržoval od mladších současníků

[81] Pečman, R.: *Vivaldi a jeho doba.* 1. vydání. Masarykova univerzita Brno: Brno, 2008, str. 292.

vyšlých z neapolské školy určitý odstup, jistě v tom hrála role i dominance, se kterou ovládli tito autoři operní scénu dokonce i v jeho rodných Benátkách. Stejně jako u Grauna, nenajdeme u Vivaldiho přímé názvuky na exotický původ některých hlavních postav. Z árií si zaslouží naši pozornost například: *„S´impugni la Spada“* („Zda tasíš kord“), kterou zpívá Mitrena v 16. scéně 1. dějství, družící ke smyčcům ještě dva lesní rohy. Trvají spory, pro koho byla tato árie napsána, neboť její vokální part je velmi náročný a je možné, že nebyl původně určený pro Annu Girò, jejíž pěvecké schopnosti byly, jak už víme podrobovány kritice. V textu libreta navíc tuto árii vůbec nenacházíme, je jen v berlínském manuskriptu. Víme, že Girò měla v oblibě jiné číslo z opery: árii „*La figlia, lo sposo*“ („Dcero, manželko“) uzavírající druhé jednání, jejíž původ můžeme vysledovat do jiného Vivaldiho díla *Farnace* z roku 1732. Charakteristickým rysem této árie je její deklamatorní povaha a využití chromatiky na slova *„in mille affani“* („v tisíci úzkostech“).

Vivaldi po premiéře v roce 1733 již *Motezumu* nikdy opět neprovedl, dvě árie z něj však znovu použil v dílech pozdějších. I to svědčí ve prospěch jejich kvality. Jedná se o Aspranovu árii *„D´ira e furor armato“* („Naplněn hněvem a zlobou“, druhé dějství, 8. scéna) s virtuózním partem pro trubku a také o Montezumovu árii *„Dov´è la figlia“* („Kde je má dcera?“; 10. scéna závěrečného dějství), napsanou v patetickém stylu v e moll. Obě árie byly přeneseny do opery *Bajazet* (premiéra ve Veroně v roce 1735). V *Motezumovi* nenajdeme obvyklou milostnou scénu, jakých byly barokní opery plné (přes vztah Ramira a Teutile!), emocemi však překypují Mitreniny doprovázené recitativy. Na árii *„Brilleran per noi piu belle, piu pietose quelle stelle“* („Překrásně a milosrdně budou nám hvězdy svítit“; 1. scéna druhého dějství) je pozoruhodný velký kontrast mezi extrovertní A částí a částí B nadepsanou Andante. Téměř osmiminutová půvabná *„Quel rossor ch´in volto miri*“ („Ten ruměnec, který je v mé tváři“; třetí scéna 2. dějství), ve které Ramiro ukazuje svou rozumnou a vyrovnanou mysl a také v operách té doby výjimečný tercet *„A battaglia, a battaglia*“ („Do boje, do boje“; pátá scéna 2. dějství). Pro pozorného posluchače se tedy v opeře najde řada hudebních klenotů.

Nyní se pojďme ještě jednou podrobněji vrátit k textu libreta. Otázkou je, zda ve Vivaldiho *Motezumovi* nacházíme podobně vyhraněnou „ideologickou agendu“ jako v *Montezumovi* Graunově. Jak Giusti vykresluje postavy Montezumy a Cortéze? Jak

vnímá jejich vzájemný střet a také střet Aztéků s jejich španělskými dobyvateli? Už víme, že Giusti vycházel při zpracování příběhu z *Dějin dobývání Mexika* Antonia de Solis, že si však historickou látku podle svého upravil, aby více odpovídala, jak sám říká v úvodu k libretu „požadavkům divadelního zpracování a to tak, aby toto drama (tj. *Motezuma*) bylo co nejméně nedokonalé“ *(„Tutto ciò, che di vero abbandono, e che di verosimile aggiingo è per adattaermi alla scena, e perchè meno imperfetto, che sia possibile comparisca il presente drama intitolato MOTEZUMA“)*[82] Proto si též přikrášlil imaginární počáteční přátelství mezi Cortézem a Montezumou, které se postupně rozpadlo, přičemž série neblahých událostí vedla k pádu Montezumovy říše, nikoliv ovšem k jeho smrti, jak k ní nakonec opravdu došlo. Konvence totiž předepisovaly operám té doby šťastný konec („lieto fine“), a proto i Motezuma jedním takovým svůj děj završuje. Scéna je to velmi nepravděpodobná: Fernando (Cortéz) prohlásí, že se chce vrátit zpět do Španělska, přičemž velkoryse ponechává vládu nad Mexikem v rukách Montezumy a Mitreny, ovšem jen jako vazalů španělského krále. Jako určitá „garance“, že vše bude, tak jak má být má v Mexiku zůstat Cortézův bratr Ramiro, který si na důkaz konečného smíru mezi dobyvateli a podrobenými vezme princeznu Teutile a učiní tak „šťastnou oběť“ *(„sacrificio felice“),* která byla předpovězena orákulem. Alan Curtis v rozhovoru s vivaldiovským znalcem Davidem Vickersem se diví, že opera prošla bez povšimnutí sítem katolické cenzury tehdejší doby.[83] Cortéz totiž není vůbec charakterizován jako příkladný křesťanský hrdina (na rozdíl od jeho portrétu v libretu V. Cigna-Santiho!) přicházející pokořit „nevěřící barbary“ dopouštějící se lidských obětí. Vůbec je v celém textu libreta pozoruhodné, že náboženská motivace dobytí je v něm zmiňována jen velmi okrajově! Jednou z mála scén, kdy k tomu v opeře dochází, je 14. scéna prvního dějství, ve které se odehrává dialog mezi Fernandem, Mitrenou a Motezumou. Stojí za to si tuto pasáž citovat v úplnosti (překlad je dílem autora této práce):[84]

---

[82] Giusti, Luigi [Girolamo?].: *„Argomento“ k libretu opery „Motezuma“.* In: booclet k CD nahrávce, str. 67.

[83] Giusti, L [Girolamo?].:*Alan Curtis on „Motezuma“. The conductor-scholar in conversation with David Vickers*. In: booclet k CD nahrávce, str. 17.

[84] Giusti, Luigi [Girolamo?].: *„Libreto opery „Motezuma“.* In: booclet k CD nahrávce, str. 105-107.

Motezuma

Empio, che dir vorrai?

Fernando

Che in me non puoi

macchia trovar, che la mia gloria adombri,

vo' dir ch'in campo aperto

sino ad ora pugnai; che non pretesi

con arte vil mai procurar vittorie,

che son vergini alfin le nostre glorie.

Mitrena

Ma l'armi tue…

Fernando

Con queste

la ragion difendiam del ciel del mondo

e s'e capace poi,

anche un re di delitto, o d'atto indegno,

s'usan quell'armi istesse,

per castigar questo monarca e il regno.

Mitrena

(O Dio!)

Motezuma

Darebáku, co tím myslíš?

Fernando

Nenajdeš ve mně nejmenší poskvrny,

která by zastínila moji slávu.

Až do této chvíle jsem bojoval čestně, nikdy jsem se nesnažil,

docílit vítězství podvodem,

a tak je naše (tj. Cortézova a jeho vojáků; pozn. autora) sláva bez úhony.

Mitrena

Ale to vojsko…

Fernando

Těmi jen bráníme,

zájmy Nebes a světa (zdůraznil autor práce).

A pokud je král schopen

zločinných a opovrženíhodných činů

tak to stejné vojsko,

bude použito,

aby potrestalo tohoto panovníka a jeho říši.

Mitrena

(Ó Bože!)

V dalších scénách libreta, které následují, se nedočkáme žádného ospravedlnění krutých činů, kterých se španělští dobyvatelé dopouštějí na Aztécích, ba ani jakékoliv snahy je zakrýt nebo omluvit poukazem na jejich „civilizační“ úlohu! Montezuma je v libretu zachycen jako rozporuplná postava. Na jedné straně se musíme obdivovat statečnosti, s jakou snáší kruté zacházení a věznění, na druhou stranu jeho pokusy za každou cenu si zachovat odvahu jdou někdy až za rámec zdravého rozumu. Nejednoznačně nám také libreto ukazuje z dnešního pohledu krutý a nesmyslný čin obětování vlastní dcery Teutile aztéckým božstvům, které si tak hodlá Montezuma příznivě naklonit. Skoro se to jeví tak, jakoby v něm Giusti viděl typického osvíceného vládce 18. století až metastasiovského střihu, jemuž připadá „ctnostnější“ zabít vlastní dítě než padnout za oběť násilné invazi španělských křesťanů! Snad můžeme tvrdit, že v této, i celé řadě dalších věcí je libreto ovlivněno duchem osvícenství a rodící se myšlenkou náboženské tolerance, kterou přineslo právě 18. století. Jak typické je například, že Giusti v textu mluví výhradě o „bozích“ („numi“), aniž by byť jedinkrát zmínil „jediného Boha“ a to přestože v úvodu („argomento“) prohlašuje, že jeho jedinou, pravou vírou je ta katolická![85]Uzavřeme-li tuto případovou studii srovnáním Vivaldiho a Giustiho *Motezumy* s *Montezumou* Graunovým (a Friedricha II.), jeví se nám sice obě libreta proniknutá podobným duchem, ovšem v případě Vivaldiho opery jsou postavy daleko méně jednoznačné, plastičtější a, pokud je to tak možné říci, méně schematické a nesoucí méně vyhraněný ideový obsah.

[85] Giusti, Luigi [Girolamo?].: *„Argomento“ k libretu opery „Motezuma“.* In: booclet k CD nahrávce, str. 67.

VII. Exkurz: Exotické prvky v operách Georga Friedricha Händela

Předmětem tohoto krátkého exkurzu budou exotické tendence v operním díle Georga Friedricha Händela. Příklady v něm uvedené nebudou hrát roli v naší argumentaci. Můžeme se tedy oprávněně ptát, proč tuto kapitolku vůbec zařazujeme? Hlavním důvodem je, že se nám zdálo problematické vynechat z našeho zorného pole tvůrce, který je dnes považován za patrně nejvýznačnějšího syntetika barokní opery vůbec.[86] Tvůrce, který strukturu italské opery seria obohatil o řadu francouzských stylových prvků (ouvertury, v některých operách i baletní vložky) aniž by se vzdal odkazu německé hudební tradice. Tvůrce, který snad nejvíce vykročil od afektové estetiky barokní opery k zachycení individuálních charakterů jednajících postav. Přestože platí, že mezi Händelovými operami nenajdeme ani jedinou, která by měla přímo exotický námět[87], řadu exotických prvků tu a tam objevíme. Z předešlých případových studií můžeme učinit závěr, že v hudbě barokních oper nenajdeme až na drobné výjimky hudební charakteristiku exotického prostředí. To zůstává vyjádřeno jen v libretu díla či v podobě jeho inscenace. Totéž můžeme prohlásit i o Händelových operách. Kde však libreta s exotickou tematikou u Händela hledat?

Nejspíše tam, kde skladatel zhudebnil slavný renesanční epos italského básníka Atilia Ariosta *Zuřivý Roland* (Orlando furioso). Ten se odehrává v osmém století v době vojenských konfliktů mezi křesťany a Saracény. Nemůžeme jej sice označit za přímo „exotické dílo“, prostředí však exotické je a jako takové tvoří významnou kulisu, v níž se děj opery odehrává. Ariostovým opusem se inspirovala celá řada barokních skladatelů. Nejméně dvakrát ho využil ve svých dílech i Antonio Vivaldi (v operách *Orlando finto pazzo* z roku 1714 a *Orlando furioso* z roku 1727). Handel pak se jím inspiroval hned třikrát: nejprve v roce 1733, kdy měla premiéru opera *Orlando*, HWV 31; poté v roce 1735, kdy zkomponoval *Alcinu*, HVW 34 a *Ariodanta*, HWV 33. Všechna tři tato díla čerpají z různých epizod Ariostova eposu.

---

[86] Viz například Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*, str. 47.

[87] Nepočítáme- li ovšem operu *Siroe, Re di Persia* na upravené Metastasiovo libreto, která měla v Londýně premiéru v roce 1728.

V opeře *Orlando* najdeme klíčovou exotickou postavu. Je jí *Zoroastro*, o kterém R. Pečman ve své handelovské monografii předpokládá, že je totožný s historickým zakladatelem perského náboženství zoroastrismu Zarathuštrou. Podle řady interpretací inspiroval Zarathuštra i hlavní postavu známého díla filosofa Nietzscheho *Tak pravil Zarathuštra*.[88] V *Orlando*vi plní úlohu čaroděje, který pomůže hlavnímu hrdinovi opery uzdravit se ze šílené žárlivosti. Scéna, v níž Handel zachytil šíleného Orlanda, patří právem k nejhodnotnějším v jeho operách. Je také velkou raritou své doby, která podobně extrémní scény na jevišti, jakými jsou například přímé násilí nebo právě šílenství, jak už víme, zapovídala. Motiv vyzdravění z psychické choroby a návrat zdravého rozumu můžeme také vnímat jako triumf osvícenské racionality; v *Orlando*vi byly spatřovány i paralely s Mozartovým dílem *Kouzelná flétna (Der Zauberflöte),* kde se podobný námět vyskytuje také a je navíc zřetelně ovlivněný myšlenkami svobodného zednářství. [89]

V opeře *Ariodante* (HVW 33), kterou Handel zkomponoval v roce 1735, se s exotismem téměř nesetkáme, pokud tedy nebudeme jako „exotický" vnímat ten fakt, že skladatel do opery včlenil na konci každého ze tří aktů balet sestávající z celé řady tanců. Jednoznačně v tom můžeme spatřovat francouzský vliv, kterým se Handel pokoušel obohatit svá jevištní díla o novou dimenzi, a také pravděpodobně zredukovat nadvládu hvězdných pěvců a pěvkyň v opeře seria.

Většího prostoru se exotismu v námětu a libretu dostalo v následujícím díle *Alcina* (HVW 34), taktéž vycházejícím námětově z Ariostova eposu, tentokrát ovšem nepřímo. Libreto je anonymním převyprávěním scény odehrávající se na ostrově čarodějky Alciny v Indickém oceánu. Poprvé bylo toto libreto zhudebněno v roce 1728 Riccardo Broschim, bratrem slavného pěvce-kastráta Farinelliho pro římskou premiéru.[90]Je zcela dobře možné, že Handel si libreto přivezl do Londýna ze své návštěvy Itálie v roce

[88] Viz Pečman, R.: *Georg Friedrich Handel*. Praha: Editio Supraphon, 1985, str. 164.

[89] Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*, str. 50-51.

[90] viz podrobně Vickers, D.: Handel ´s *„Alcina"*. In: booclet k CD nahrávce/ Handel, Alcina HWV 34/… /. Il Complesso Barocco cd. Alan Curtis. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg 2006. Booclet editor: Daniel Fesquet, Hamburg 2009, str. 14-15.

1729, nevíme ovšem, kdo se ujmul jeho adaptace. Jedním z adeptů na autora úpravy libreta je i Handel sám. Exoticky musela na diváky Alciny působit nejenom nezvyklá lokace díla, jistě umocněná i skvělou dobovou výpravou, ale také samotný fakt, že hlavní postavou je zde žena, měnící své milence na zvířata. Postava Alciny je jednou z nejlépe vykreslených hrdinek Händelových oper. V ohromující rozmanitosti jejích árií a recitativů dokázal skladatel s psychologickou hloubkou vyjádřit její proměnu z pomstychtivé „femme fatale“ ve zlomenou a opuštěnou ženu. Snad právě v tom a nikoliv v exotických prvcích tkví největší význam *Alciny* jako operního díla.

VIII. Závěr

Jsme u cíle naší cesty, a tak je na místě rekapitulovat a shrnout závěry, ke kterým jsme dospěli. Nebude na škodu, připomeneme-li si ve stručnosti hlavní úkol, vytýčený v úvodu naší práce. Tímto úkolem byla problematika reprezentace neevropských kultur a jejich obyvatel v hudebně-dramatických žánrech osmnáctého století, přesněji řečeno v mezidobí mezi finálním dotvořením typické francouzské *tragédie en musique (lyrique)* a italské *opery seria* na jedné straně a postupným zrodem klasicistní estetiky v operách Wolfganga Amadea Mozarta na straně druhé. Pokud bychom daný úkol formulovali jako otázku, zněla by: Jak byly v operních dílech vymezené epochy zobrazovány (znázorňovány, reprezentovány) neevropské kultury? A nedají se v těchto zobrazeních najít určité shodné rysy, které by nás opravňovaly ke stanovení jejich určité typologie?

Abychom uspěli, museli jsme při práci s tak specifickými prameny, jakými jsou tak komplexní umělecká díla jako opery přistoupit k určitým restrikcím. Pomineme-li časové omezení našeho zkoumání, o kterém už byla řeč, bylo zapotřebí vzít v potaz, že je téměř nemožné zpracovat všechna díla, v nichž se objevují exotické náměty.[91] Zvolili jsme tedy metodu případových studií, jakýchsi hloubkových sond do tří významných operních děl. Za takových podmínek je sice možné dospět k řadě zajímavých ba překvapivých odhalení, ale formulace nějakých obecných závěrů či dokonce vymezení typologie přístupů se jeví jako příliš ambiciózní cíl. Myslíme, že s touto potíží je možné se vypořádat dvěma způsoby: za prvé zvýšenou opatrností při formulaci jakýchkoli přílišných zobecnění, za druhé pak volbou náležitého metodického postupu. Tím podle našeho názoru nejlepším postupem bylo odkázat se na výsledky práce badatelů, kteří s daným tématem měli též co do činění, pracovali však s mnohem obsáhlejším materiálem a mohli s větší jistotou formulovat obecné závěry, hlavní tendence a podobně. Těmito badateli byli v našem případě zejména M. Blahynka a R. P. Locke. Nyní tedy můžeme shrnout výsledky našich „případových studií“ a srovnat je s výzkumem zmiňovaných odborníků.

[91] Tak jsme označovali opery s tematikou neevropských kultur.

Společně s Blahynkou jsme konstatovali alegorickou povahu barokní opery jako takové. Primárním cílem tvůrců, o kterých byla řeč (Rameau, Vivaldi, Graun, Handel) nebylo realistické vystižení jiných než evropských kultur a jejich obyvatel. Exotické náměty a postavy měly spíše funkci estetického ozvláštnění, které mělo oživit operní žánry, které jak tomu bylo zejména v případě opery seria měly relativně přísně danou formální strukturu. Je však třeba jemnějšího rozlišení. Zatímco v hudební složce oper, které jsme podrobili analýze, neshledáváme téměř žádnou snahu o vyjádření exotického námětu čistě hudebními prostředky (Rameauovy *Les Indes Galantes* mohou v tomto případě představovat částečnou výjimku), poněkud složitější je to s dalšími složkami opery – s librety případně jejich textovými předlohami a dále podobami jejich scénického provedení.

Scénografie, alespoň tam, kde ji máme zdokumentovanou v písemných nebo ještě lépe obrazových pramenech, umožňovala plně využít potenciálu, který se v exotických námětech nabízel. Iluzivní podstata barokního inscenování se přímo vyžívala ve scénických efektech. Jejich podrobnějšímu zkoumání jsme se však vyhnuli, neboť se jedná o téma tak široké, že by vydalo na samostatnou studii a mnohdy jsme ani neměli k dispozici potřebný pramenný materiál. O to větší prostor jsme díky tomu mohli věnovat libretům případně jako u Graunova *Montezumy* jejich textovým předlohám.

I když to bude částečně vyznívat jako fráze, dá se říci, že každé umělecké dílo je dítětem své doby a přestože se mnohokrát snaží vůči ní vymezit, přesto odráží její atmosféru, tužby a nálady, její ideje a hodnoty. Snad nejzřetelněji je to patrné v literatuře a za co jiného než literaturu svébytného typu můžeme považovat operní libreta. I do nich se tedy promítají obdobné tendence, jako do jiných literárních žánrů. Specifičnost libret je v tom, že kromě pravidel, jež ovládala písemnictví, musela brát ještě ohled i na samotné zhudebnění. Vzniká tak mnohdy zvláštní dynamika mezi hudební a textovou složkou děl, která kolikrát zvyšuje jejich estetické působení. Ale vraťme se k libretům samotným! Osmnácté století bylo v mnohém na začátku zcela nové epochy, kterou nazýváme doba moderní. Dalo vzniknout idejím pokroku, náboženské tolerance, univerzální humanity, tak, jak je vyjádřena v myšlence lidských práv. Pokud je pravda, to co bylo řečeno, není možné, aby některá umělecká díla tehdejší doby nenesla pečeť těchto idejí. Nalézáme je i v libretech zkoumaných oper.

Nejvíce snad se projevují v *Montezumovi* Carla Heinricha Grauna, dokonce do té míry, že bychom toto dílo mohli považovat za jakýsi osvícenský manifest. Autorovi předlohy italského libreta Friedrichu II. Pruskému jak už víme, nešlo o zobrazení „skutečných" historických postav z doby dobývání Nového světa, ale za cenu mnohých zkreslení a nepřesností o portrét ideálního osvícenského vladaře v osobě aztéckého vládce Montezumy. Je možné, že do jeho postavy vložil i řadu autobiografických rysů. V tomto ohledu je však potřeba opatrnosti a neukvapovat se v závěrech.

Osvícenské myšlenky a názory však nenacházíme jen v libretu Graunovy opery. S jistou mírou tolerance a pochopení hledí na odlišnou kulturu a její obyvatele i tvůrce libreta k Vivaldiho opusu *Motezuma.* Neobjevíme zde polaritu domorodí barbaři versus Evropané jako nositelé křesťanské civilizace. A ani tady nenacházíme vyhraněnou ideologickou agendu libreta Friedrichova, která spočívá v převrácení této polarity. Postavy libreta jsou nejednoznačné jako sám život. Odsuzuje se krutost španělských dobyvatelů, ale i náboženská zaslepenost Montezumy, která ho vede až k myšlence na obětování své dcery bohům. Děj opery nakonec končí smírně a máme pocit, že v tomto případě je obligátní sňatek hlavních postav a „happy end" více než jen dobovou konvencí.

V Rameauově opeře-baletu je situace nejsložitější. Dílo má svým charakterem dokumentovat univerzálnost lásky, vzpírá se však jednostranným výkladům. Obsahuje, jak bylo pro francouzskou hudbu oné doby typičtější než pro italskou více exotického koloritu v samotném hudebním zpracování, a to i když nenajdeme ve známém „Tanci divochů" žádné názvuky na hudbu domorodých obyvatel severní Ameriky. V některých postavách (paša Osman z prvního dějství, Adario ze čtvrtého) můžeme spatřovat ohlasy představy „ušlechtilého divocha" se kterou přichází nová, preromantická senzibilita.

Závěrem tedy můžeme konstatovat, že jsme obecné charakteristiky a tvrzení badatelů v dané oblasti (zejména M. Blahynky, ale i jiných) doplnili o řadu konkrétních příkladů, které syntetizující povaha jejich studií neumožňovala. Zkoumání dalších děl by určitě přineslo další fasety k tématu, jemuž jsme věnovali pozornost. Někdy se tvrdívá, že je hudba univerzálním jazykem, který hovoří k celé bytosti člověka. Snad je

tedy trochu i naše práce příspěvkem nejen k pochopení vzájemných odlišností majících základ v kulturním prostředí, ale i toho co nás jako lidské bytosti spojuje. Tohoto pochopení je nám dnes opravdu zapotřebí!

IX. Prameny

GianPietro Tagliazucchi (podle návrhu Friedricha II. Pruského ve francouzštině): *Libreto opery Montezuma*. [vid. 10. 4. 2016]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Montezuma,_GraunWV_B:I:29_(Graun, _Karl_Heinrich)

Giusti, Luigi[Girolamo?]: *Libreto opery Motezuma*. In: Booklet k CD nahrávce A. Vivaldi: /… /. Il Complesso Barocco dir. Alan Curtis. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg 2006. Booclet editor: Jens Schünemeyer, Hamburg 2006.

Louis Fuzelier: *Libreto Opery-baletu Les Indes Galantes*. In: Booklet k CD nahrávce J. Ph. Rameau: Les Indes Galantes. Les Arts Florissants dir. William Christie. Harmonia mundi France, Arles, 1991.

X. CD nahrávky

Graun, Carl Heinrich. *Montezuma. Opera in three acts*, [zvukový záznam na CD]. Wien: Capriccio, © 1992.

Handel, Georg Friedrich. *Alcina. Opera in three acts, HWV 34* [zvukový záznam na CD]. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, © 2009.

Handel, Georg Friedrich. *Ariodante. Opera in three acts, HWV 33* [zvukový záznam na CD]. EMI Records Ltd/Virgin Classics, ©2011.

Handel, Georg Friedrich. *Orlando. Opera in three acts, HVW 31* [zvukový záznam na CD]. London: L'Oiseau-Lyre, © 1991.

Rameau, Jean-Philippe. *Les Indes Galantes. Opéra-Ballet en un prologue et quatre acts* [zvukový záznam na CD]. Arles: Harmonia mundi s. a., ℗ 1991.

Vinci, L.: *Artaserse. Dramma per musica*. [zvukový záznam na CD]. Erato/Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company. © 2012.

Vivaldi, Antonio. *Motezuma. „Dramma per musica" in three acts* [zvukový záznam na CD]. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, © 2006.

XI. Sekundární literatura

Anthony, J. R.: *French Baroque music. From Beaujoveyeulx to Rameau.* Batsford, 1974.

Bartoš, Z.: *Divadlo a iluze.* 1. vydání. Kant – Karel Kerlický: Praha, 2011. ISBN 978-80-7437-061-8

Blahynka, M.: *Exotizmus v opere*. 1. vydání. Sapac: Bratislava, 2002. ISBN 80-85535-14-9

Burney, Ch.: *Hudební cestopis 18. věku*. 1. vydání. Státní hudební vydavatelství: Praha, 1966.

Černý, V.: *Barokní divadlo v Evropě.* 1. vydání. Pistorius&Olšanská: Praha, 2009. ISBN 978-80-97053-33-1

Carpentier, A.: *Barokní koncert. Harfa a stín*. 1. vydání. Odeon: Praha, 1984.

de Secondat Montesquieu, Ch. L.: *Perské listy*. 3. vydání. Odeon: Praha, 1989. ISBN 80-207-0021-8

DelDonna, Anthony R., Polzonetti, P. (ed.): *The Cambridge Companion to Eighteenth-century Opera*. Cambridge University Press: Cambridge, 2009. ISBN 978-0-521-69538

Friedrich II. Veliký: *Antimachiavell neboli Vyvrácení Machiavelliho Vladaře.* Nakladatelství Eko-konzult: Bratislava, 1999. ISBN 80-88809-67-3

Georgieva, S.: *Barokní afektová teorie*. Akademie múzických umění: Praha, 2013. ISBN 978-80-7331-255-8

Greenblatt, S.: *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa.* 1. vydání. Karolinum: Praha, 2004. ISBN 80-246-0861-8

Heartz, D.: *Music in European Capitals. The Galant Style* 1720-1780. W. W. Norton and Company: New York/London, 2003. ISBN 0-393-05080-7

Hogwood, Ch.: *Georg Friedrich Handel*. 1. vydání. Vyšehrad: Praha, 2015. ISBN 978-80-7429-474-7

Keefe, S. P.: *The Cambridge history of Eighteenth Century Music.* Cambridge: Cambridge University Press 2009. ISBN 978-0-521-66319-9

Lemaire, G. - G.: *Orientalism. The Orient in Western Art*. Ullmann Publishing: Potsdam, 2013. ISBN 978-3-8480-0317-4

Locke, R. P.: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press: Cambridge, 2009.

Macek, P., Perutková, J. (ed.).: *The Eighteenth-century Italian Opera Seria. Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age*. 1. vydání. KLP: Praha, 2013. ISBN 978-80-87773-04-8

Marcello, B.: *Divadlo podle módy.* 1. vydání. Editio Supraphon: Praha-Bratislava, 1970.

Pečman, R.: *Georg Friedrich Handel.* Editio Supraphon: Praha-Bratislava 1985.

Pečman, R.: *Hudební kontexty staré Itálie*. 1. vydání. Masarykova univerzita Brno: Brno, 2006. ISBN 80-210-4118-8

Pečman, R.: *Vivaldi a jeho doba.* 1. vydání. Masarykova univerzita Brno: Brno, 2008. ISBN 978-80-210-4601-6

Rosen, Ch.: *Klasicizmus. Haydn-Mozart-Beethoven.* 1. vydání. Hudobné centrum: Bratislava, 2005. ISBN 80-88884-68-3

Said, E. W.: *Orientalismus*. 1. vydání. Paseka: Praha/Litomyšl, 2008. ISBN 978-80-7185-921-5.

Talbot, M.: *Vivaldi.* 1. vydání. Vyšehrad: Praha, 2014. ISBN 978-80-7429-389-4

Taylor, T. D.: *Beyond Exoticism: Western Music and the World.Refiguring American Music* Duke University Press: Durham and London, 2007. ISBN 0822339579 9780822339571

Todorov, T.*: Dobytí Ameriky. Problém druhého*. 1. vydání. Mladá fronta: Praha. 1996. ISBN 80-204-0582-8

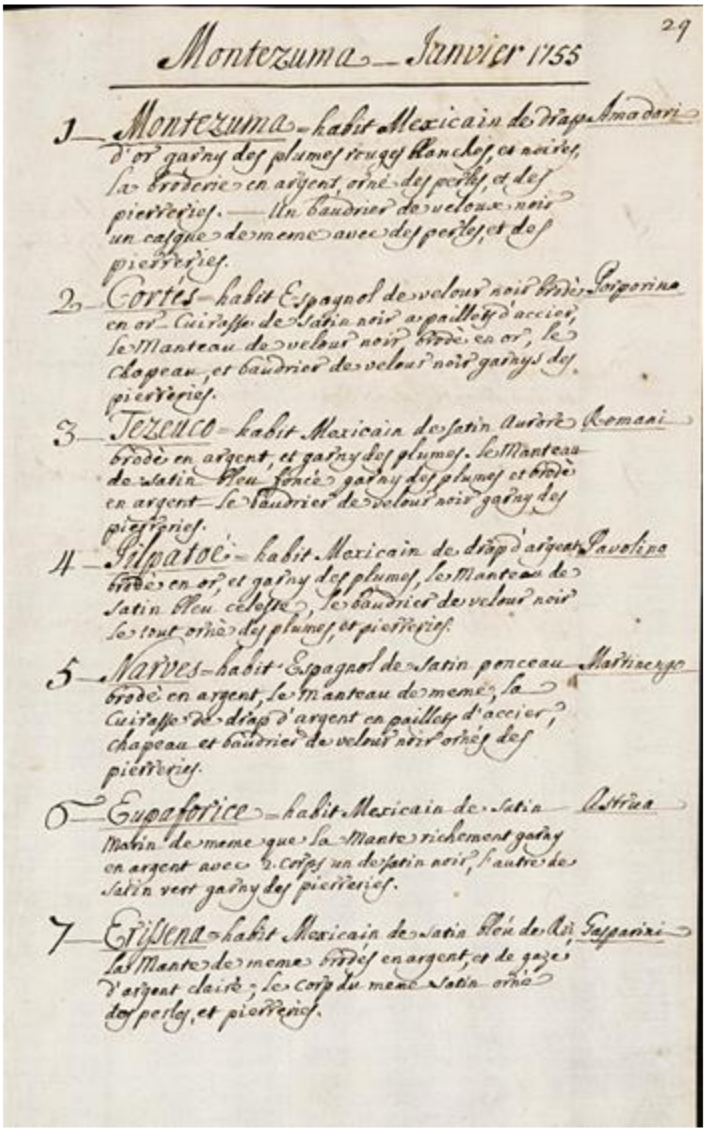
XII. Internetové zdroje

Sadie, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*. [vid. březen - květen 2016]. Dostupné z: http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber/book/omo_opera

http://www.newolde.com/jommelli.htm [vid. 3. 4. 2016].

XIII. Příloha

Obrázek 1 (Soupis kostýmů použitých v opeře *Montezuma* C. H. Grauna; premiéra v lednu 1755, v soupisu je uvedeno pěvecké obsazení jednotlivých rolí)



Montezuma _ Janvier 1755 29

1 _ Montezuma _ habit Mexicain de drap d'or garny des plumes rouges blanches, et noires, la broderie en argent, orné des perles, et des pierreries. — Un baudrier de velour noir un casque de meme avec des perles, et des pierreries. Amadori

2 _ Cortes _ habit Espagnol de velour noir brodé en or _ Cuirasse de satin noir a paillets d'accier, le Manteau de velour noir, brodé en or, le chapeau, et baudrier de velour noir garnys des pierreries. Porporino

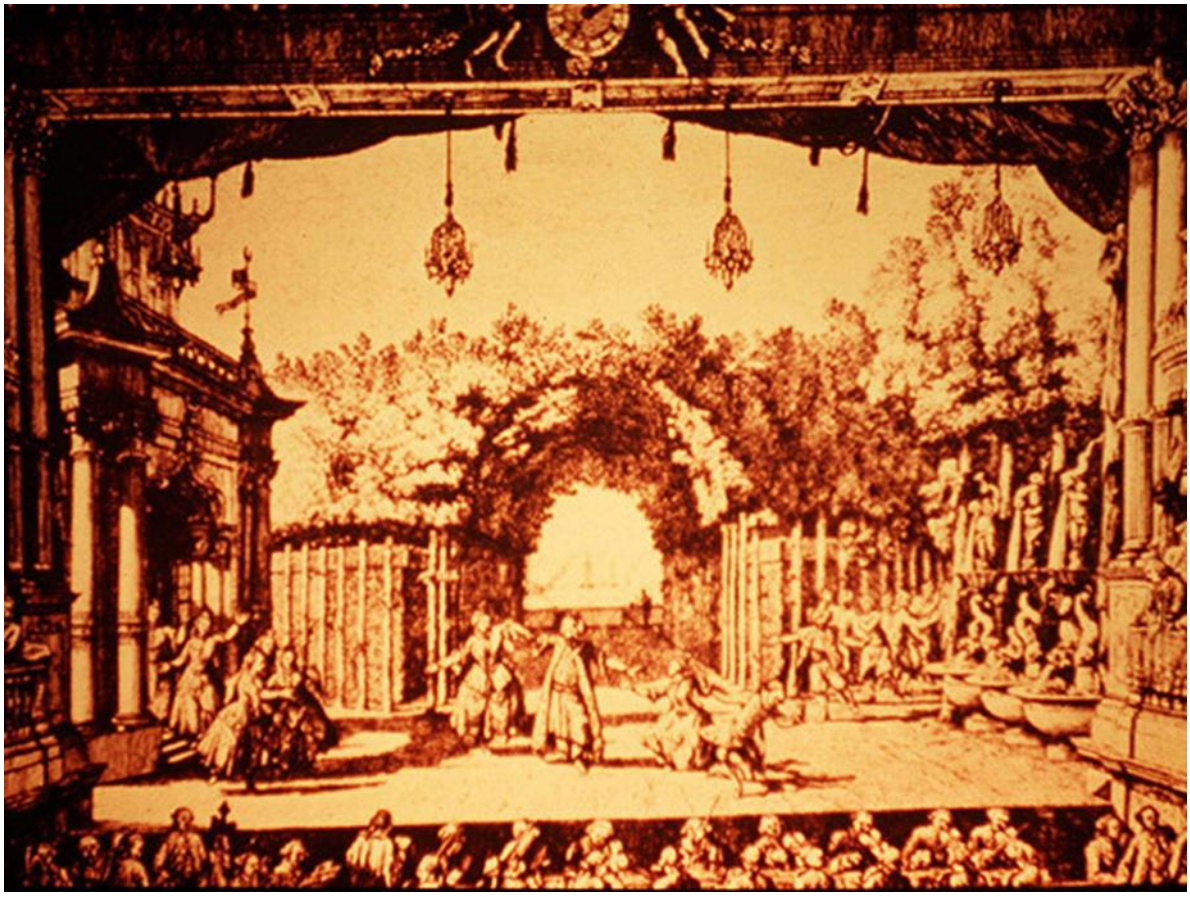
3 _ Tezeuco _ habit Mexicain de satin aurore brodé en argent, et garny des plumes. le Manteau de satin bleu foncé garny des plumes et brodé en argent _ le baudrier de velour noir garny des pierreries. Romani

4 _ Pilpatoè _ habit Mexicain de drap d'argent brodé en or, et garny des plumes, le Manteau de satin bleu celeste, le baudrier de velour noir le tout orné des plumes, et pierreries. Pavolino

5 _ Narves _ habit Espagnol de satin ponceau brodé en argent, le Manteau de meme, la Cuirasse de drap d'argent en paillets d'accier, chapeau et baudrier de velour noir ornés des pierreries. Martinengo

6 _ Eupaforice _ habit Mexicain de satin blanc de meme que la Mante richement garny en argent avec 2. corps un de satin noir, l'autre de satin vert garny des pierreries. Astrua

7 _ Erissena _ habit Mexicain de satin bleu de Roi, la Mante de meme brodés en argent, et de gaze d'argent claire ; le corps du meme satin orné des perles, et pierreries. Gasparini

Obrázek 2 (K. F. Fechhelm: Scéna z vězení. Obraz pravděpodobně zachycuje scénu na začátku 2. aktu Graunovy opery *Montezuma*)

Obrázek 3 (scéna z Rameauovy opery-baletu *Les Indes Galantes*)