

Píše Marc Niubo

(E*forum, 02. 03. 2022)

Dějiny opery na císařském dvoře ve Vídni tvoří významnou kapitolu evropské hudby a divadla s mnoha slavnými, ovšem i méně skvělými epizodami, jež k tomuto silně sociálně vázanému uměleckému druhu takřka neodmyslitelně patří. Symbolický počátek vědecké reflexe tohoto tématu lze spatřovat v kritické edici partitury svatební opery pro Leopolda I. a Markétu Španělskou *Il pomo d'oro* (1668) od Antonia Cestiho a v doprovodné studii, které roku 1896 publikoval jeden ze zakladatelů hudební vědy, vídeňský profesor Guido Adler. Během druhé poloviny dvacátého století posunul výzkum vídeňské dvorní opery především profesor Herbert Seifert, který se věnoval (a dosud věnuje) zejména době císaře Leopolda I. Na jeho práci v mnohém navazuje také recenzovaná kniha, jejíž autorkou je **Claudia Michels**, absolventka Vídeňské univerzity a Universität für Musik, und darstellende Kunst, rovněž ve Vídni, a k níž profesor Seifert napsal předmluvu.

Michels svou pozornost zacílila na dobu Karla VI., tedy třicetileté období, jež bylo na hudební život na císařském dvoře velmi bohaté a k němuž také vznikla řada studií, ovšem dosud žádné podrobnější monografické pojednání. Jedná se o periodu vnitřně složitou, neboť **Karel VI.**, jak známo, nastupoval na trůn po svém předčasně zemřelém bratrovi Josefovi I., což se promítlo nejen do domácí i zahraniční politiky, ale také do změn v personálním složení dvorní kapely, v organizaci dvorského ceremoniálu a slavností, i do proměny hudebního stylu, který byl ovlivněn vkusem nového (a spíše konzervativního) císaře. To vše se pochopitelně dotýkalo i opery a jejího místa u dvora, kde – jak správně připomíná titul knihy – opera zastávala jak reprezentativní, tak rekreační funkce. Vzhledem k obtížnému obsáhnutí tohoto obrovského komplexu problémů i repertoáru, který zahrnuje více než 150 operních a příbuzných titulů, se autorka zaměřila „pouze“ na **operu karnevalové**. Jedná se o volbu vhodnou, neboť tyto opery měly ve Vídni poměrně svébytnou tradici a více než jiné měly potenciál alespoň částečně uvolnit svazující reprezentační funkce. Analýze takto vymezeného repertoáru předchází několik úvodních kapitol, v nichž Michels nejdříve skicuje situaci ve Vídni na počátku válek o dědictví španělské a roli umění ve službách panovnické a politické reprezentace, dále nastiňuje bohaté vídeňské operní tradice, kde si všímá nejen literárně-hudební roviny děl, ale i vizuální. Podkapitola je proto věnována významu rodiny výtvarníků a divadelních architektů Galli da Bibbiena a kostýmním návrhům a osobnosti Daniela Antona Bertoliho. Několik stran je věnováno také tanci a baletní hudbě, jež tehdy tvořila nedílnou součást velkých operních představení. Na dalších zhruba padesáti stránkách se autorka pokouší ukázat, do jaké míry je vídeňská karnevalová opera svébytný (pod)žánr. Představen je i masopustní kontext, v němž karnevalové opery byly uváděny, a jeho vliv na podobu operních představení,

podkapitola je věnována i zpěvákům, kteří v těchto dílech vystupovali. Jádrem knihy je čtvrtá kapitola, jež na zhruba 300 stranách obsahuje analýzy všech dochovaných karnevalových oper. Nechybí pochopitelně soupis pramenů, literatury a smíšený (autorský, názvový a částečně i věcný) rejstřík.

Hlavní předností knihy je velká systematickosti, s níž je látka podána. Čtenář poměrně brzy pochopí, co a kde může v knize najít, na jakém základě a v jakém rozsahu je látka pojednána. V úvodních kapitolách je řada soupisů (libret, scénických výprav, baletních scén apod.), které čtenáři nepřímo sdělují, na čem je stavěna případná argumentace, a zároveň posilují charakter celého textu coby spolehlivé příručky k dohledání základní faktografie. Méně uspokojivý, zejména pro skutečně odborné publikum, je rozsah a částečně i způsob zpracování jednotlivých témat. Například centrální podkapitola věnována libretu je pojata dosti zešířena, se zbytečnými pasážemi o Monteverdim a počátcích žánru, a spoustou zajímavých, ale pro vlastní téma karnevalové opery nepřiliš relevantních citací z dobových pramenů. V další podkapitole se autorka věnuje karnevalu prizmatem teorií Michaila Bachtina a naznačuje, které prvky lze pozorovat také ve vídeňských operách. Zmiňuje především používání principu převrácené hierarchie a parodie (zejména v operách na donkichotské náměty). Řada dalších prvků a dramatických motivů (převleky, dvojníci, neznámá identita) se ovšem vyskytuje i v „běžné“ operní produkci. Vyložení zklamáním je podkapitola o komičnu v hudbě (*Das Komische in Musik*), která zaujímá pouhé tři stránky, z nichž takřka polovinu tvoří citace literatury a dobových pramenů. Vůbec lze celkově říct, že charakteristickým rysem knihy jsou časté citace a spíše mělké uchopení problematiky. Také analytická čtvrtá kapitola je pojednána velmi systematicky, až schematicky. Čtenář patrně ocení, že každá opera má svou podkapitolu, v níž je dodržena prakticky totožná struktura výkladu. Začíná prepisem titulního listu hlavního hudebního pramene, následují odkazy na případné archivní prameny, dále jsou uvedeny osoby a obsazení (pakliže je známo), stručné převyprávění děje opery, tabelární přehled počtu árií a ansámbľů každé postavy v jednotlivých dějstvích. Po této „systematické“ části následuje komentář k vybraným áriím, a to zpravidla těch postav, které mají árií nejvíce a jsou tedy z hlediska hierarchie nejdůležitější; komickým postavám je obvykle pozornost věnována také. Ve svých analytických komentářích se autorka soustředí na způsob, jakým je vyjádřen text libreta, k čemuž také slouží velmi četné notové příklady. Autorka si různou měrou všímá instrumentace, ornamentiky a zvukomalebých postupů, charakteristických melodických topoi (např. lamento), někdy také harmonie či rytmu. Celkově jsou ale komentáře k jednotlivým áriím velmi stručné – zpravidla je to pouze jeden hudební aspekt, který je zmíněn coby „důkaz“ zhudebněného významu textu, zdaleka tedy nelze mluvit o komplexním uchopení všech parametrů; leckdy je čtenář odkázán na vlastní interpretaci notového příkladu (viz např. pasáže o komických postavách v opeře Francesca Contiho *Alba Cornelia*, s. 126). Teprve po této části následuje zpravidla několik málo odstavců, které každou operu stručně uvádí do dobového kontextu premiéry a zejména následné recepce či zpracování tématu. Zatímco ale v případě následné recepce lze toto umístění ve výkladu považovat za logické, u otázek vázících se ke vzniku opery to již tak vhodné není, zjevně se ale jedná o důsledek celkově nízké kontextualizace. Ačkoliv to autorka

jistě nezamýšlela (což naznačují i úvodní kapitoly), opery zde do velké míry vykládá jako „nezávislá“ díla, pro jejichž podobu nebyly okolnosti vzniku (tj. objednávka, zpěváci, společenská situace atd.) příliš relevantní. Celkově převažuje popis nad interpretací, což se promítá i do absence dramaturgické analýzy jednotlivých opery nebo do velmi sporadického hodnocení jednotlivých skladatelských výkonů. Čtenář by se rád dozvěděl, jak tento repertoár obohacuje/mění současný pohled na tvorbu jednotlivých skladatelů (zejména A. Caldary a F. B. Contiho), nemluvě o interpretaci těchto děl v kontextu italské opery vrcholného baroka, o níž existuje již velmi rozsáhlá literatura. Na to vše si bude muset čtenář najít odpověď spíše sám. Přese všechny tyto kritické výtky ale zůstává faktem, že Claudia Michels ve své knize přináší velmi ucelený a poměrně bohatý soubor faktografie a zájemcům o daný repertoár takto nabízí (přímo či mezi řádky) mnohé poučení a inspiraci k dalšímu výzkumu i uměleckým realizacím.

Claudia Michels: *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*. Wien: Hollitzer, 2019, 436 s.

www.ipsl.cz