

Štědroň, Miloš; Študent, Miloslav

Phasma Dionysiacum Musicae

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1994, vol. 43, iss. H29, pp. [45]-62

ISBN 80-210-1285-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112139>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILOŠ ŠTĚDRŮŇ – MILOSLAV ŠTUDENT

PHASMA DIONYSIACUM MUSICAE

Uplyne-li letos 350 let od smrti Claudia Monteverdiho, není to jenom důvod k tomu, aby jeho jméno bylo vyslovováno několikanásobně častěji, než v jiných letech.¹ S jeho jménem si současně spojujeme období vzniku opery a prudkých stylových přeměn, a s vědomím tohoto Italský národní výbor pro hudbu (CIDIM) připravoval ve spolupráci s celou řadou evropských institucí celoroční oslavy pod názvem „Monteverdi a Evropa – Hudba, slavnosti, divadlo“ s podtitulem „Zrození opery a její šíření na dvorech a ve velkých městech 16. – 18. století“. Není náhodou, že tato konference je součástí tohoto projektu. Hudebně dramatická a taneční představení měla totiž nesporný vliv na vznik a zejména na vývoj opery, a nemáme-li na našem území v prvních letech 17. století doloženo přímo operní představení, máme alespoň jedinečný dokument o představení *Phasma Dionysiacum Pragense* (dále jen PD) – zářný příklad přijímání novot pocházejících z Apeninského poloostrova.

Důvody, proč právě tato slavnost byla vybrána k tomuto mezioborovému setkání, jsou nasnadě:

- jedná se o jednu z posledních slavností českých stavů před začátkem stavovského povstání a ztrátou české samostatnosti
- vliv italského způsobu organizace tohoto představení je evidentní a podle dochovaných popisů by je bylo možno hodnotit jako hudebně dramatický útvar blížící se opeře nebo zpívanému baletu
- slavnost je díky objeviteli a zpracovateli dr. J. Hilmerovi snadno dostupná, existuje k ní výtvarná dokumentace, jsme o ní na základě dobových relací²

¹ Příspěvek zazněl ve zkrácené verzi v rámci pracovní konference „Hudba a slavnost v církevní i světské sféře doby Claudia Monteverdiho“ v její první jednací den „*Phasma Dionysiacum*“ – pokus o víceoborové objasnění pražské slavnosti z r. 1617, a sice 13. VIII. 1993 v Brně pod názvem *Hudební aspekty představení „Phasma Dionysiacum“*.

² *Khevenhueller, F. Ch.*: „*Annales Ferdinandeae*“, díl VIII. (Lipsko 1723), sl. 1093.: „Den 5. Febr. [1617] ist zu Hoff in der Landstuben ein stattliches *Theatrum* auffgerichtet worden, dass sich unterschiedlich mahlen verkehrt, und unter andern ist ein treffliche Singer- und Lautenschlägerin aus dem Kayserl. Frawenzimmer aus den Wolcken herfür kommen, und lieblich gesungen, darauff ein Tantz und *Mascara* von Cavalliern angefangen.“

poměrně dobře informováni a na základě textu k rytinám a jiných popisů můžeme rekonstruovat její faktický, scénický i hudební průběh.

Pokusme se tedy odpovědět na několik otázek a vytěžit maximum z informací, jež máme k dispozici. Oblast našeho zájmu je poměrně široká: výklad textu popisu, původ a charakter hudby, provozní podmínky provedení – časové, prostorové a personální dispozice, atd.

Hudební terminologie v popisu k rytině

Abychom lépe pochopili o čem je vlastně z hudebního hlediska v textu řeč, bude užitečné pokusit se přiblížit k dobovému významu použitých hudebních termínů. Autor zjevně místy používá pro označení téhož různé termíny (*carminibus – hymnis, concentum – symphonia, chorus – chorus musicorum*), což sice není v této době nic neobvyklého, ale pro nás to současně může být znamením, že i jiné termíny nemusí být použity se snahou přesně označit a vymezit popisovaný jev (např. *carmen, Gesang, recitieren, Vortrag, Rhythmis,*

Der Cavallieren Nahmen waren diese: Wilhelm Schlavata (der das gantze Fest bezahlt) von Thalberg, Max von Dietrichstein, v. Schrrhausen, Schapeliars, Georg Dietmayer von Losenstein, Graff von Arch, Heinrich von Kollovrat, Ferdinand von Nami, Georg Achats von Losenstein, *Vradislau*, und von Brandeiss, den folgenden Tag seynd obgedachte Herrn in einer *Trouppa* zum Ringrennen auffgezogen, wider welch ein andere *Trouppa* von 16. Cavllieren, so obrister Cammerer Leonhard Hellfried Herr von Meggaw geführt, alle als wie *Huomini d'arme* bekleidt gerendt. Max Herr von Trautmannstroff der Kayserin Oberster Hoffmeister, Carl von Tona, und Graff Frantz Christoph Khevenhüller seund bey Ihr. May. bey den Ausschawen verblieben.“

„Den 7. haben sich beyde Ihr May. auff dem grossen Saal verfügt, da die Dänckh ausgethailt worden, als Georgen Christophen Herrn von Losenstein, Willhelm Schlabatha, *Wercka* den von Nami, Maren Grafen von Dietrichstein, und den Grafen von Arch. Als nun Ertzherzog Maximilian von seim Brudern Käyser Matthia, daß Ihr Mayest. Ertzhertzogen Ferdinand nach Prag erfordern wolle, erhalten, hat er demselben alsobald ein aigen Curier geschickt, mit eyfferiger Ermahnung, er solte alles liegen und stehen lassen, und sich unversäumig nach Praag begeben. ...“

Obrazový materiál:

Rytina neznámého autora, grafická sbírka Divadelního muzea v Mnichově. Bez popisu.

Rytina neznámého autora, Kabinet rytin varšavské univerzitní knihovny – Divadelní sbírka Stanislava Augusta (Zb. król., T 171, nr. 705). I s popisem.

Rytina neznámého autora z anglické soukromé sbírky. Jde o dvě vyobrazení tanečních sestav – figur: jedna ve tvaru písmene A (Anna) druhá ve tvaru písmene M (Matyáš).

Rytiny jsou publikovány v:

Hilmera, Jiří: K počátkům barokní scénografie v Čechách. Časopis Nár. muzea, Vědy společenské, roč.: 131 (1962)

Hilmera, Jiří: Ještě k počátkům barokní scénografie v Čechách. Časopis Národního muzea, vědy společenské, roč.: 131 (1962)

Jareš, Stanislav; Volek, Tomislav: Dějiny české hudby v obrazech, Praha 1977, obr. č. 125, s. 413 – 414.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, Salzburg 1959.

Kolektiv: Dějiny českého divadla I, Academia Praha 1968, s.140 – 141, 148 – 150.

Moussinac, Leone: Le Theatre des Origines a nos jours, Paris 1957, s.188.

Rythmos atd.). Výklad jednotlivých termínů a způsobu jejich užití v textu tedy bude nesnadný a nikoli definitivní.

V textu letáku se vyskytují následující hudební termíny: actus, Antiphone, Ballet, carmen (gesungene), carmina, Chorus Musicorum, concentum, hymnis, italienische Rythmis, recitirt, symphoniam.

V objasnění těchto termínů nám pomohou teoretická díla Nicolause Gengenbacha, Johanna Samuela Beyera a Michaela Praetoria.³

* Ballet

Beyer: „Ballo, Balletti, Ballet ist auf denen Theatris eine stumme oder tanzende Vorstellung desjenigen/ was man sonst in denen Operen singend aufführet/ in unterschiedlichen Personen bestehend“.

Praetorius: „*Balli, vel Balletti*. Deren seynd zweyerley Art: 1. Erstlich seynd sonderliche Gesänge, die am Reyen und zum Tantz gesungen, (...)“. Der andern Art *Balli* oder *Ballete* seynd, welche keinen Text haben: Und wenn dieselbigen mit Schallmeyen ode Pfeiffen zum tantze gespielt werden, so heist es *stampita*. Im Frantzösischen nennet man es un *Ball*, das seynd allerlei Tántze *in genere*, als *Bransle, Courranten, Volten, Gagliarden &c. Ballet* aber sein sonderliche Tántze zu Mummereyen und Uffzügen gemacht, welche zur *Mascarada* gespielt werden; Dieselbe werden in solche sonderliche *Inventiones* gerichtet unnd hat ein jedes *Ballet* gemeiniglich drey theil.

1. Die *Intrada*, wenn die Personen in der Mummerey zum eingang erscheinen.
2. Die Figuren, welche die vermasclariten Personen im stehen, treten, auch umbwechßlung der örther, und sonsten uff Buchstaben in eim Ringe, Crantze, Triangel, Vierecket, Sechsecket, oder andere Sachen formieren, und sich durch einander winden, darauff dann die gantze *Invention* und *Essentia* des Ballets bestehet und gerichtet ist.
3. Die *Retrajecte*, das ist der abzug oder abtritt, damit die *Invention*, unnd gantz *Ballet* geendet und beschlossn wird, und werden dieselbe hernacher nicht mehr gebraucht, sondern hören zugleich mit der *Mascarada* aüff.“

* Chorus Musicorum

Beyer: „Chorus Instrumentalis, ein chor mit lauter Instrumenten besetzt.

Gengenbach: „Chorus ...Eine Versammlung derer/ die einem Spiel zusehen/ oder derer/ die tanzten oder singen. Vulgò eine Capell/ oder Cantorey.“

* concentum

Beyer: „Concentus Musicus, eine musicalische Zusammenstimmung.“

³ Gengenbach, Nicolaus: Musica Nova. Leipzig, 1626; Beyer, Johann Samuel: Anweisung zur Singe=Kunst. Freyberg, 1703; Praetorius, Michael: Syntagma Musicum, Tom. III., Wolfenbüttel 1619.

Geng.: „Concetto oder Concerto ist in genere so viel als Symphonia, (...), Cantio, Concentus Musicus; Eine gute Muteta, Eine Zusammenstimmung; Wenn viel Menschen stimmen und allerley Instrumenta zusammen musiciren.“

Praetorius: 1. Ve smyslu koncertantním pro 1 – 4 hlasy s basseu continuem a též „2. *Inspecie a Concertando*. Wenn man unter einer gantzer Gesellschaft der *Musicorum* etzliche, bevorab die besten und fürnembsten Gesellen heraus zucht, daß sie *voce humana*, und mit allerley *Instrumenten*, als Zincken, Posaunen, Block- und Querflöiten, Krumbhörner, Fagotten oder Dollcianen, Racketten, *Violen de Gamba*, gros und kleine Geygen, Lautten, Clavicymbeln, Regal, Posittiffen, oder Orgeln, etc. und wie die Namen haben oder erfunden werden mögen (...) einer nach dem andern Chorweise umbwechselln, und gleich gegen einander streitten, also, daß es immer einer dem andern zuvor thun, und sich besser hören lassen will.“

* **hymnis**

Beyer: „Hymnus, ein Gesang/ worinnen man GOTT alleine lobet.“ V tomto případě půjde asi o chvalozpěv vůbec. To je patrné i z italského úryvku „Cosi eterni...“

* **symphoniam**

Beyer: „Symphonia, simfonia, ist ein musicalisches Stück/ gemeiniglich mit instrumental Stimmen bestellet.“

Gengenbach: *Viz concentum*.

Praetorius: „*Sinfonia: rectius vero Symphonia*. (...), auch oft im mittel der *Concert* Gesängen per *Choros adhibirt* und gebraucht wird: Wie im 8. Cap. des dritten Theils dieses *Tomi Tertij* mit mehrerem, auch unterm Wort *Ripieni, Ritornello &c.* zu verstehen sey, zu befinden seyn wird.“

Ani jeden ze zkomaných traktátů neobsahuje vysvětlení těchto termínů:

Actus – užito zřejmě ve smyslu jednání, určitého oraničeného dramatického celku.

Antiphone – naznačení dialogického, echového či snad vicesborového charakteru popisovaného úseku.

Carmen (gesungen), carmina – v této době běžný termín sloužící k označení písně a básně rýmované ve verších, v tomto případě půjde spíše o zpívanou píseň.

Italienischen Rythmis – vzhledem k tomu, že je Mercurius přednáší ještě před tím, než autor textu letáku zdůrazňuje, že Chorus Musicorum je neviditelný, můžeme usuzovat, že šlo buď o holou recitaci zcela bez podpory hudby, a nebo jen s doprovodem bassa continua, který nestál za zmínku.

Recitirt – podle okolností, za jakých se termín vyskytuje lze soudit na odkaz ke „stille recitativo“. Že šlo skutečně o zpěv nám jednoznačně dokládá Ch. Khevenhueller, písaří o loutnistce a zpěvačce v roli Amora, jež velmi libě zpívala (lieblich gesungen). Českým šlechticům to asi nebylo nic neznámého, vzpomeňme zde alespoň konvolut italských hudebních tisků z let 1604 – 1618 císařského rady Francisca Godefrida Troila à Lessoth, o nichž s jistotou víme, že byly v Praze již ve druhém desetiletí 17. století. Zmíněné tisky obsahují převážně monodie právě „in stile recitativo“.⁴ Také se s tím lehce mohli setkat za svých nedávných studií v Itálii (např. V. Slavata).

Prostorová rekonstrukce – rozměry scény a prostoru za scénou

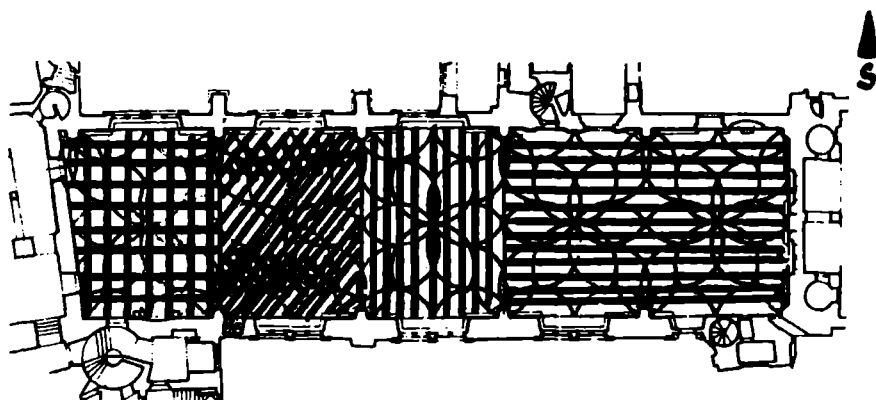
Při dalším pátrání po informacích, upřesňujících naši představu o hudební stránce této slavnosti nám budou dobrým pomocníkem prostorové dispozice samotného Vladislavského sálu a jejich porovnání se stavem, jenž je zachycen na již zmiňovaných rytinách.

Ačkoliv se ve Vladislavském sále od 17. století již leccos změnilo, je jeho současný stav stále blízký tomu původnímu. To co čas a úpravy, související s jeho poněkud odlišným využíváním setřeli, bude možno vyvodit z dobových vyobrazení. Na Sadelerově rytině tak můžeme spatřit empory u pilířů mezi okny, jež lze spatřit i na rytinách z konce 18. století a větší katedru na východní straně sálu. Ta plnila patrně funkci mj. vyvýšeného hlediště, což by nasvědčovalo tomu, že Vladislavský sál sloužil k podobnému účelu častěji.

Zakreslíme-li do půdorysu Vladislavského sálu jeviště, jež je zachyceno na rytině, a vyjdeme-li z toho, že průměrná výška muže byla jen o málo menší než dnes, získáme takovéto prostorové dispozice⁵:

⁴ Viz *Racek, Jan*: Italská monodie z doby raného baroku v Čechách. Olomouc 1945. Týž: Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praga. Sborník fil. fak. Brno 1958 F2 s. 5 – 38.

⁵ Nákres půdorysu je převzat z knihy – *Hořejší, Jiřina*: Vladislavský sál Pražského hradu. Odeon, Praha, 1973.



šrafovaní



– hlediště



– taneční plocha v parteru



– jeviště



– pravděpodobný prostor pro hudebníky



– jevištní stroje etc.

Vladislavský sál - současné rozměry

délka – 62 m

šířka – 16 m

výška – 13 m

Pravděpodobné rozměry scény

výška – 9 m

šířka vzhledu do jeviště – min. 6,5 m

hloubka zobr. jeviště – 12 m

hloubka taneční plochy – 7,5 – 10 m

Scéna byla postavena na západní straně sálu, tj. na straně protilehlé vstupu do kaple. Nasvědčuje tomu zejména skutečnost, že na východní straně by rozměrná scéna blokovala na 1 – 3 dny vstup do důležitých prostor a dále zmiňovaná rytina, kde můžeme za náznak orientace též považovat světlo dopadající na tanečníky z levé, tedy jižní strany.⁶

Víme-li nyní jaké byly prostorové dispozice sálu a scény, můžeme se pokusit situovat tam hudební těleso. Dobrymi pomocníky nám v tom budou obrazové a písemné prameny, vyprávějící o tom, jaký byl dobový úzus v umístění hudebního tělesa při divadelních a jiných představeních spojených s hudbou.

Nicola Sabbatini r. 1639⁷ hovoří o třech možnostech:

1. Hudební těleso je umístěno uvnitř scény nebo za ní, pokud nevádí hlomoz který vydávají jevištní stroje. Hudebníky není vidět.
2. Umístění je situováno na dva balkóny po stranách jeviště, které jsou pevně zabudovány do stěny a podlahy. Musí být takové, aby tam bylo dost místa jak pro hudebníky samotné, tak také pro varhany a další nástroje, svým umístěním musí umožňovat volný průchod pod nimi, dlouhé mohou být od první kulisy až po scénické pozadí. Hudebníky není vidět.
3. Hudebníci mají své místo na balkónech po obou stranách před scénou, což s sebou přináší oproti předchozím ty výhody, že hudebníci nejen, že všechno krásně vidí, ale instrumentální i vokální hudba je slyšet mnohem lépe. Balkóny navíc dodávají celé výpravě více ozdobnosti.

Josef Furtenbach starší (*1591), který pobýval deset let v Itálii, se ve svém spise *Prospectiva* často zmiňuje o hudbě a její funkci v divadle. Celkem jednoznačně umísťuje hudebníky a jejich nástroje na oblaka (nehybná i pohyblivá) a do příkopu před jevištěm.

„Aby byl [sál] pohodlně zařízen, mohou stát po obou stranách ...dva úhledné kredencové stoly; kolem nich a nad nimi jsou krásné oblaky, kde jsou umístěni neviditelní hudebníci, zpěváci a harfeníci.⁸“

„Pánové se obrátí tvářemi ke vchodu 4, po levici i po pravici mají kredence (nahore na nich jsou v mracích hudebníci s trumpetami, pozouny bubny, kotly a zpěváci, kteří vyluzují za hostiny nabo při comoedii líbezné zvuky); z kredencí a do nich nosíme pokrmy a nápoje, takže lze stěží poznat odkud se vzaly.⁹“

Těsně před jeviště je umístěn „přední příkop“ měřící 36 střeoviců na délku, a 3 střevice na šířku. „Právě do tohoto příkopu umísťujeme instrumentální hráče.¹⁰“

⁶ To ovšem záleží na denní době kdy byl ballet proveden a na tom, jestli stín orientovaný vpravo nebyl zobrazovací konvencí – A. Sadeler jej nachává na rytině téhož sálu dopadat ze severní strany, zleva.

⁷ Del Fabbricar della Scena..., Libro primo, Cap. 36., s. 57

⁸ *Furtenbach, Josef. Prospectiva.* Přel. Pokorný, Jaroslav, Praha 1944. s.12.

⁹ op. cit. s.14

¹⁰ op. cit. s.19

Z nabízených možností připadá v úvahu v případě PD zejména Sabbatiniho řešení č.2. Jeho vhodnost je patrná i na nákresu rekonstrukce prostorového využití Vladislavského sálu. Toto řešení umožňuje neočekávané zvukové efekty, zaručuje kontakt s děním na scéně a ještě dobrou slyšitelnost v sále, zejména však poskytuje dostatek prostoru pro početnější hudební těleso.

Rekonstrukce účasti hudby

Časové, prostorové a personální dispozice

Hudba	Scéna
[FANFÁRY]	
Mercurius – reverence a salutace v italských <i>rhythmis</i> <i>chorus musicorum</i> – není vidět, všeliké nástroje	Rozsvítila se světla Mercurius letí – osloví heroje – zmizí
nádherná hudba, heroové a poetové sestupují tanečním krokem dolů – tanec – [INTRÁDA]	změna pozadí: otevřít se jasné nebe, objeví se Amor
Amor zpívá italská <i>rhythmos</i>	heroové stojí? Amor mizí
Ballet (po Amorovi) [FIGURY]	
poetové nezpívají? – <i>chorus musicorum</i> jen instr.?	heroové tančí v parteru ballet tvary X, M, Poetové A. stojí před jevištěm
střední část Balletu končí	
následuje [RETRAJECTE] – odchod z parteru	Zjeví se Mercurius – v parteru (?) Heroové se jdou posadit, Merc. vyzývá poety ke chvalozpěvům
poetové – jeden po druhém zpívají <i>carminibus</i> – <i>hymnis</i> <i>Chorus musicorum</i> – vměšuje se do <i>carminibus</i> svými hlasy	objeví se Gloria Domus Austriacae ,
poetové se střídají s Glorií nebo zpívá s nimi	
poetové zpívají úplnou <i>symphoniam</i> (<i>concentum</i>) – italsky?, spolu s <i>chorum</i> <i>musicorum</i>	změna pozadí: ještě krásnější a oslnivější nebe, iniciály obou veličenstev
poetové – zpěv, Gloria echo – poslední verše italsky	

celá hudba s plnými hlasy a všemi
nástroji – závěr

Z tohoto schématu je patrná jistá dvojlineárnost představení. V jedné linii probíhající dynamičtější baletní část (včetně Merkurova úvodu) a v druhé linii statictější část chvalozpěvů na císaře a jeho choť a na české království (*Amor, Gloria Domus Austriacae*). Zejména Amorův vstup působí poněkud nehomogenně, neboť přichází v místě, kdy v jiných baletech tohoto typu plynule přechází úvodní Intráda ve vlastní Ballet. Nabízí se tedy dvě hlavní hypotézy původu celého hudebního díla:

1. *Phasma Dionysiacum* je kompletně zkomponováno speciálně pro tuto příležitost, což by svědčilo o významu tohoto podniku a lze tak předpokládat i profesionální hudební těleso.

2. Představení je sestaveno z balletu – již hotové, dříve zkomponované baletní hudby (*Mercurius* a vlastní Ballet) a oslavných zpívaných částí složených pro tuto příležitost. V případě choreografie by šlo buď o zcela novou sestavu nebo o modifikaci choreografie původní na oslavnou (iniciály „M“ a „A“).

Vezmeme-li v úvahu nákladnost celého představení (scéna, kulisy, jevištní stroje, kostýmy, pravděpodobná výzdoba sálu a jeho vybavení, honoráře profesionálů – básníka, výtvarníka, inženýra, skladatele, řemeslníků ad.) byla by snaha ušetřit na hudbě přinejmenším podivná, navíc použití nějaké starší skladby a její opakování při tak jedinečné příležitosti by mohlo být považováno za nevhodné. Lze tedy předpokládat, že celá nebo alespoň velká část skladby je speciálně zkomponována pro tuto příležitost.

Předpokládané hudební těleso

Pražský masopust v r. 1617, jehož bylo představení součástí, byl „jedním z nejbujarejších, jaké renesanční Praha pamatovala.¹¹“ *Phasma Dionysiacum* nebylo zdaleka jediné představení, a tak můžeme předpokládat přítomnost většího počtu hudebníků, než bylo na Prahu obvyklé. Jelikož nemáme žádné doklady o personálním zajištění tohoto představení jsme odkázáni pouze na domněnky a hypotézy.

Je nepravděpodobné, že by stavové požádali o výpomoc jezuitskou kolej, jejíž divadelní produkce s bohatým podílem hudby byly na poměrně vysoké úrovni. Jejich vzájemný vztah totiž nebyl nejlepším východiskem ke spolupráci, navíc byli jesuité dost vytížení přípravou vlastního představení.

Dle popisu pod rytinou byli císař i s císařovnou PD 5. II. přítomni a není vyloučeno, že součástí dvora, který jel vždy s určitým předstihem, byla i císařská kapela. Víme také, že 24. II. byli v Praze císař Matyáš a císařovna Anna se

¹¹ Janáček, Josef: *Ženy české renesance*. Praha 1987, s. 197.

dvorem přítomni jesuitskému představení, které bylo uspořádáno při příležitosti císařových jmenin. Během minimálně dvacetidenního císařova pobytu v Praze jistě hudba chybět nemohla (pokud se ovšem jeho milost nekodrcala kočárem po mrazivých zemích Koruny České). Císař Matyáš mohl mít navíc na zdu celá akce „některých ze stavů“ zájem, neboť v pozadí šlo vlastně o udržení České koruny v Habsburských rukou. Za Rudolfa II. navíc nebylo neobvyklé „půjčovat“ kapelu i k méně významným podnikům.¹² Přítomnosti císařova služebnictva by mohla nasvědčovat i Khevenhuellerova poznámka: „unter andern ist ein treffliche Singer- und Lautenschlägerin aus dem Kayserl. Frawenzimmer aus den Wolcken herfür kommen, und lieblich gesungen¹³“.

Podle popisu hudby šlo nesporně o větší hudební těleso a podle seznamů publikovaných Köchelem a Federhoferem¹⁴ je možno vyvodit, že jak císařská dvorská kapela, tak také např. kapela arcivévody Ferdinanda byla schopna těmto požadavkům vyhovět. Zda to některá z nich byla nelze ovšem rozhodnout, avšak ona „Lautenschlägerin“ svědčí zatím ve prospěch kapely císařovy.

Pro císařskou kapelu nebylo takové představení něčím zcela mimořádným a připravit je, by jistě nečinilo žádné potíže. Nedovedeme si ovšem vůbec představit, zda a jak organizačně je propojena pražská expozitura s Vídní, jak dalece mohli prostředkovat jednotlivci (Slavata) a v jakých časových relacích všechno vznikalo (větší příprava mimo Prahu, doladění akce na místě, místní úpravy, vyhovění případným požadavkům české strany – Libussa ?). O tom, že vídeňská kapela se aktivně účastnila akcí podobného typu, podává svědectví Pietro Paolo Melij – císařův loutnista, komorní hudebník, a jak se sám tituluje „gentilhomio di Corte“. U balletta, které popisuje, bude zajímavé se pozastavit.

Balletto detto L'Ardito gracioso tančilo devět pánů a devět dam ve Vídni před jeho Milostí, a to 2. března 1615. Je překvapující, že z těchto devíti pánů tančili tři také v Praze v r. 1617 : Maximilian Comes de Dietrichstein, Ferdinandus Baro de Nomi a Georg Dietmayer de Losenstein. Táž trojice se zúčastnila v těsné spojitosti s PD 7. II. děkovného setkání stavů s veličenstvy. Bylo by jistě poutavé, zabývat se otázkou proč právě tito pánové vystupovali i na pražské slavnosti a proč se jí jiní z českých stavů aktivně neúčastnili, zaměříme se však raději na hudební stránku tohoto balletta. Již na první pohled je patrné, že notový zápis balletta je nadprůměrně úplný – pro cembalo je zde partitura, party tří louten a ceterone jsou pečlivě vypsány v loutnové tabulatuře, své hlasy mají

¹² Bergeron, Pierre: Praha 1600. Přel. Chadraba, Rudolf, in: Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze. ed. Janáček, Josef, Praha 1989, s. 59, 66.

¹³ Není zatím vyloučeno, že tato role Amora při takovém úspěchu mohla být tím, co Angele Staupin (Angela Stampa) otevřelo cestu do císařské kapely, kde od „1. Juli 1617“ do „15. Juli 1618“ působí jako „Kammermusicantin“ s platem 20 fl. měsíčně. To však bude ještě třeba potvrdit nebo vyvrátit studiem listinného materiálu císařského dvora. (Viz: Köchel L.: Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867, Wien 1869, s. 55).

¹⁴ Köchel, L.: l. c. s. 55. Federhofer, Hellmut: Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innösterreich (1564 – 1619). Mainz 1967, s. 267 ad.

vypsány i viola da gamba s harfou, housle, flétna, a to ačkoliv jsou shodné s hlasy v partituru. Melijmu asi na úplné publikace právě tohoto balletta záleželo (snad kvůli adresátovi dedikace signoru Carlo de Lonquevale Conte de Buscoi, jenž také tančil), narozdíl od balletta, jež uveřejnil ve své druhé knize r. 1614, kde je zachyceno pouze ve verzi pro sólovou loutnu a bez jakékoliv zmínky o čase, místě, tanečnicích ap. Je možné, že i toto balletto bylo hráno ve větším obsazení a tančeno, a jeho *Intrada detta la Fistinberga* je nazvána podle pána Aluico di Fistinberga, který tančil v r. 1615. Navíc bylo uchovávaní taneční a jiné užitkové hudby ve zjednodušené podobě obvyklé, pokud autor vůbec měl potřebu nechat dílo tisknout. Můžeme se s tím setkat v tiscích C. Monteverdiho, A. Piccininiho, C. Negriho, A. Brunelliho a dalších. Úplnost *Balletta detto L'Ardito* se však zjevně týká pouze balletta, které asi plnilo funkci tančené části nějakého většího hudebního nebo dramatického celku. Nevíme tudíž, co ballettu předcházelo, jak probíhalo a co po něm následovalo – zato máme k dispozici to, co u představení z r. 1617 tolik postrádáme.

Balletto detto L'Ardito Gratoso Concertato, con nove, instramenti, et similmente, da Nove Cavalieri et Nove Dame Ballato? In Viena avante le lor Maestà, alli 2. Marzo 1615.

Instramenti che introrno per suonare il Balletto.

<i>Chalavicembalo</i>	– cembalo
<i>Lauto Corista</i>	– desítisborová loutna in G
<i>Lauto piu grande un tasto</i>	– desítisborová loutna in F
<i>Lauto alla quarta Bassa</i>	– desítisborová loutna in C
<i>Citara Tiorbata</i>	– devítisb. theorbovaná cistra ladění: A B c/d f h g d e
<i>Alpa Doppia</i>	– dvouřadá harfa
<i>Un Basso di Viola</i>	– viola da gamba nebo violone
<i>Violino. Primo Soprano.</i>	– housle
<i>Flauto. Secondo Soprano.</i>	– renesanční příčná flétna

Jednotlivé části Balletta

INTRADA

BALLETTO

CORRENTE¹⁵

¹⁵ Publikováno v: DI / PIETRO PAOLO / MELII DA REGGIO / LAVTENISTA, E MVSICO DI / CAMERA DI SVA M. CESAREA / E Gentilomo di Corte. / INTAVOLATVRA DI LIVTO / ATTIORBATO. / LIBRO QVARTO / .../ In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1616. /

Pravděpodobné obsazení vokálních a instrumentálních partů

* Ochozy ?

– trubači ev. bubeníci

* Na scéně

– snad mužský pěvecký oktet – poetové

Jestliže heroje a heroiny představují čeští nebo v Čechách inkolovaní šlechtici, pak se zdá, že 8 řeckých a latinských básníků by mohli být zpěváci. Nasvědčuje tomu jejich postavení vzhledem k heroům a heroinám (po celou dobu stojí), neúčast při baletu a naopak účast v chóru, ať již jednotlivě nebo kolektivně, a fakt, že heroové jsou vyjmenováni, kdežto poetové jsou anonymní.

– sólisté – **Mercurius** – Tenor n. Bas n. Sopranista

Vzhledem k duálně nevyhraněné povaze Mercuria¹⁶ by mohlo jít i o kontratenoristu, altistu (alt odpovídá živlu vzduch, Mercurius se pohybuje převážně vzduchem) nebo sopranistu (ačkoliv soprán tehdy nebyl jako dnes hlas výlučně ženský) oproti tomu zase Mercuris Muž doplňuje dvojici Gloria a Amor do trojice Muž, Žena a Dítě. Jako hlas hlubší polohy by také působil vyrovnaněji vzhledem ke dvěma sopránům a k vážnosti své úlohy posla Bohů.

– **Amor** – představován s největší pravděpodobností Khevehuellerem zmiňovanou „treffliche Singen– und Lautenschlägerin,“ tedy soprán.

– **Gloria** – patrně soprán, možná tatáž zpěvačka jako Amor, časový prostor na převlečení a přemaskování byl jistě během balletta dostačující.

* Za scénou

– Chorus Musicorum (vok. – instr.)

– zpěváci

Mohlo by také jít o rozdělení: Chorus – pouze vokální,

Chorus musicorum – instrumentální

– drnkací – loutna, theorba, harfa, cistra atp.

– klávesový – cembalo, varhany

– smyčcový – housle, violy da gamba, violone,

lirone (lira da gamba)

– dechový – cink, flétna, žestě

– bicí – velký buben, tamburina¹⁷

Hráčů na tyto nástroje muselo být více, neboť je bylo zprvu slyšet porůznu a až na konec hrály všechny dohromady (hrály-li dohromady, musel být ke

¹⁶ Bůh – posel (zprostředkovává kontakt mezi bohy a lidmi, nemá vlastní ovládané pole – stále na cestách, je všude a zároveň nikde), alchymický název pro rtuť – látka tuhá (kov) a zároveň tekutá, v symbolice trojice stojí mezi Sluncem a Měsícem atd.

¹⁷ Vyjma bicích nástrojů jsou všechny skupiny zastoupeny v Melijho Balettu z r. 1615, jde o nástroje, které byly v té době tělesu velikosti císařské kapely běžně k dispozici.

každému nástroji hráč – nelze tedy předpokládat jen několik multiinstrumentalistů).

Pro zajímavost uvedme ještě základní obsazení Baletu „Abend Tantz“ G. B. Buonamenteho?, konaného v Praze r. 1627 v „grossen Schlosaal“ (Vladislavský sál).

„Die Instrumental Musica ist unter andern erstlich gewesen von Drey Zinken,
1 Dulcian,
4 Posaunen,
2 kleinen Geigen, [housle]
2 Lautten,
1 grossen Geigen [viola da gamba]
und 1 Instrument.“¹⁸ [cembalo]

Nástrojů zde tedy hrálo více než 14.

Následující příklad je z téhož roku jako PD. Při slavnosti přijetí Ferdinanda Štýrského za příštího panovníka českými stavy konané v katedrále sv. Víta na Pražském hradě 29. V. 1617 účinkovalo rovněž hudební těleso:

„Item die sechste Bühne auff dem chor, da gemeinlich die Käyserliche Musicanten musiciren, 8. Ellen lang, und 9. Ellen breit, von 11. Staffeln.“

„Ihr Käys. und Königl. Mayest. zu solcher Königl. Mahlzeiten verordnete Musicen stunden auff der Cathedra.“¹⁹ (in Landstuben, pravděpodobně Vladislavský sál, u Slavaty „v soudné světnici“). K této hudbě, trvající „přes tři hodiny“, píše Slavata: „Na katedře zpíváno, troubeno a všelijaká vocalis et instrumentalis musica, dokud ty hody trvaly, držána byla.“²⁰

Je zarážející, že se z Jirečkova výběru Slavatových pamětí o PD nic nedovídáme, protože sám byl, podle Khevenhuellerových slov, tím kdo to celé zaplatil. Byl-li i organizátorem slavnosti, pak byl organizátorem poučeným, neboť přímo z jeho pera se dozvídáme o jeho Italském hudebním a tanečním školení v r. 1593:

„Ráno o 10 hodině vstávám, tu přistrojím se, Pánu Bohu pomodle, něco sobě čtu, o 11 hodinách jeden doktor ke mně přichází a mně práva ‚Institutiones iuris‘ čte, až do 12, tu sobě lekcí opětuji a něco sice čtu, až do 13, potom jdu na fecht-schul, odtud do sprig– a na tanzschul, a v tom se až do 15 execiruju, o 16 oběduji, po stole na loutnu se hráti učím a potom až do 20 hodin něco sobě čtu aneb píši. O 20 zase na školy jdu a tu až do 22 zůstávám. ...“²¹

¹⁸ *Nettl, Paul*: G. B. Buonamente, *ZfMw* 1926/27, s. 530.

¹⁹ *Khevenhueller, F. Ch.*: *Annalium Ferdinandeorum*, Tom. VIII., sl. 1116, sl.1134.

²⁰ *Jireček, Josef*: Paměti nejvyššího kancléře Království českého Viléma hraběte Slavaty etc. od l. 1608 do 1619, I–II, Praha 1866–1868.

²¹ *Zibrť, Čeněk*: Jak se kdy v Čechách tancovalo. Praha 1895, s.195.

Časové dispozice a včlenění představení do slavnosti.

Ani o délce představení, ani o jeho místě mezi ostatními, pro zapisovatele méně důležitými součástmi slavnosti, nevíme nic bližšího.

Představení tohoto typu dosahovala nezřídka jedné hodiny délky a vzhledem k tomu, že samotný taneční blok se často skládal z několika částí různě opakovaných a kombinovaných²² nelze takovou délku ani v případě PD vyloučit. Můžeme snad předpokládat, že tanečníci byli natolik zkušení a fyzicky zdatní, že jim delší tancování nezpůsobovalo brzkou ochablost či dokonce újmu na zdraví.

I o tom, v kolik hodin a mezi čím se PD odehrávalo prameny mlčí. Opět je možno vyjít alespoň částečně z dobového úzu. Tak např. ve stejné době se na Medicejském dvoře ve Florencii konávaly slavnosti v takovémto pořadí, a to zpravidla ve večerních hodinách:

Dafne + Balletto

comedia + ballo della pavana (1 h.)

ballo + banchetto (hostina)

comedia + ballo + banchetto

banchetto + festino di ballare (tancovačka)

ballo + festino di ballare²³

To ovšem neznamená, že něco takového muselo být i v Praze. Je také docela dobře možné, že předvedení takového baletta zde bylo natolik ojedinělou záležitostí, že to stačilo k pobavení na celý večer.²⁴ Avšak na druhé straně snad císařova návštěva nebyla odbyta pouhým jediným bodem programu. Ty další již

²² Např. Balletto A. Piccininiho: BALLETO IN DIVERSE PARTITE FATTO A RAQVISTIONE / DELL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR CONTE / ALESSANDRO BENTIVOGLI, / E'ballato da essi Signori al numero de sedici, con apparato, & habiti bellissimi / nela sua gran Sala in Bologna.

PRIMA PARTE	It: aria graue di passo, e mezzo	[A]
PARTE II.	In Tripola.	[A']
PARTE III.	In aria di Balletto.	[B]
PARTE IIII.	In aria di Corrente.	[C]
PARTE V.	Tempi di Gagliarda.	[D]
PARTE VI.	In aria di Corrente.	[C]
PARTE VII.	In aria di Balletto.	[B]
PARTE VIII.	In aria di Corrente.	[C]
PARTE IX.	Tempi di Gagliarda.	[D]
PARTE X.	In aria di Balletto.	[B]

In: Intavolatura di liuto et di chitarrone Libro primo, Bologna 1623

Pro bohatou členitost tanečního bloku PD hovoří i porůznu dochované rytiny, zachycující tanečníky v různých tanečních formacích. viz Hilmera 2.).

²³ *Solerti, Angelo*: Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637, Torino 1905, s.71 – 125.

²⁴ *Bassompierre, Francois de*: Praha 1604, in.: Tři kavalíři ..., s. 103: „... sešla se skvělá dámská společnost a my jsme tam šli a předvedli malý balet: všem se velmi líbil, protože v Čechách se něco takového netančí často.“

nemusely být veřejnosti přístupné a jako takové je nebylo třeba ani zveřejňovat. Mohla to být např. večeře, hra v míčovní, lov v císařské oboře a podobně. Z tohoto pohledu je důležitá zmínka v letáku o dění následujícího dne tj. v pondělí 6. II., kdy tanečníci v tanečním oděvu (tedy mužském i ženském) hráli quintanu a kroužek, a to tak, aby je mohli vidět i obyčejní lidé. Tato skupina se utkala se skupinou 16 pánů, vedenou komorníkem Leonhardem Hellfriedem von Meggaw, jež byla oděna na způsob *Huomini d'arme*. Tato poznámka o „lidové“ zábavě odpovídá plně duchu propagandy dvora a celý dokument takto vřazuje do sféry, kterou zatím nejvýstižněji popsal Karl Vocelka.²⁵

Závěrečné shrnutí

- autoři (letáku, libreta, hudby, dekorací a scény, jevištní techniky a efektů) zůstávají nadále v anonymitě
- hudba byla pravděpodobně nového italského stylu (monodie, vícesborovost) a snad i původu
- provedením hudební části představení byla asi pověřena císařská kapela ve větším obsazení, nelze vyloučit přizvané sólisty
- známe přibližné rozměry scény a prostoru pro hudebníky
- představení mohlo trvat 45 – 60 minut
- záhadou zůstává co představení předcházelo a co po něm následovalo
- provedení představení *Phasma Dionysiacum* v Praze r. 1617 dokazuje, že tehdejší česká šlechta nebyla pouze konzervativní, ale že byla také schopna za své přijímat moderní proudy a současně je pohotově využít k vlastní propagandě.

Pokusili jsme se nahlédnout do hudebního pozadí představení „*Phasma Dionysiacum Pragense*“ a můžeme s lítostí prohlásit, že většina otázek, jež jsme na počátku načrtli, není uspokojivě zodpovězena. Máme nyní sice lepší představu o průběhu a okolnostech představení, ale ta může být asi tak stejně správná jako mylná. Potom stačí jeden nový nález a představy se rozplývají. A byli bychom za takový nález opravdu velmi vděční.

²⁵ *Vocelka, Karl: Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612), Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1981.*

**PHASMA DIONYSIACUM MUSICAE
MUSIKALISCHE ASPEKTE DER VORSTELLUNG PHASMA
DIONYSIACUM PRAGENSE**

Beide Autoren behandeln die Musikproblematik der Vorstellung „Phasma Dionysiacum Pragense“ (1617). Anonym bleiben die Textautoren, die Komponisten der Musik und die Schöpfer der Szene, höchstwahrscheinlich handelte es sich um Musik im neuen italienischen Stil (auch der Autor der Musik war vielleicht ein Italiener). Die Musikaufführung der Vorstellung war in den Händen der Mitglieder der Kaiserlichen Kapelle (größere Besetzung – wahrscheinlich auch in Zusammenarbeit mit Solisten). Die Vorstellung könnte 45–60 Minuten dauern. Es ist uns wohl leider nicht bekannt, welche Festlichkeiten der Aufführung des „Phasma“ vorausgegangen sind, welche „azioni“ dann nach der genannten Vorstellung zu Wort kamen.

(rp)