

Pečman, Rudolf

**Sub olea pacis et palma virtutis : k oscilaci Jana Dismase
Zelenky mezi operou, oratoriem a školní hrou**

In: *Genologické studie. II, K poctě profesora Franka Wollmana.*
Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1993, pp. [97]-104

ISBN 8021008369

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132306>

Access Date: 29. 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.

Sub olea ꝑ acis et palma virtutis

K oscilaci Jana Dismase Zelenky mezi operou, oratoriem a školní hrou

Rudolf Pečman (Brno)

Zájem o rodáka z Louňovic pod Bláníkem, hudebního skladatele Jana Dismase Zelenku (1679 – 1745), je nyní pozoruhodný. Tento starší současník J. S. Bacha byl žákem pražských jezuitů, několikrát navštívil Vídeň i Itálii a usadil se v Drážďanech, kde byl kontrabasistou dvorní kapely, komorním hudebníkem, skladatelem. Nedosáhl titulu kapelníka. Jak vyčteme z tematicko-systematického seznamu Zelenkových skladeb, který pořídil Wolfgang Reich a vydal péčí Sächsische Landesbibliothek r. 1985 v Drážďanech,¹ psal Zelenka mše, jednotlivé mešní části, mše za zemřelc, mešní officia, skladby pro údobí Svatého týdne, žalmy, magnificat, velikonoční hymny, mariánské antifony, řadu tedeum, litanií, zpěvů k procesím, menší liturgická a duchovní díla, světská vokální díla a skladby instrumentální. Nemůžeme z časových důvodů pojednat dnes o Zelenkovi podrobněji. Budiž řečeno alespoň tolik, že si ho za života neobyčejně vážil Bach a že Telemann byl nadšen jeho díly. Propadla pak sítem času – a dnešek ho znovu objevuje. Znal ho ovšem (totiž jeho skladby) i Bedřich Smetana, ale 19. století se chovalo k jeho odkazu macešsky. V 70. letech našeho století: ačíná – obrazně řečeno – Zelenkův druhý život, neboť jeho skladby se dostávají na pořady koncertů a jsou nahrávány na gramofonové desky.

Vloni vyšla také jedna ze Zelenkových profilových skladeb, jež za života autora figurovala lecky pod nesprávnými tituly, nejčastěji jako „melodram o svatém Václavu“. Dílo vydal Vratislav Bělský v edici Musica antiqua bohemica, série II, č. 12. V jeho vydání (editio Supraphon,

1 Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZVW), zusammengestellt von Wolfgang Reich. (I.): Textteil. (II.): Notenteil. (Edice:) Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Herausgegeben von der Sächsischen Landesbibliothek in Verbindung mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden. Sächsische Landesbibliothek, Dresden 1985. Oba svazky vyšly ve výše uvedené edici jako seš. 6.

Praha 1987) čteme jako hlavní titul *Sub olea pacis et palma virtutis*, ale „zavádějící“ název je tu uveden jako podtitul: *Melodrama de Sancto Wenceslao*.

Z orientačních důvodů nacházíme na titulní straně i na obálce rok 1723. Tehdy se totiž konala v Praze slavná korunovace Karla VI. na krále českého. Praha se na krátkou dobu stala středem operního světa, neboť u příležitosti korunovace byla mj. provedena opera *Constanza e fortezza*, dílo J. J. Fuxe (prem. 28. 8.). I jiné hudebně dramatické skladby byly uvedeny (jejich výčet uvádí V. Bělský v předmluvě k Zelenkovu dílu, s. 10); poměrně krátce poté – totiž v neděli 12. 9. – zazněla v Klementinu i hra *Sub olea pacis*. Provedení navštívili mj. císařští manželé Karel VI. a Alžběta Kristina. Obširnou zprávu o premiéře přinesly Auterní Pražské Posstovské Nowiny ze dne 14. 9. 1723 (č. 74). Dovídáme se z ní, že představení bylo slavnostní. „... oboje císařské a královské Katolické Milosti“ přijely se svým „velkým komonstvem“; navštívily nejprve farní kostel Nanebevzetí Panny Marie i řed Týnem a posléze se obracealy – Karel VI. ve voze, Alžběta Kristina na nosítkách – na Staroměstské náměstí a odtud do Klementina, tj. do „Koleje Velebných Pánův Páterův z Tovaryšstva Ježíšova“, kde se mělo konat představení slavnostní hry „S Bobkovou Ratolestí Pokoje a Palmou Ctnosti“, která byla označena jako „jedna velmi pěkná Komedy“. V citovaných Úterních Pražských Poštovských Novinách nacházíme nyní stručný obsah hry. Nejde o podrobnou anotaci děje, nýbrž o její ideologické pozadí, jak bychom dnes řekli. V díle je prezentována Ctnost a Horlivost směřující k „vykořenění pohanství“ – a to na příkladě Svatého Václava, který je tu vylíčen jako oddaný a ponížený vazal německé říše. Vše je ve hře vlastně politickou alegorií. Václav přijímá od císaře Otty I. královskou korunu, ač původně se zpěchoval ji převzít. Per genealogiam – jak poníženež soudí zpravodaj Poštovských novin – nepatří nyní koruna svatováclavská „právem dědičným nikam jinam než na Nejjasnější Arcidům Rakouský“. A tento fakt byl ve hře patřičně vyzvednut. „Vše v té ostrovtipné komedii velmi pěkně představeno bylo.“ Epilog vyslovuje nejpoddanější „vinš“ Karlu VI. – „té nejnepřemoženější třikrát korunované Hlavě“ – , neboť kéž k jeho „vítězství a triumfu Nejjasnější Síly a Stálosti“ možno nyní také přičísti skutečnost, že v jeho císařskou a královskou moc „ještě také Koruna východních zemí připadla“.² Nebudeme podrobněji rozebírat vlastní

2 Pražské poštovské noviny, citujeme podle Bělského předmluvy, s. 10. MAB, seria II, 12: Prefazione ed Annotazioni.

politické pozadí „..“, která byla patrně také součástí diplomatických snah, aby po přesídlení dvora z Prahy do Vídně přece jen Praha nepřestala být sídelním městem (tyto tendence definitivně potlačil Josef II., který zrušil její rezidenční statut). K pochopení děje hry budiž ještě řečeno, že se jeho dramatický uzel vztahuje ke sporu Václavovu s knížetem koufimským, který sice původně nechtěl uznat jeho moc, ale je posléze přemožen, a to nikoliv Václavovým mečem, nýbrž silou jeho ducha.

Devotní alegorii napsal jezuita P. Matouš Zill³ a zdůraznil v ní, že Habsburkové mají dědičný nárok na českou korunu, který sahá do doby počátků české státnosti. Dnes chápeme libreto jako čistý produkt jezuitské libretní produkce, která dovedla spojit ideologické a propagační snahy s východisky a literárními praktikami: benátského operního divadla, konkrétně benátské libretní struktury. O funkci jezuitských her, jež „byly sepsány jazykem latinským a nesměla v nich žádná osoba ženská uvedena býti ani žádný herec za ženskou převlečen vystoupiti“⁴, bylo toho již mnoho napsáno.⁵ Cesta jezuitského školského divadla vedla od náboženských mystérií ke komedii. Termín komedie tu nechápeme jako hru s veseloherní nadsázkou a s cílem vyvolat komický účín, nýbrž jako útvar, který navazoval na středověké divadlo a ve svém improvizacním charakteru na italskou commedia dell'arte. Tak to kategoricky také chápali jezuité. Jejich hry oscilovaly mezi operou, oratoriem, mystériem a commedii dell'arte. Do svých kusů vkládali lyrické zpěvy, oslavné, smuteční a útěšné sbory, přičemž měli na mysli dialogický ráz jednotlivých částí a oddílů hry, jež byla mj. zpravidla alegorií. Tím se školské hry blížily opeře; z ní převzali nejen jeden foremny a útvary podnět.⁶ Přímé prameny k poznání jezuitských her z našeho českého a moravského prostředí jsou nesčetné.⁷ Ve hrách bylo usilováno o spojení činohry s operou, resp. s oratoriem, které dlužno koneckonců také považovat za hudebně dramatický útvar. Většinou se dochovala pouze libreta nebo synopse her. Podle synopsí nebylo ve hrách hudby příliš mnoho, neboť „tu a tam zaznamenávají

3 Křestní jméno Matouš uvádí Reich, cit. dílo, s. 50, pod číslem skladby Z. 175.

4 Bílek, Tomáš, V.: Dějiny řádu Tovaryšstva Ježíšova a působení jeho vůbec a v zemích království Českého zvláště. Nákladem Františka Bačkovského, Praha 1896, 356.

5 Bibliografii viz mj.: Fülöp-Miller, René: Macht und Geheimnis der Jesuiten. Eine Kultur- und Geistesgeschichte. Th. Knaur Nachf. Verlag, Berlin 2. vydání 1932, 608 – 637.

6 Tamtéž, 511.

7 Srov. Bělský, cit. předmluva.

vystoupení sboru (chorus), přičemž ovšem není výslovně řečeno, je-li to sbor hudební“, sděluje Vladimír Helfert.⁸ Jen zřídka je ve hře zaznamenán např. chorus musicus, tu a tam nalezneme nomina actorum canentium nebo označení interludia musica, které bývá překládáno jako „musicalischer Zwischen-Klang“. Helfertovy znalosti jsou dnes obohaceny, neboť máme povědomost o čtyřech našich úplných školských hrách, u nichž se dochovaly jak libreto, tak hudba (byť všechny nejsou hrami jezuitskými). Tak nejstarší hra pochází z r. 1692. Byla napsána k poctě oseckého opata pod názvem Ecce Agnus Dei, Ecce: sive Ipsorum verborum Interpres Sacer Sanctus Joannes Baptista. Autor hry není uveden, ani jméno hudebního skladatele neznáme.⁹ R. 1694 provedli piaristé v Mikulově hru Amoris Divini dilectio.¹⁰ V pořadí nyní následuje naše Sub olea pacis et palma virtutis, uvedená r. 1723. Jde o úplně zachovanou hru a zároveň o jedinou hru, jejíhož autora hudby známe; je jím Jan Dismas Zelenka. Konečně následuje holdovací hra krumlovských jezuitů z r. 1750: Geminus in uno firmamento splendor nempe Schwarzenbergius et Lichtensteinensis. Zná ji již Helfert (cit. dílo I, s. 118).

Z naznačeného vyplývá, že se Sub olea pacis zařadila mezi naše hudební i divadelní památky první kategorie, neboť známe autora textu hry (Matouš Zill) i skladatele hudby (Jan Dismas Zelenka). Avšak teprve úplné vydání paritury, za něž vděčíme Vratislavu Bělskému, ukazuje, jak zajímavé je to dílo. O jeho provedení r. 1723 toho nevíme mnoho. Patrně v něm neúčinkovali slavní hudebníci (např. Quantz aj.), kteří se činně zúčastnili provedení Fuxovy opery Constansa e Fortezza. Zřejmě však byl provedení přítomen Antonio Caldara, který pak napsal pro Prahu oratorium San Venceslao (1725). Jediným spolehlivým pramenem o provedení Zelenkova díla je Dlabáčův Umělecký slovník.¹¹ Uvádí dokonce, že hra byla vyslechnuta „mit allgemeinem Beyfall“ (III, 437).

Považujeme nyní za příhodné, abychom zdůraznili jeden zajímavý rys Zelenkova díla, totiž jeho oscilaci mezi operou, oratoriem a jezuitskou školskou hrou. Zelenka nebyl sice operní skladatel, avšak znal

8 Helfert, Vladimír: Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. I. část, Spisy filosofické fakulty Masarykovy university č. 28. Brno 1929, 118.

9 Běláký, Jaromír.

10 Tamt. ž.

11 Dlabáč, Bohumír Jan (Dlabáč, Gottfried Johann): Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. (...) Gedruckt bei Gottlieb Haase, böhmisch-ständischem Buchdrucker. Praga 1815.

kompoziční praktik / 18. století, zejména o ty z okruhu benátského. Tak IX. oddíl Reichova katalogu¹² – označený „Weltliche Vokalwerke“ je podle našeho mínění poněkud zavádějící, neboť neindikuje šíři „světských vokálních děl“ Zelenkových – obsahuje díla, která mají zčásti vztah k hudebně dramatickým útvarům, ač Zelenka nenapsal ani jednu operu. Jsou to:

1. Sub olea pacis, Z 175,

2. Osm árií na italské texty, Z 176, v nichž je patrné, že Zelenka měl nadání i pro kompozici čistě operních útvarů,

3. Serenata, Z 177, tedy opět přechylný hudebně dramatický typ, oblíbený např. v Benátkách, ale mj. známý i z Händelovy tvorby.¹³

Podle jmen představitelů v této serenádě, psané na italský text, můžeme soudit, že jde opět o alegorii, ovšem z prostředí antického (v díle vystupují Země, Terra; Juno, Giunone; Láska, Amor; Venuše, Venere).

4. Dva račí kánony Emit amor na latinský text, Z 178.

5. Kruhový kánon Cantilena circularis „Vide Domine“, Z 179, psaný rovněž na latinský text.

Reich udává i dobu vzniku jednotlivých děl. Sub olea bylo vytvořeno r. 1723, Osm árií o 10 let později, Serenata patrně r. 1737, račí kánony kolem r. 1723, kruhový kánon r. 1728.

Pro Zelenkův skladatelský typ je příznačné, že inklinoval k duchovním kompozičním formám, jež počítaly s účastí textu (tj. ke mším, mším za zemřelé, mešním officiím, žalmům, magnificat, hymnům, mariánským antifonám, litaním, tedeum, zpěvům k procesím aj.). Neustálý skladatelův styk s problematikou zpívaného slova ho vedl k jemnému prohloubení obecných metod vyvěrajících např. z afektové teorie. Se zdarem usiloval o vnitřní dramatismus, byť jeho díla nebyla určena jevišti. Tento „dramatismus“ možno pozorovat též v Zelenkově instrumentální tvorbě (Reich X, Z 181 – Z 191), pokud se dochovala. V ní Zelenka dovede využít nejen kontrastnosti melodické – a to vlastně ještě dávno před vítězstvím klasické zásady o kontrastnosti témat –, nýbrž také kontrastnosti zvukově barevné. V tom je dědicem zejména invenčně bohaté italské hudby,¹⁴ kterou ovšem, na způsob stile misto, spojuje

12 Reich, cit. dílo, sv. 1, Textteil, 50.

13 Podrobněji o tom píše v knize Georg Friedrich Händel, Editio Supraphon, Praha 1985, na několika místech.

14 Pečman, Rudolf: Bach und Zelenka – ein Beitrag zur Entfaltung des Vivaldischen

s kontrapunktickými východisky a postupy. Blíží se tím, přes italianizující postoje J. S. Bachovi.

Postupujeme-li nyní hru *Sub olea pacis* jako celek, zjišťujeme, že Zelenkova hudba má v ní charakter jakýchsi „vloček“ (upozorňuji, že obdobné typy čínoher s hudebními vložkami byly zhudebňovány např. v Anglii; autorem hudby, např. v Diokleciánovi, nebyl nikdo menší než Purcell). Hru *Sub olea pacis* nelze považovat za typ opery seria, jak možno vyčíst z pěti dochovaných libretních knížek.¹⁵

3. Dvě latinská libreta z knihovny strahovského kláštera (dnes Památník národního písemnictví), Praha. Sign. AB XII 15/3 (30 stran) a AC II 39 (42 stran).

4. Německé libreto ve Státní knihovně v Praze. Sign. 52 a 21, tres. DC 14. 44 tištěných stran, formát 192 x 294 mm. Blíže viz Bělský, předmluva, 12. Je akcentován hlavně oslavný ráz a vlastní dramatický děj je svěřen zvláště alegorickým postavám. Alegoricky jsou pojímány Statečnost, Eucharistická Horlivost, Majestátnost, Podezření a Božská Prozřetelnost. Dialogy se odehrávají právě mezi těmito alegorickými personami. Samo libreto má tudíž blíže k *azione sacra* než k *opeře*; *azione sacra* zase inklinuje k postupům oratorním. Jak patrně, jde tu o dramatický mezityp – a přitom ani nebereme v úvahu, že dílo má základní půdorys školské hry. Onu tvarovou oscilaci dobře pochopil Zelenka. Přiklonil se k dobové zvyklosti zhudebňovat v alegorických a oslavných hrách hlavně výstupy alegorických postav. Učinil tak právě v *Sub olea pacis*, a to mj. proto, že v jejích dialozích mohl uplatnit jistý „dramatismus“. Avšak nutno mít přitom na paměti, že to není dramatismus např. 19. století, nýbrž dramatismus reflexivního charakteru. V *Sub olea pacis* nešlo o dějovost, nýbrž o adoraci např. zbožnosti a statečnosti (prolog č. 5), o evokaci slavnosti (tamtéž č. 7, v němž Majestátnost opěvuje palmy, věnce, žezla a purpur), o oslavu Domu rakouského. V dialogu *Podezření a Eucharistické Horlivosti* (tamtéž, č. 4), rozvinul Zelenka recitativ, neboť tu šlo o obvinění a obhajobu sv. Václava.

Alegorické postavy zasahují postupně i do hlavního děje tří aktů hry. První akt je poměrně dějově hybný, neboť sv. Václav „podrobuje s andělskou pomocí vévodu kouřimského“, jak se praví v synopsi díla.¹⁶

Stils. In: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, 139 – 143.

- 15 1. Latinské libreto. Státní (dříve univerzitní) knihovna v Praze, sing. 52 a 19/7, tres. DC 45. 33 tištěných stran, formát 188 x 288 mm. 2. Latinské libreto. Knihovna Národního muzea v Praze. Sign. 49 a 21. 44 tištěných stran, formát 192 x 300 mm.
- 16 Bělský, partitura, 245 – 246.

Zelenkův ritornel (č. 16) připomíná operní východiska, která ukazují až k Monteverdimu. Struktura inklinuje obecně k opernímu typu (recitativy, árie, dueta), ale reflexivní děj ústící mj. i do živého obrazu sboru (chorus v č. 16, navazující na ritornel) navozuje přece jen představu *azione sacra*, byl tu nejsme v prostředí starozákonním, ale vlastně světském, do něhož pronikají plnými hrstmi ideje a postoje věroučné. Princip boje dobra se zlem je rozvíjen alegoricky, neboť mu odpovídá princip boje křesťanství s pohanstvím. Druhý akt rozprostře se do sféry státoprávní, neboť česká koruna je symbolicky stavěna do souvislosti s Václavovým životem; Václav získá korunu, stane se „králem“, čímž je odměněna jeho horlivost a svatost. Rozptýleny jsou pochybnosti o Václavově charakteru. Kníže přijme korunu z rukou císařových (hlasatelem císařského rozhodnutí je sám Anděl); Václav prochází údobím nesnází, ale jeho království je zachraňováno a podporováno věčným světlem z jihu (Auster lux, č. 23 – 24). – Dům habsburský zažene vládu noci. Děj ve smyslu jevištního pohybu je omezen na minimum, avšak zdůrazněny jsou prvky a postupy oslavné a adorační. Ve třetím aktu je akcentována – jakkoliv historicky neoprávněně, jak víme – pokrevní spřízněnost Václavova rodu s rodem habsburským, za Václavovy potomky jsou označeni např. Maxmilián, Rudolf I. nebo Matyáš. Děj hry směřuje k pozvolnému vyvrcholení. Na zpěsob průvodů, známých ovšem z oper nebo oratorií, přicházejí zástupci jednotlivých krajů a skládají hold císařským manželům Karlu VI. a Alžbětě Kristině. V Epilogu pak je Karel povýšen na úroveň panovníka z boží milosti, neboť východ (české země) ho zbožňuje, západ („abendland“) mu vzdává čest.

Struktura jezuitské hry *Sub olea pacis et palma virtutis* předpokládá při veškeré statičnosti a reflexivnosti dění na jevišti. Z našich naznačených poznámek je zjevné, že tu jde o mezityp, který se pohybuje na pomezí opery, *azione sacra*, oratoria a školské hry. Zvláště oscilace mezi operními a oratorními postupy je patrná. K oratornímu typu ukazuje poměrně značná účast Zelenkových sborů, ač nevíme, zda byly vždy provozovány chóricky nebo pouze ansámbově (kdy každý hlas zpíval jeden pěvec). Jde o míšení rozmanitých rovin – nesmí nás zarazet, že se vlastně mimo sféru pravého starozákonního oratorního děje odvíjí dělený a různě zpomalovaný „děj“ historický. Cesta oratoria směřující z pout závislosti starozákonní je v Zelenkově době typická, i když víme, že hlavní inovaci oratorií provede Händel až později. Ale i pro něho je v té době typická ona oscilace mezi rozmanitými typy vokálně-instrumentálních útvarů.

Zelenka – podobně jako např. Händel, mladší o šest let – chápe operu, azione sacra, oratorium, ba i samu školskou hru za jevištní formy. Na „dramatismus“ naší jezuitské hry nemůžeme klást pozdější měřítko. Ve své době bylo Zelenkovo dílo *Sub olea pacis et palma virtutis* výrazem snah o sjednocující pohled na všechny formy, které tak nebo onak inklinovaly k typu „představení“ („rappresentazione“). I Händel takto nahlížel na problematiku; označoval některá svá oratoria jako „hudební drama“ („Music drama“). Připomeňme: jedním z vnějších znaků „oratornosti“ Zelenkovy hry je i skutečnost, že ji provozovalo 150 účinkujících. Jako by tu byla anticipována vývojová linie z oblasti pozdější händelovské provozovací praxe. S Händelem si Zelenka podává ruku i v tom, že uplatní ve sborech hojně kontrapunktický živel.

Budeme-li chápat Zelenkovo dílo především jako skladbu inklinující k oratornímu vyjádření, zbavíme ji výtek malé dramatičnosti a statickosti, které bychom nutně museli vyslovit, kdybychom v *Sub olea pacis* zdůrazňovali hlavně její souvislost s operou.¹⁷

17 O hře *Sub olea pacis et palma virtutis* připravuji rozměrnější studii pro *Händel-Jahrbuch 1989*. Budu si v ní všimnout vedle otázek Zelenkovy oscilace také jeho vztahu k Händelovi.