

*Nezdařený novodobý pokus  
o inscenaci operního díla*



Ze starších skladatelů jedině *Wolfgang Amadeus Mozart* je dnes pevnou součástí operního provozu. Mozart nemusí čekat, až bude mít výročí. Jeho opery hrají se pořád, na všech scénách světa. Předmozartovští skladatelé jsou dnes tak pevně svázáni s „výročími“, že je to až zarážející. Povšimneme si toho nebo onoho starého Mistra, jen když se stane „součástí“ tzv. *kulturní kampaně*. Zařadí-li jej například UNESCO mezi kulturní výročí, má vyhráno. Všichni se radujeme. Pomine-li příslušná sezóna, skončí-li příslušný rok, hned na autora zapomeneme. A platí to i pro tak znamenitá jména jako je *Joseph Haydn*. Zanedlouho k nim zřejmě přibude i *Beethoven*...

Rok 1978 byl rokem Vivaldiho. Vždyť jsme si připomínali *třísté výročí jeho narození*. Mezinárodní hudební festival *Händelfestspiele* v Halle nad Sálou přispěchal s vivaldiovskou inscenací *La Verità in Cimento* (Pravda na zkoušku), RV 739, kterou mělo již před festivalem na programu *Landestheater Halle* (Zemské divadlo v Halle nad Sálou). Ba i mezinárodní *hudebněvědná konference* konaná v rámci festivalu v tomto roce na téma *G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen* (G. F. Händel a jeho italští současníci), si povšimla Vivaldiho, neboť na jednání byly zařazeny referáty Walthera Siegmunda-Schultzeho *Händels italienische Eindrücke und Erfahrungen* (Händelovy italské dojmy a zkušenosti), Hanse Grüsse *Antonio Vivaldi – Bemerkungen über Stil und Interpretation* (Antonio Vivaldi – poznámky o stylu a interpretaci) – a posléze i přednáška Klause Harnische *La Verità in Cimento*, která se přímo týkala nové vivaldiovské inscenace. (Kolokvijní sborník *G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen* vyšel v edici *Kongress- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle – Wittenberg 1979/8* [G 5]. Vydal jej Walther Siegmund-Schultze, Halle [Saale] 1979. Harnischův příspěvek je otištěn na ss. 52–58 pod titulem „*La Verità in Cimento*“ von Antonio Vivaldi.)

*Klaus Harnisch* byl tehdy dramaturgem Zemského divadla v Halle. Podal nám tedy zevrubnou informaci o nastudování Vivaldiho uvedeného díla, které bylo inscenováno pod názvem *Die teuer erkaufte Wahrheit* (Draze vykoupená pravda) v německém překladu *Wolfa Ebermanna*. Potud vše odpovídalo dobovým zvyklostem druhé poloviny 70. let minulého století, neboť tehdy ještě nebylo zvykem uvádět opery v originálních jazycích (v našem případě tedy v italštině). *Wolf Ebermann* spolu s *Klausem Harnischem* však poskytli Vivaldimu „medvědí službu“. „Der Auftrag an Wolf Ebermann“ (Harnisch, cit. studie, s. 53), „eine deutschsprachige Fassung zu schaffen, enthielt daher die entscheidende Vereinbarung, die im Werk zweifelsfrei enthaltene Tendenz ironisch-heiterer Sicht auf Fabel und Figuren zu verstärken und das *Dramma per musica* zur *Commedia in musica* zu akzentieren,“ Tedy: „Objednávka Wolfu Ebermannovi, aby vytvořil německou verzi, obsahovala proto rozhodující ujednání, aby ironicky jará tendence, bezpochyby obsažená v díle co do námětu i pokud se týká figur, byla posílena, a aby *dramma per musica* bylo akcentováno jako *commedia in musica*.“ Jinými slovy to znamená, že nové německé pojetí se zásadně a diametrálně odchýlilo od východisek, která sledovali libretisté *Giovanni Palazzi* a *Domenico Lalli* (vycházející z původního znění *Franceska Silvaniho*), když spolu s Vivaldim připravovali

původní premiéru díla v benátském Teatro San'Angelo (1720). Němečtí inscenátoři přijali tehdy se uplatňující tendence tzv. režisérismu. Zhusta tehdy stávala se z opery *seria* opera *semiseria*, z opery *semiseria* opera *buffa* – a z *buffy* pak *fraška*. Ale Harnischův výrok hovoří, že z *vážné opery* se má stát hned *commedia in musica*, tedy komedie alias *buffa*. S takovým pojetím ovšem nemůže souhlasit ten, komu jde o slohové nastudování, a nikoliv o interpretační zvůli. Uvědomuje si sice, že již Otakar Zich (*Estetika dramatického umění*, Melantrich, Praha 1931) zdůrazňoval, že nikoliv archivní partitura, archivní drama etc., ale teprve *jevištní herecké a scénografické uchopení* jakéhokoliv jevištního díla je pravým *divadelním dílem*, avšak nemůže připustit, aby nebylo dbáno dobových historických východisek. Jakoby bez historických perspektiv a zásad odvíjela se však nová hallská inscenace. Připravil ji režisér *Lothar Schneider*, dirigentem představení byl *Manfred Stolle*. Dramaturg *Harnisch* (cit. studie, s. 52 n.) nás nyní „poučuje“, že stará benátská opera byla určena pro malý kruh (!) znalců a odborníků, zatímco nové německé znění má být věnováno širokým vrstvám operního publika. Jde prý o stálé divadelní publikum, a tedy o návštěvnictvo poučené. Dnešní divadlo usiluje o znovuvzkříšení starých děl, ale tato tendence nesmí se stát otázkou existenční. Musíme nalézt jistý interes u publika. K. Harnisch však zamlčuje, že úprava měla také jisté *politické pozadí*, neboť měla vyznít jako satira na šlechtu a buržoazii starých Benátek. To však v původním pojetí libreta nebylo. Museli jsme přehodnotit starou vivaldiovskou partituru a položit si generální otázku, v čem může, spolu s libretem, dnes (1978) působit na diváka, v čem představuje „genussvolle Unterhaltung“ („zábavu naplněnou /uměleckým/ požítkem“).

Vivaldi a jeho benátské divadlo bralo jako pevnou součást provozu historii jakéhosi sultána (tedy prý vlastně orientálně převlečeného benátského příslušníka nobility), který zabředl do milostných sítí a po zdrcujících zkušenostech svého rodinného života usiloval o prosazování politických cílů. Jde tedy o látku pro *operu semiseria*. Dnes toto kolísání, lavírování, mezi politickou ctižádostivostí a chaosem ve vlastní „širší“ rodině, ztratilo již jakýkoliv tragický akcent. Pro nás je všechno vlastně komické. Od námětu máme historickou distanci dvěstěpadesáti let. Ona distance způsobuje, že k dílu máme již *odstup*. Postrádáme dnes například *intermezz*, která kdysi vyplňovala přestávky mezi dějstvími. Zjišťujeme, že ovšem naše publikum není o nic méně chtivé zábavy než ono staré publikum benátské. Míníme, praví Harnisch (s. 53), že je správné ponechat základní ideu díla a přistoupit k jeho konkrétní hudebnědramatické realizaci. Avšak *znásobením satirických postojů* může dílu v dnešní době jen prospět. Vyhrotit hlavní myšlenky, pointy. Proto německý překlad vyznívá v závěru jinak než originál. Zůstává však přesto v hranicích možností. Zpracování je konsekvencí pragmatických cílů („Konsequenz der pragmatischen Ziele“), jak to vysvítá z jevištního jednání všech dramatických postav.

Italská verze *La Verità in Cimento* je založena na zásadách libretních intrik. Není tomu tak jako u Händela, kdy operní hrdina musí intriky přemoci a stane se lepším. Ve Vivaldiho díle jsme přesvědčeni, že tu jde o realisticky pojatou reflexivitu běžného života v tehdejších Benátkách. Libretní postoje jako by byly vtěleny do veškerého veřejného dění. Plně realistické je také uplatnění legitimních i nelegitimních manželských a mimomanželských vztahů. Vše vzájemně prosakuje, vše je vším také ovlivňováno. Děj je prostinký. Vypráví o napáleném

velkosultánovi *Mahmudovi*, jeho manželce *Rusteně* a milence *Damiře*. Jde tedy o typický „milostný (manželský)“ trojúhelník. Dodnes jsou obdobné jevištní situace hybatelkami děje. Vivaldi sám poskytoval svou hudbou možnost k rozmanitému pojetí jevištních situací. Měli jsme tudíž možnost také mnohdy volit mezi rozmanitými vyzněními scén a jevištních postav. Sem jsme zaměřili své dramaturgické úsilí, konstatuje Harnisch (s. 54). Na dvou případech nyní vysvětluje, kterak je možný právě *rozmanitý výklad scén a dění*. První akt opery obsahuje velkosultánovu árii, v níž hodlá přesvědčit milenkou *Damiru* o čistotě svých úmyslů. Vivaldi také vše vyzdobuje hudbou jasnou, která je založena na jednoduché akordické melodice stupnicového charakteru. Nedosahuje výšin, je imunní vůči kontrapunktu, avšak právě kontrapunkt je tu využit ve chvíli, kdy má být velkosultánův záměr ironizován a relativizován. – Ve velké *Damiřině* árii ve druhém aktu jsou postupně odhalovány všechny nízkosti sultánova jednání, jeho tendence k intrice, ale Vivaldi vše vyjadřuje líbeznou hudbou. Jako by chtěl zpřítomnit čistotu *Damiřiny* duše, ale činí tak vlastně *ironizujícími* výrazovými prostředky, které tak vynikajícím způsobem později ovládal *Wolfgang Amadeus Mozart*. Tak jako pozdější *Mozart*, nevyhýbá se ani Vivaldi a jeho libretista tzv. kalhotkovým rolím, neboť oba velkosultánovi synové jsou obsazeni ženskými představitelkami. Synové *Zelim* a *Melindo* tedy mohou odmítnout původní adolescentní orientaci zpěvů, neboť vnímatel v nich vidí projev zkušených žen. I tu se nabízí pole pro „zcižovací“ efekty. V novém německém pojetí hallského divadla znějí všechny hlasy tak, jak jsou notovány, nedochází tedy k nesrovnalostem, jsou-li například obsazovány kastrátové role muži, jejichž hlasy znějí vlastně o oktávu níže. Tzv. kalhotkové role odhalily možnost dalšího experimentování. Srovnávali jsme Vivaldiho s *Händelem*, praví Harnisch (s. 55). Hledali jsme podobnosti mezi oběma mistry. Komparativní výklad díla byl možný. Rozhodli jsme se posléze, že budeme velkosultána prezentovat jako postavu *Pantalone* z *commedia dell'arte*.

Přes odchylky se německé znění přidržovalo původních pramenů. Bylo by nutno vše vlastně konzultovat s *Peterem Ryomem*, praví Harnisch, který by se jistě pronikavě vyjádřil k cílům německých upravovatelů. Ale konzultace, žel, nebyla možná. On přece, vydavatel partitury, je také největším znalcem tohoto díla. Němečtí inscenátoři měli k dispozici fotokopie z tzv. turínského znění (tedy objeveného vlastně *profesorem Gentilim*). Turínský rukopis byl zčásti autografní, zčásti pocházel z ruky dobového kopisty (kopistů). Obsahoval všechny možné a známé varianty partitury, která byla několikrát samotným skladatelem přepracována. Harnisch zjišťuje (s. 55), že bylo pracováno s 90 % až 95 % rukopisného materiálu. K dispozici měli inscenátoři také původní *libreto*. Litujeme, že závěrečné *Coro* je dnes ztraceno. Libretní tisk (1720) svědčí, že autorem textu byl *Palazzi*, avšak *Ryom* předpokládá, že i *Domenico Lalli* zasáhl do tvaru libretní předlohy.

Existují čtyři verze opery. První z nich napsal sám skladatel, *Ryom* ji označuje jako *nulovou verzi*. Druhá je *verze premiérová*. Obsahuje velkou část nových vstupů z pera Antonia Vivaldiho. Je důležité ji poznat vzhledem k tvůrčímu procesu během příprav k vlastnímu provedení. Třetí a čtvrté znění opery – toť vlastně další *přepracování*, která dlužno chápat jako nové kompozice a árie. Co s chybějícím *Coro* v závěru díla? V souladu s *Peterem Ryomem* bylo rozhodnuto převzít *Coro* z jiné Vivaldiho opery.

Jak bylo zjištěno, napsal Vivaldi v *La Verità in Cimento* jednu sinfonii, jeden tercet, jeden kvintet, jedno *Coro* a celkem třicetšest árií. Znění během původního provedení (*Uraufführung*) sestávalo z dvaadvaceti árií, pozdější znění jich měla třiadvacet. Zbylé árie (respektive varianty) kotvily v tzv. *nulové variantě*, dvě další byly eliminovány při autorově krácení 3. aktu opery.

Německé znění Vivaldiho opery měl vydat po hallském nastudování VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig. Dnes už lze jen těžko zjistit, po zrušení tohoto velkého hudebního nakladatelství bývalé Německé demokratické republiky, zda k tištěné prezentaci vůbec došlo. Osobně se domnívám, že nikoliv. Materiály ovšem budou zachovány v archívu opery Zemského divadla (Landestheater) v Halle nad Sálou.

Pravé znění, které přicházelo k našemu sluchu (= jevištní uchopení v Landestheater v Halle nad Sálou), obsahovalo nejprve devatenáct, posléze však třináct árií, chyběl výše uvedený tercet. Během prázdnin 1978 bylo vše v klidu, ale chybějící části budou, podle Harnischových slov (s. 56), doplněny. „Hallské“ znění má tedy délku pětasedmdesáti minut.

Opera vzbudila zájem kritiky. „Theater braucht die Reaktion eines Publikums so nötig wie der Fisch das Wasser“ („Divadlo potřebuje reakci publika; je pro ně tak nutná jako pro rybu voda,“ s. 56). Muzikoložka a hudební kritička *Ingeborg Allihn* (Neues Deutschland 30. března 1978) píše: „Die ursprünglich tragische Geschichte vom Gross-Sultan Mahmud, der aus staatspolitischen Gründen seiner Liebe zu Damira entsagen und die königliche Rustena heiraten muss, dem dann beide Frauen am gleichen Tag einen Sohn gebären, wurde in ein buffoneskes Verwechslungsspiel verwandelt.“ („Původně tragická historie velkosultána Mahmuda, který se musí vzdát ze státněpolitických důvodů své lásky k Damíře a pojmouti za manželku královnu Rustenu, jemuž obě ženy v týž den porodí syna, byla proměněna v buffoneskní hru plnou záměn.“)

Harnisch odporuje mínění kritičky. Na s. 57 tvrdí, že soud *I. Allihn*(ové) je absolutně scestný („*absolut falsch*“). Vždyť prý, podle Harnische, nenacházíme v dějinách žádnou „původně tragickou historii“. Děj je původně heroicko-komický, eventuálně tragikomický. Jeho rysy byly akcentovány z výkladových důvodů. Dále pak paní *Allihnová* protestuje: „Die Bearbeitung geht auf inhaltliche und dramaturgische Elemente der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts zurück, ohne allerdings zu berücksichtigen, dass um 1700 eine bedeutende Textreform diese musikalische Gattung grundsätzlich verändert hatte. Der vernünftig denkende und handelnde Mensch sollte mit echten, wahren Gefühlen entsprechend dem Gedankengut der frühen Aufklärung auf der Bühne dargestellt werden. Aus diesem Geist wurde auch die Musik komponiert.“ („Zpracování původně vychází z obsahových a dramaturgických elementů benátské opery 17. století, aniž arcíbere v úvahu, že kolem 1700 významná reforma textu zásadně proměňovala tento druh skladby. Rozumně myslící a jednající člověk měl být představován na jevišti se svými ryzími, pravdivými pocity vyvěrajícími z raného osvícenství. V tom duchu byla také hudba komponována.“) Zatímco první citát paní *Ingeborg Allihn*(ové) vychází ze znaleckých požadavků, je druhý citát, podle našeho mínění, mj. poplatný pojetí osvícenství, které bylo v bývalé Německé demokratické republice stavěno do přímé *kontrapozice k baroku* (označení „barok“ bylo v NDR potlačováno; jen ta dobová tendence byla správná a „pokroková“, která směřovala

k *osvícenským*, a tedy mj. *protináboženským*, postojům. Avšak „zideologizováním celé problematiky osvícenství“ zachraňovali muzikologové pro kulturu svého národa například největší zjevy hudebního vývoje, tedy *Bacha, Händela* a *Telemanna* aj.). Dnes samozřejmě nazíráme leccos jinak (viz mj. mou stať *Georg Friedrich Händel na cestě od baroka k osvícenství*, *Opus musicum XXXVIII*, 2006, č. 2–3, s. 43–47), ale citáty z uvedené kritiky paní *Ingeborg Allihn*(ové) jsou pro dobu symptomatické. Vyjevuje se, s jakými hledisky bylo nutno bojovat, jakým aspektem bylo třeba stavět křivé zrcadlo. Inu, nebylo lehké dávat kupříkladu Vivaldiho opery v socialistickém světě!

Vivaldiho *La Verità in Cimento* dostala se k divákovi zkresleně. Srovnáváme, že obdobně byl prezentován i *Musorgského Boris Godunov* (v úpravě a adaptaci *Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova*), že upravována byla opera *Z mrtvého domu* od *Leoše Janáčka*, že vznikaly diskuse o *Smetanově Čertově stěně* atd., atd. My, hudební historikové a historicky poučení teatrologové, jsme samozřejmě pro zachování věrnosti původnímu znění. Stavíme se proti násilným režisérským a jiným upravovatelským zásahům. Zrovna v Halle jsme spatřili i *Glucka*, totiž jeho *Orfeu a Eurydiku*, zcela jinak než jsme byli zvyklí. Rej blažených se odehrával v ústavu choromyslných, tartar obývali narkomanové, a navrátilší se Eurydika slavila s Orfeem na radnici občanský sňatek. Nedávno *Don Giovanni* byl na brněnském jevišti (2006) „přepřacován“, neboť vše se odehrávalo v pověstném pařížském expresu „Balt-Orient“, děj směřoval do Istanbulu, vše mělo nádech detektivní novely *Agathy Christie*... Inu, dějí se věci mezi nebem a zemí, které nelze pochopit, a o to méně zařadit do nějakých stylových koncepcí. Režisérská a upravovatelská zvůle naprosto absolutní!

Po referátu páně Harnischové se rozproudila ostrá diskuse. Valná většina muzikologů se ostře vyjadřovala proti úpravám. Dala tak vlastně plně za pravdu paní *Allihn*(ové). Klaus Harnisch diskutoval ohnivě, ba bojovně, a obhajoval koncepci hallského divadla. Vše prý vlastně vycházelo z originálu, reforma *Apostola Zena* se hlavně rozvíjela mimo Benátky, ač *Zeno, poeta cesareo* Karla VI., pocházel z Benátek. Benátská operní produkce byla plna protichůdných myšlenek...

Marné byly naše protesty. Vivaldiho opera byla prezentována v pojetí, které akcentovalo („*sexus necans*“) vše tak, aby hlavně vynikla postava Damiry, která vystupovala „*oben ohne*“, tedy do půl těla nahá...

