

Pečman, Rudolf

Klíčící láska k opernímu divadlu

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [91]-95

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123794>

Access Date: 03. 12. 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.

Klíčící láska k opernímu divadlu

Kněz *Antonio Vivaldi*, houslový virtuos, věhlasný učitel na konzervatoři Ospedale della Pietà, plně se rozvíjející jako skladatel nástrojové hudby, žil v Benátkách ovšem obklopen operou.

Nosili bychom sovy do Athén, kdybychom nyní hodlali podrobně psát o rozvoji opery a operního podnikání v benátské metropoli. Víme, že opera vzniká ve Florencii v kruhu uměleckých nadšenců sdružených ve *florentské cameratě*. Pohybujeme se tehdy v době kolem roku 1600. Řadu let byla opera jen reprezentativním útvarem aristokratickým. Byla prezentována ve šlechtických divadlech. Prvý velký génius opery (Antonio Vivaldi některá jeho díla patrně znal), byl *Claudio Monteverdi*. Roku 1612 se stal kapelníkem u Svatého Marka. Když roku 1637 vzniklo právě v Benátkách *Teatro S. Cassiano*, které se zaměřilo k širším vrstvám (uplatněn byl nejen princip, který platí do dnešních dnů: ustaven byl například systém *předplatného*, ale do nového kamenného divadla mohl nyní vstoupit každý, kdo si na představení zakoupil *vstupenku*, dochází tu tedy důsledně k postupnému uplatňování demokratizačních zásad). Benátky poznávají „*drama per musica*“ vpravdě dokonale. Město radostně vítá onen svět operního divadla, který zachvátí i sousední státy a celou Evropu. Benátky obdivují nádheru, karnevaly, reje masek. Divadlo je součástí oněch tendencí. I ono má být nádherné, operní představení nejsou „chudičká“, ale září výpravou, proměnami jeviště, uplatňují strojový park, obecenstvo obdivuje zásahy „boha ze stroje“ („*deus ex machina*“), který rozřeší i ty nejzapeklitější „gordické uzly“ každé operní hry.

Operní provoz se v Benátkách upevňuje. Ve dvacetiletí 1680–1700 spatřilo 150 oper světlo oněch ramp, která znamenají svět. Osvětluje to, že ročně tu vznikalo sedm až osm nových operních děl. Za Vivaldiho života, od 1700 do 1743, prošlo benátskými scénami 432 oper, tedy zhruba 10 ročně. Mistři opery nalézali tudíž své stálé uplatnění. Obecenstvo žádalo stále nová a nová díla. Neznalo ještě historické aspekty, žilo jen a jen současností. Odtud si vysvětlujeme, že velcí operní skladatelé psali jednu operu za druhou. *Carlo Francesco Pollaroli* (Polarollo), rodák z Brescie (kolem 1653), žák Legrenziho, rozvinul hlavně v Benátkách svou činnost: v údobí 1685–1722 napsal 70 oper, byl činný jako varhaník, druhý kapelník u Svatého Marka a učitel na Konzervatoři při *Ospedale degli Incurabili*. Jako všichni operní skladatelé, byl i Pollaroli oddaným služebníkem pěvkyní, pěvců i publika, „dodavatelem“ operních děl. Měl na jevišti úspěchy.

Když bylo *Vivaldimu* zhruba 35 let, zatoužil také po operním divadle. Měl to těžké, neboť jako duchovní měl se vlastně stříci divadla, jež tehdy bývalo podnikem vpravdě jen pro zábavu posluchačských vrstev. Mnoho neřestného se povídalo o všech divadlech. Jak vyřešit tuto situaci? Narážejí na rozmanité potíže dosáhl Vivaldi kapelnictví, spolupracoval s divadly – i když mnohdy mimo svět divadla benátského – a stal se také dobrým operním skladatelem, který ovládal i postoje impresáriů, tj. vlastně operních (divadelních) podnikatelů.

Nebylo ničím neobvyklým, když kněží spolupracovali s operními divadly jako hudebníci výkonní, jsouce členy rozmanitých operních orchestrů. Přitom se však nevázali pevně na ten nebo onen operní dům nebo stagionu. Operní provoz se soustřeďoval zpravidla do tří stagion:

Karnevalová neboli „zimní“ *stagiona* trvala od 26. prosince do 30. března;

Jarní stagiona neboli *stagiona v době Nanebevstoupení Páně*, která trvala od svatodušního pondělí do 31. června. Začátek jarní stagiony byl pohyblivý, neboť svátek svatého Ducha se slaví 50 dní po Velikonocích, které jsou rovněž pohyblivé;

Podzimní stagiona se rozprostřela mezi daty 1. září a 30. listopadem.

Mnozí si ani neuvědomovali, že *Vivaldi* také tíhne k *opernímu divadlu*. Když však obdržel objednávku z divadla ve Vicenze na operu *Ottone in Villa* (1713), splnil ji rád a sklídl s největší pravděpodobností na operním jevišti značný úspěch. Již hned poté dostal zadání kompozici dalších oper, ba pronikl i do rodných Benátek, neboť 1714 uvádí Teatro S. Angelo jeho operu *Orlando finto pazzo*, RV 727. Toto divadlo pak zaměstnávalo skladatele pravidelněji. Operní prostředí mu zřejmě vyhovovalo, neboť je dokonce nazýván operním podnikatelem. Patrně si pronajal divadlo pro provedení opery *Nerone fatto Cesare*, RV 724 (1715), a spoluúčinkoval jako orchestrální hudebník. Jde tu o tzv. *pasticcio* (tedy „směs“), neboť se na ní podíleli i jiní komponisté. *Vivaldi* do opery napsal 12 árií. V tomtéž roce sáhl k libretu L. A. Predieriho „*Luca Papirio*“ (Ryom neuvádí). *Vivaldi* stává se pomalu také impresáři.

Dlužno nyní vysvětlit obecně, jaké bylo skladatelovo postavení vzhledem k baroknímu opernímu divadlu. Komponista byl „dodavatel“, na jeho jméno příliš nezáleželo. Dovídáme se ze studia libret, že v nich bylo jméno skladatelovo dokonce i zamlčováno – a na plakátech byl uváděn maličkým písmem, zatímco operní interpretační „hvězdy“ se na nich uplatňovaly viditelněji, jsouce uváděny velkými, tučnými písmeny. Skladatel tedy stál společensky daleko za interprety (je tomu tak ostatně i dnes, kdy „zbožňujeme“ tzv. umělce výkonné z oblasti populární a taneční hudby, zatímco jména vlastních autorů tzv. šlágrů neboli hitů nejsou leckdy vůbec uváděna). I tanečníci a tanečnice stáli na společenském žebříčku doby barokní výše než vlastní tvůrčové děl. „Výprava“ a „kostýmy“ byly pro provedení důležitější než hudba. Uvažte: Skladatel dostal například za operní dílo 50 dukátů, zatímco přílba pro hlavního představitele stála 100 dukátů. Komponista se zpravidla uvázal, že bude řídit od cembala určitý počet představení, a teprve honorář za vystoupení ve funkci „*maestro di cappella*“ mu byl vlastně pravou odměnou za jeho dílo. Inu, i Mozart se po letech „krčil“ polozapomenutě na plakátech, zatímco všichni ostatní pronikali do veřejnosti průrazně, vehementně, neboť plakáty aj. reklamní oznámení všude hlásala jejich jména, jen vlastní tvůrce se tetelil v jejich stínu.

Vivaldi byl patrně dobrý manažer, jak bychom dnes řekli. Jeho příznivce *Marchese Guido Bentivoglio d'Aragona* se zájmem sledoval *Vivaldiho* operní činnost a dokonce vyslal z Ferrary pana *abbého Bollaniho*, aby spolu s *Vivaldim*

sestavil v Benátkách skupinu operních umělců. Bentivoglio by měl Vivaldiho rád ve Ferrare, ale skladatel byl příliš vázán na benátská operní divadla. Z korespondence vysvítá, že svá díla zpravidla přepracovával a doplňoval pro každé nové nastudování. Potíže měl s *impresárii*, z nichž mnozí neměli dostatek praktických provozních zkušeností. Záhy má Vivaldi potíže i s abbé Bollanim. Příliš jej Bollani vybičovává k nové a nové kompoziční činnosti v oblasti operní tvorby. V nové trupě má dominující postavení pokud se týká financí. Vyplácí Vivaldimu jen část honorářů, takže skladatel se musí uskrovnit a pobírá leckdy jen to, co dostává kopista za opis díla. Posléze dospívá Vivaldi k názoru, že abbé Bollani nerozumí řemeslu impresária, špatně určuje odměny účinkujícím pěvcům. Rád by se vzdálil Bollaniho vlivu. Na *Metastasiovo* libreto *Catone in Utica* píše operu stejného názvu, RV 705, která má prapůvodní premiéru ve Veroně 1737. Proběhlo šest představení, ale byla zcela mimořádně, tj. početně, navštívena. Tak se stalo, že výdaje spojené s nastudováním a inscenací této opery jsou již finančně pokryty. Dílo by mohlo být dáváno znova ve Ferrare i v příštím roce. Doba je příhodná. Balet vystupující v opeře sice běžně stojí 700 luigiů (47 600 lir), ale Vivaldi by si mohl jeho odměnu sám stanovit, neboť v létě, v „mrtvé sezóně“, je vše lacinější. S provedením *Catona* ve Ferrare byly potíže. Vivaldi (1737) si zajistil slavnou tanečnici *Coluzziovou* pro baletní vystoupení, ale ta se rozešla se svými rodiči, vzala si za manžela tanečníka *Pompeatiho* (který má pochybnou pověst) – a účast ve Vivaldiho díle odřekla.

Vivaldi měl tedy se svými operami nejednu potíž. Osobně soudím, ač Vivaldiho opery neznám z veřejného provozování, že byly patrně nižší úrovně než soudobá produkce *Händelova* nebo *Alessandra Scarlattiho*. Autor je musel vehementněji „probojovat“. Pro *Nerona* ovšem pronajal benátské divadlo. Neznáme hudbu této opery, neboť se zachovalo jen její libreto (autor: M. Noris). Vivaldi hrál v orchestru.

Vidíme, že „operní“ Vivaldiho život dlužno sestavovat vlastně ze střípků, které se váží k jednotlivým premiérám. Avšak je známo, že již za života byl Vivaldi méně ceněn jako operní, než jako instrumentální skladatel. Pod bičem kritiků a odpůrců chvěl se mnohdy Vivaldi, skladatel oper. Dnes soudíme, že dosahoval jako operní autor jistě průměrné úrovně, což samo o sobě v tom návalu operní produkce znamenalo velice mnoho. Zajisté nepředčil svou vlastní úroveň jako skladatele nástrojového. Vždyť již kolem 1710 byl světově proslulým komponistou přímo revolučně vyznívajících *koncertů*, ba hovořilo se o „*vivaldiovském*“ stylu, jenž byl zrovnoprávňován, a to právem, se stylem *benátským*. Vivaldiho přenáramný koncertantní sloh byl neustále srovnáván s jeho výkony v opeře, které tu nejsou tak pregnantní. Podceňoval jej tehdy *Quantz* právě v oblasti opery. Pochyboval, že nástrojový skladatel je schopen napsat něco kloudného pro operní jeviště, ba že je schopen vytvářet strhující vokální partitury. Podobně pochybovačně se k Vivaldimu, opernímu skladateli, stavěl i *Tartini*. Čteme-li satiru *Il Teatro alla Moda* (Benedetto Marcello, 1720 nebo 1721), je tu mnohé patrně zaměřeno i proti Vivaldiho operám, neboť je psal namnoze v tradičním duchu, jenž byl poznenáhlu, ale stále více a více, i předmětem kritiky.

