
ZAPOMENUTÝ ORFEUS. K PROBLEMATICE ZŘÍDKA UVÁDĚNÝCH OPER S ORFEOVSKOU TEMATIKOU

MIROSLAVA TRÁVNÍČKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Předložený text je historickou exkurzí do dějin opery s orfeovskou tematikou. Mapuje jednotlivé epochy a představuje díla, která nemají rozsáhlou recepční tradici a jejich inscenace se v repertoáru divadel objevují ojediněle. Zájem je soustředěn především na pole barokní opery, v níž mají díla s orfeovským námětem nejširší zastoupení. Naopak, opera 19. století je o toto mytologické téma ochuzena, proto se jí studie zvlášť nevěnuje. Součástí reflexe interpretační tradice zmiňovaných opusů jsou příklady současných inscenací.

Klíčová slova: Orfeus, Eurydika, mýtus, opera, inscenace, Jacopo Peri, Giulio Caccini, Luigi Rossi, Marc-Antoine Charpentier, Ferdinando Bertoni, Joseph Haydn, Ernst Křenek, Darius Milhaud

V Evropě představuje řecká mytologie významný zdroj námětů umění, včetně operního. Po zmapování mytologických námětů k operám zjišťujeme, že je to právě mýtus o Orfeovi, který má v dějinách opery nejširší zastoupení. Stál u jejího zrodu, u dvou „operních reforem“, oslovoval tvůrce raných opusů a zajímá i současné skladatele. Právě vznik opery okolo roku 1600 se může chápat jako forma dozrívajícího renesančního a vznikajícího barokního dialogu s antikou, včetně antické mytologie.

Každá epocha kulturních dějin Evropy interpretuje a znovu vytváří náměty z antické mytologie na základě modelů myšlení, které jsou pro ni příznačné. Zatímco v renesanci je to snaha o vtáhnutí myšlenkového a uměleckého světa antiky do současného vědomí a bytí, v baroku se stává dialog s antikou formou reprezentace, často založené na úžasu a fascinaci. V rokoku dostávají anticko-mytologické náměty formu hravosti, mnohdy s erotickým podtextem, zároveň s patriční elegancí. V období klasicismu se do recepce antiky vnášejí momenty osvícenství a racionalismu. V romantismu zájem o antiku poněkud klesá. Pokud ale umělci čerpají ze studnice antické mytologie, zaměřují se na aktualizaci myšlenky romantického rebelentství anebo titanismu. Ve 20. a 21. století náklonnost k antické mytologii opět ožívá: prostřednictvím hledání a nacházení archetypů lidského chování umělci přibližují mýty současnému člověku.

Podobný vývoj je možné sledovat také v dějinách opery s orfeovskou tematikou. Z období baroka existují desítky oper na tuto mytologickou látku, počínaje první dochovanou operou *L'Euridice* od Jacopa Periho z roku 1600. Mýtus hudebně ztvárnili také Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, Luigi Rossi, Nicolo Porpora, Stefano Landi, Georg Philipp Telemann, Marc-Antoine Charpentier a další. O popularitu této předlohy se zasloužily dva významné opusy: Periho *Euridice* a Monteverdiho tzv. reformní opera *Orfeo*. Dalším motivem a inspirací raných skladatelů byly samozřejmě mýtické příběhy s hudební tematikou. Logicky se tedy vyprávění o Orfeovi, největším z pěvců, stalo přitažlivým operním námětem.

Na rozhraní stylu barokního a klasicistního stojí opera (už podruhé dějinami označovaná jako reformní) *Orfeus a Eurydika* Christopa Willibalda Glucka, která v přehledu oper s orfeovskou tematikou zaujímá přední postavení z hlediska operní recepce. Mýtus byl poměrně hojně využíván také v druhé polovině 18. století (Antonio Tozzi, Ferdinando Bertoni, Antonio Sartorio, Friedrich Benda, Joseph Haydn).

V 19. století se orfeovskému mýtu v opeře nedostává téměř žádná pozornost. Romantičtí autoři v čele s Bellinim, Donizettim, Rossinim, Verdim a dalšími volili jiné předlohy, často inspirovaní literaturou, dramatem, historií. Zájem o hudbu vlastního národa je podněcoval k hledání lokálních mýtů, na jejichž základě tvořili pohádkové a mystické operní příběhy. Orfeovu báji zhudebnili němečtí autoři jako například Carl Conrad Cannabich (*Orpheus*, 1802), Friedrich August Kanne (*Orpheus*, 1807), Friedrich Kauer (*Orpheus und Euridice*, 1813), Gustav Michaelis (*Orpheus auf der Oberwelt*, 1860).

Návrat k Orfeovi spatřujeme v opeře 20. a 21. století, kdy mýtus přijímá moderní člověk a prostřednictvím něho čerpá poznání pro řešení svojí existencionální situace. Je podnětem pro rozmanité dekonstrukční a fragmentární postupy a poukazuje doslova na „archeologický“ přístup k antice – divák si odvodzuje výklad založený na identifikaci své situace v konfrontaci se světem hrdinů antických mýtů. Autoři předkládají publiku díla komponovaná postupy dodekafonie, aleatoriky, sériové nebo elektronické hudby. Mnozí se odvolávají právě na „staré“ metody a náměty a předvádí nový způsob jejich využití. Takové tendence jsou patrné i v rovině operní literatury s orfeovským námětem. Problémy současného člověka interpretují prostřednictvím mýtu, a to různými způsoby jeho uchopení – mohou akcentovat pouze jeden nebo několik problémů daného mýtu, posouvat jeho hranice a mýtus aktualizovat. Rozmanité úpravy nacházíme například v tvorbě Giana Francesca Malipiera, Daria Milhauda, Ernsta Křenka, Philipa Glasse.

Přehled dějin opery s orfeovskou tematikou nastoluje otázku operní recepce jednotlivých opusů. Přestože prameny dokládají existenci desítek titulů na tento námět, v dramaturgii divadel mají pevné postavení pouze dvě z nich. Na prvním místě vede s obrovskou převahou Gluckův *Orfeus a Eurydika*, následován Monteverdiho *Orfeem*. Tyto opusy jsou označovány jako reformní a znamenají důležitý mezník v dějinách opery. Jejich hudebně-dramaturgická koncepce přinesla nové tendence na poli hudebním i dramatickém a ovlivnila další vývoj. Stejně tak podporuje díla muzikologický výzkum přinášející nové poznatky. Inscenace ostatních oper s orfeovskou tematikou se na repertoáru objevují ojediněle (některé prakticky vůbec), s čímž souvisí i poměrně nízká dostupnost informací o daných dílech. Znovunalezení „zapomenu-
tých“ oper v současnosti podněcuje hnutí tzv. staré hudby, které ve snaze o autentickou podobu vyhledává a rekonstruuje původní partitury v duchu historicky poučené interpretace: díla jsou interpretovaná s poznáním historického kontextu, hrou na dobové nástroje a znalostí stylových specifičností, které se vážou k dílu.

Periho a Cacciniho Euridice

První pokusy o operu byly hudebně poměrně nevýrazné. Jednalo se vlastně jen o deklamace textu, při kterých hudba hrála podřadnou úlohu. Teprve ve tvorbě Jacopa Periho a Giulia Cacciniho jde o svébytnější hudební výraz.

Periho snahy jsou patrné už v prologu k *Euridice*, v němž vystupuje postava Tragedie oznamující nový způsob hry. Potom, co zachvátila publikum hroznými příběhy

hy krvavé tyranie, chce nyní, inspirovaná bohem hudby Apolónem, vzbudit jemnější pocity. Nejedná se však o tragédii, jak by prolog mohl naznačovat, ale o jednoduchou pastorální hru. Peri se ve spolupráci s libretistou Ottaviem Rinuccinim zřídá scénografické a muzikální výpravy intermédií a redukuje hru na čistý mýtus. Scény zjevení bohů byly v intermédiích terénem pro okázalé hudební projevy a bohatou výpravu. Peri obdobné scény (jako například zjevení Venere v nebeském kočáře) neinscenuje vůbec a sděluje jich pouze prostřednictvím zprávy.

Euridice je založená na sólových zpěvech, ansámblech a sborech. V centru uměleckého zájmu stojí zpívaný dialog, skrze něhož hledá Peri nový způsob hudební řeči. Deklamační způsob zpěvu (mluvený zpěv) je doprovázen generálním basem, z něhož je notovaná jen melodická linka a akordická struktura je určena čísly – značkami pod notami. Disonance mezi zpěvem a instrumentálním doprovodem byly vyhledávané ve prospěch potřebného textového výrazu. Historický význam tohoto opusu vysoce převyšuje jeho uměleckou hodnotu. Vzhledem k tomu, že premiéra byla uvedena k příležitosti svatebních slavností Marie Medici a Jindřicha IV., zřekl se Peri disharmonického ukončení příběhu ve prospěch happyendu. V poslední scéně přichází Orfeus a Eurydika z podsvětí a v kruhu pastýřů a nymf oslavují božstvo. Nutno říci, že s upraveným závěrem orfeovského mýtu se v dějinách opery setkáváme velmi často – autoři tak většinou vyhověli požadavkům zakázky a vkusu publika.

Periho *Euridice* sloužila pozdějším orfeovským operám jako vzor a přinesla celou řadu textových a hudebních podnětů. Ty osobitě rozvinul Claudio Monteverdi v *Orfeovi*, v němž využil její strukturu a zdokonalil monodii přenesením expresivního výrazu do všech hudebních složek. Tím odstranil staticitost a strohost Periho hudebního výrazu. Teoretik Giovanni Battista Doni vyzvihuje Periho zpívanou deklamaci jako model a základ pro budoucí recitativ.

V 18. století kráčely operní dějiny jinou cestou: Periho znění bylo dávno překonané, avšak zájem o Rinucciniho libreto zůstalo živé. Ve svém libretu pro Haydnovu poslední operu *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* z roku 1791 citoval Carlo Francesco Badini celou pasáž z Rinucciniho scény z podsvětí. Nové vydání *Euridice* z roku 1881 vzbudilo sice vědecký zájem o ranou operu, ale ne zájem o praktické uvedení. Až v polovině 20. století, kdy se staré hudbě dostalo větší pozornosti, našlo dílo cestu na jeviště. Roku 1960 v rámci festivalu Maggio Musicale ve Florencii byla *Euridice* inscenovaná Francem Zeffirellim. Roku 1981 vznikla v Londýně produkce režiséra Grahama Vicka pod taktovkou Nicholase Kraemera. *Euridice* se hrála v rámci Holland Festival v Amsterdamu, kde ji režíroval Eddy Hobema a dirigoval Ton Koopman. Další inscenace vznikly v Paříži roku 1987, ve Wuppertalu v 1989, v Augsburgu v 1990.¹

Událostí minuločasných sezón bylo uvedení *Euridice* v rámci 10. výročí australského festivalu Woodend Winter Arts Festival (2014), kterou nastudovali režisér Rodney Hall a dirigent John O'Donnell společně se souborem staré hudby Accademia Arcadia. Jednalo se o vůbec první profesionální produkci Periho *Euridice* v Austrálii, pro kterou dirigent O'Donnell připravil novou edici partitury s úpravou instrumentálního obsazení. Původní partitura je napsána pro cembalo, loutnu, kitharu, theorbu, harfu, violu da gambu, liru a housle. O'Donnell se dechových nástrojů zřekl a vytváří

¹ SILKE, Leopold. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 4. Werke. Massine – Piccini*. München und Zürich : Piper, 1991, s. 694.

velice komorní zvuk. Jeho orchestr čítá dvoje housle, violu da gamba, dvě barokní harfy a barokní positiv.

Cílem O'Donnella bylo popsat Periho záměry co nejpřesněji a ve snaze o dosažení autentického zvuku transponoval party výš, aby se vyrovnal výšce tónu, kterou tehdy slyšelo Periho obecenstvo. Problém rekonstrukce původní partitury shledává v tom, že ne všichni interpreti jsou schopni číst noty zapsané ve starých klíčích. Potíže při nastudování mohou způsobovat také textové zvláštnosti a hláskování jednotlivých slov. Novou edicí přispěl O'Donnell k odstranění chyb v původním notovém zápisu a zároveň doplnil prázdná místa, protože originální partitury zaznamenávají pouze kostru melodie a číslovaného basu. Režisér inscenace Rodney Hall vyprávěl pastorální hru – krásnou a čistou ve své jednoduchosti, podobně jako Peri, bez přílišné okázalosti. Základní požadavkem bylo vytvoření intimní, formální a vznešené produkce.

Ve stejném roce jako Peri zkomponoval *Euridice* Giulio Caccini na totéž Rinucciniho libreto. Podle pramenů se Caccini podílel na hudbě k Periho *Euridice* a vzápětí zhudebnil vlastní verzi libreta, která vyšla roku 1600, ale uvedená byla až roku 1602. Hudba obou oper je velmi podobná, což můžeme přisuzovat snaze skladatelů zachovat spád řeči i její intonaci. Skladby tak pojí příbuzný rytmus i modulační postupy. Zatímco Peri klade důraz na hudební vyjádření mluveného slova a emocí, které se za ním skrývají, hlavním zájmem Cacciniho je sólový zpěv s koloraturami. Caccini se sám považoval za vynálezce tohoto nového hudebního projevu, o němž píše ve sbírce madrigalů *Nuove Musiche* (1602).² Základ jeho hudební poetiky tkví v sólovém přednesu, který má schopnost líbit se a dojímat intenzivněji než souzvuk více hlasů. V madrigalech i áriích napodobňuje význam slov a vzdává se umění kontrapunktu (používá ho pro vzájemný soulad dvou hlasů a pro zjemnění určitého drsného znění), protože by mohl zakrývat citový význam slova. Za účelem kráslení používá (avšak střídmě) tónových běhů, obalů, portament a dalších ozdob, aniž by změnil hudební výraz. Naopak, právě zdobením podtrhuje citově zabarvená slova. Za hlavní zdroj pěveckého půvabu považuje schopnost interpreta zpívat s citem, tedy rozeznat, kde a jak ozdoby přednést. Caccini je vynalézavější v melodii, používá většího intervalového rozpětí a dosahuje expresivnějšího výrazu prostřednictvím koloraturního sólového zpěvu, který uplatňuje především v závěrech kanzonet. Jejich virtuosita je postavena na mimořádném pěveckém umění. Tento styl nazývá Caccini „*stille rappresentativo*“ a stal se vzorem dalším florentinským umělcům.³

Obě *Euridice* spojuje stejné zpracování mýtu, počínaje prologem a úpravou závěru. Také Cacciniho prolog je výstupem Tragédie oznamující, že katarze se v tomto představení namísto strachu a soucitu dosáhne dojmavým citlivým příběhem se šťastným koncem. Libretista Rinuccini vystavěl cyklickou strukturu děje. V závěru opět ožívá svatební hostina, která byla na začátku přerušena smrtí Eurydiky.⁴ Zvláště je, že Caccini nepřikládá postavám Orfea a Eurydiky významné postavení. Vystupují jako členové družiny pastýřů a nymf, na hudebních akcích se podílejí v podstatě

² GODÁR, Vladimír. Giulio Caccini. In *Slovenská hudba : Revue pre hudobnú kultúru*. Antológia – renesancia – barok, 1994, č. 3 – 4, s. 466.

³ Tamtéž, s. 468 – 471.

⁴ SILKE, Leopold. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 1. *Werke. Abbatini – Donizetti*. München und Zürich : Piper, 1986, s. 488.

stejnou měrou jako ostatní aktéři, kromě sólových zpěvů jsou součástí ansámblů i tanečních čísel.

Cacciniho *Euridice* byla naposledy uvedena v rámci Innsbruck Early Music Festival roku 2013. Režisér Hinrich Horstkotte do inscenace zařadil historické postavy Marie Medici a Jindřicha IV., vykreslené jako barokní karikatury. Usadil je do vysoké úzké místnosti (dominanta scény), odkud sledovali představení a zároveň byli součástí hry na jevišti. Místnost se během devadesáti minut pomalu redukovala, až zůstal pouze rám – podsvětí, kde Orfeus zpíval svoje velké sólo. Horstkottemu se podařilo rafinovaně propojit adresáty a postavy děje – panovníci Marie a Jindřich totiž později vystupovali jako Proserpina a Hádes, vládci podsvětí. Horstkotte upravil původní závěr – v jeho pojetí zůstali Orfeus a Eurydika oddělení (on jako suverénní muž, ona emancipovaná žena toužící po zábavě s přáteli). Horstkotte konfrontoval svoji verzi se skutečnými historickými okolnostmi okolo svatby Jindřicha IV. s Marií Medici, kdy ženicha zastupoval nevěstin strýc (manželé se setkali až později ve Francii, protože ženich v době svatby vedl bojové výpravy). Tak odhalil základní pointu příběhu. Kritika chválila obezřetnost, se kterou dirigent Rinaldo Alessandrini přistoupil k původní partitūře. Spolu se sedmi hudebníky ze souboru Concerto Musicale byl opatrným restaurátorem Cacciniho hudby, když prázdná místa partitury zaplnil citlivou, ne příliš hutnou hrou. *Euridice* v jejich podání zněla autenticky a zároveň nově.⁵

Luigi Rossi: Orfeo

Úspěch Periho i Cacciniho *Euridice* byl obrovský, přesto však jejich hudebně-dramatická forma nedosahovala parametrů skutečné barokní opery 17. století – ta je přisuzována až Claudiu Monteverdimu. Florentský odkaz se po uvedení *Euridice* šířil do Benátek, Neapole a Říma, kde vznikaly tzv. operní školy. Význam římské školy spočívá v rozvíjení florentských zásad, ve vyzdvižení sborové složky a v orchestrálních úvodech (allegro – andante – allegro), které předjímají typickou italskou předehru. Podstatnou historickou událostí byl vznik římské duchovní opery, z níž se později vyvinulo oratorium. Řím byl zároveň městem největších pěvců (kastrátů).

Z tohoto prostředí vychází Luigi Rossi a komponuje operu *Orfeo*, uvedenou poprvé v Paříži za podpory kardinála Mazarina, který usiloval o propojení italské a francouzské kultury. Rossi společně s libretistou Francescem Butim vytvořili prototyp římské opery. Rossiho zpěvy z *Orfea* pronikly do celé Itálie a později z nich čerpali i francouzští a angličtí autoři, jako např. Jean Baptiste Lully a Henry Purcell. O Rossim a jeho tvorbě máme málo informací především proto, že vlna moru v polovině 17. století téměř zastavila produkci tisku. Na Rossiho *Orfea* reagovala veřejnost rozporuplně. Především italští kastráti (v roli Orfea, Aristeia a dalších postav) vzbudili u publika rozpaky. Francouzi odmítali umění kastrátů, protože preferovali přirozené mužské hlasy. Buti vytvořil pro operu několika vrstevové libreto, v němž se podle italské tradice snoubí prvky tragédie a komedie. Mytologický příběh rámuje v prologu a epilogu oslava vítězných francouzských vojsk. V libretu se tak prolínají dva různorodé motivy – mýtus a politika. Dějové linie jsou prodchnuté majestátnou vznešenos-

⁵ Dostupné na <http://www.merkur-online.de/kultur/leuridice-innsbrucker-festwochen-3075404.html>.

tí na jedné straně a pitoreskní komikou na straně druhé. Francouzská hudba poloviny 17. století byla dekorativním uměním, sólové písně i ansámblы pojmající různé podoby lásky byly delikátní a jemné ve verši, melodii i rytmu. Rossi publikum doslova překvapil neznámými a inovativními formami (lamenta, árie), scénami vyhoceného napětí a vášně a zároveň grotesky. Zvláštností Rossiho *Orfea* jsou ansámblové zpěvy pro tři sopránové hlasy, v nichž využívá disonance a úzké harmonie. Opera dosahuje obrovských rozměrů (obsahuje 52 čísel, z toho 30 kratších árií a 22 ansámbľů a sborů) a zahrnuje množství půvabných dvou- až tříhlasých áriových větiček. Zpěvy jsou doprovázeny čtyřhlasým continuem, instrumentální mezihry (ritornely) byly tehdy interpretovány orchestrem Les vingt-quatre violons du Roi, vůbec prvním skutečným orchestrem v dějinách.⁶

Torelli vytvořil pro *Orfea* ohromující jevištní efekty včetně mašinérie a finančně nákladné, pompézní dekorace. Není známo, zda je Torelli také autorem kostýmů, protože na jeho bohaté výpravě se podílelo několik spolupracovníků. Mezi prvními třemi produkcemi byl pořádán dvorní bál, pro něhož vytvořil Torelli vznášející se stroj, ve kterém sestupoval orchestr a hudbou vítal osmiletého Ludvíka XIV. Přestože premiéru opery provázely technické problémy, ostatních pět repríz přineslo zejména Torellimu úspěch. Avšak extravagance produkce byla použita jako zbraň ze strany nepřátel kardinála Mazarina, kteří na Torelliho zaútočili a zničili veškeré kulisy.

Při mapování inscenační recepce Rossiho *Orfea* zjišťujeme, že dílo se čas od času objevuje na repertoáru předních scén i na světových festivalech staré hudby. Uvedla ho například milánská La Scala roku 1985 v režii Luca Ronconiho a pod taktovkou dirigenta Giorgia Cristiniho. Významná byla také produkce na Boston Early Music Festival roku 1997 v hudebním nastudování Paula O'Detteho a Stephena Stubbsa, v režii Jacka Edwardse. Produkci dominovala pompézní barokní výprava Robina Linklatera. V novém miléniu *Orfea* zinscenovali ve Wupperthalu roku 2003 i v Lyonské opeře roku 2005. Nejnovější produkce, uvedena roku 2012 na festivalu Valle d'Itria v Martina Franca (režie Fabio Ceresa, dirigent Carlo Goldstein), byla pozoruhodná novým zpracováním Rossiho partitury pro současné publikum: Daniela Terranova (figuruje vedle Rossiho jako spoluautorka) se postarala o nový hudební zápis a zúžila původní předlohu čítající dlouhých šest hodin produkce. Díky její verzi nabyla opera nového výrazu v duchu současné hudby. Dramaturgie Daniely Terranovy respektuje specifika Rossiho hudby, zároveň však oživuje textovou složku pestrým jazykem, díky němuž také hudební tvar získává na aktuálnosti (v inscenaci zazní i mluvené slovo). Terranově se podařilo vytvořit kontinuitu mezi starým a současným. Neusilovala o autenticitu, ale Rossiho hudbu sledovala s jistým odstupem. Experimentem bylo využití bicích nástrojů, které místami dosahovali až „straussovského“ znění a nová instrumentace dominující v mezihrách.⁷ Obohatila tak hudební zápis, který se stal rozmanitějším a členitějším, než byl generální bas původní partitury. Zmíněná inscenace poukazuje na různorodé přístupy k partiturám – na jedné straně stojí stoupenci historicky poučené interpretace, kteří se snaží partitury přečíst co nejvěrněji, na druhé straně figuruje snaha tvůrců o osobité vyznění díla.

Obdobnou koncepcí se zásahem do hudební notace i instrumentace přinesla in-

⁶ ANTOLINI, Bianca Maria. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 6. Werke. Spontini – Zumsteeg. München und Zürich : Piper, 1997, s. 350 – 351.

⁷ Dostupné na <http://www.operaworld.es/critica-de-orfeo-martina-franca-italiano/>.

scenace Monteverdiho *Orfea* v berlínské Komische Oper z roku 2013. Režisér Barrie Kosky a dirigent André Derrider měli představu o novém hudebním znění, proto oslovili Elenu Kats-Cherninovou, která přepsala opus do aktualizované zvukové podoby s prvky jazzu, folklóru nebo tanga. Inovovala také orchestrální složku o bicí nástroje a syntetizátor. Největší experiment kompozice spočívá v novém bassu continuo ve složení akordeon, bandoneon, cimbál, djoze, kontrabas.⁸

Marc-Antoine Charpentier: *La descente d'Orphee aux Enfers* (1686)

Ačkoliv se italská opera během 17. a 18. století rozšířila a zaplavila celou Evropu, Francie nikdy nepřijímala italské barokní umění se samozřejmostí. Spontánnost emocí bez rozumové vyváženosti jí byla cizí. Z toho vyplývá, že i když francouzská opera byla při svém vzniku ovlivněna invazí italské opery, nerezignovala na domácí kořeny, ze kterých rostla. Velkou úlohu v ní sehrál ballet de cour (dvorský balet), spojující prvky zpěvní, činoherní, baletní i instrumentální. Také Marc-Antoine Charpentier v opeře *La descente D'Orphee aux Enfers* (Sestup Orfea do podsvětí, 1686) syntetizuje rodnou hudební tradici s italskými prvky. Dílo otevírá typickými pastorálními divertimenty daného období. Árie jsou psané v tanečních formách s dokonale vybalancovanými frázemi a střídají se s odpovědí sboru ve formě ronda. Hojně využívá formu lamenta s chromatickými postupy a disonancemi (především se septimami a nónami). Novinkou je také houslový doprovod Orfeova úpěnlivého zpěvu v podsvětí. Charpentier se po vzoru Italů snažil o dramatické vyjádření textu. Například ve druhém aktu, kdy Orfeus upadá do mlčení při pokusu o vyslovení jména Euridice, používá italských expresivních disonancí, avšak s typickou francouzskou umírněností. *La descente d'Orphée* je tedy dílo smyslově uspokojivé a zároveň emocionálně výrazové. Orfeovský mýtus byl poprvé ve francouzské opeře zpracován právě Charpentierem. Tuto legendu skladatel použil už dříve v kantátě *Orphée descendant aux enfers* pro tři mužské hlasy a doprovod, ale děj omezuje pouze na setkání Orfea s dvěma duchy podsvětí – Ixionem a Tantalem. Bezpochyby ho kantáta inspirovala k vyprávění mýtu prostřednictvím opery.

Přestože je *La descente d'Orphée* Charpentierovým nejdelším hudebně-dramatickým dílem, skládá se pouze ze dvou aktů a vrcholí vítězným odchodem Orfea a Eurydiky z podsvětí, což nastoluje otázku, zda je opus kompletní. Pravdou je, že partitura končí s koncem druhého dějství, ne skutečným označením Fine. To vzbuzuje polemiku, jestli Charpentier dílo nedokončil a opera se nikdy neuvedla, nebo napsal poslední dějství do jiného zdroje, který se ztratil. Tyto otázky si pokládali také tvůrci inscenace předvedené na Bostonském festivalu staré hudby (Boston Early Music Festival) roku 2013. Hudebníci Paul O'Dette a Stephen Stubbs spolu s režisérem Gilbertem Blinnem vytvořili inscenaci nazvanou *Orphée*, která kromě *La descente d'Orphée* zahrnovala také Charpentierovu miniaturní operu *La Couronne de Fleurs*, která líčí soutěž hudebníků a básníků, v níž pastýři soutěží o to, kdo umí zpěvem nejlépe chválit krále Ludvíka XIV. Vítěz získává květinovou korunu bohyně Flory. Příběh Orfea a Eurydiky vstupuje do této hry, která jde zde prezentována jako divadlo v divadle. Realizátoři tak vyřešili otázku „neúplnosti“ *La descente d'Orphée*, když tuto operu lo-

⁸ Dostupné na <http://operaplus.cz/berlin-hlavni-mesto-opery/?pa=2>.

gicky zařadili do celku pastorální hry a nechali ji zaznít jako jeden z momentů hudební soutěže. Inscenace se dočkala zvláštního ocenění publika i kritiky. Roku 2014 vyšel její hudební záznam, který v tomto roce získal Grammy Awards v kategorii „nejlepší operní produkce“.

Ferdinando Bertoni: Orfeo ed Euridice (1776)

Podobně jako Gluck, zhudebnil libreto Raniera de Calzabigihho také Ferdinando Bertoni. Jeho nová kompozice pochopitelně podmínila neustálé porovnávání s Gluckovým *Orfeem a Eurydíkou*. Zatímco stoupenci Bertoniho uznali dílo za samostatný tvořivý výkon, pozdější umělci vyčítali skladateli imitaci Gluckovy opery a dokonce ji označili za plagiát. Navzdory tomu v sedmdesátých letech 19. století proběhla v Paříži kontroverzní diskuze o tom, do jaké míry se Gluck při tvorbě francouzské verze opery (přesněji v Orfeově árii) nechal inspirovat árií z Bertoniho opery *Tancredi*. Porovnávání obou děl pramenilo ze skutečnosti, že Bertoniho úsilí nesměřovalo k odlišení se od Glucka – naopak, na stavbě jeho reformního konceptu chtěl nabídnout svoji individualizovanou alternativu. Jak skladatel píše v předslvu partitury, „chce Gluckově formě nejen porozumět, ale klade si za cíl využít ji jako model pro vlastní kompozici“⁹.

Vzhledem k tomu, že Calzabigihho libreto je identické pro obě opery, díla spojuje totožná dramaturgie. Původní libretistovo členění na jeden akt o sedmi scénách v pěti obrazech je v libretu z roku 1776 ponechané, ale tištěná partitura je rozdělena na tři dějství. Bertoni se držel Gluckova hudebního stylu a velmi opatrně ho rozvíjel. Podstatné je tu povýšení cavatin oproti áriím, které dominují i v pozdějších Bertoniho operách. Nacházíme je především v expresivních situacích: stojí buď na začátku scény nebo předcházejí sborovému a baletnímu číslu. Ačkoliv Bertoni vychází z Gluckovy hudebně-dramaturgické výstavby, má tendenci k posílení kontrastu v rámci emocionálního výrazu, dynamické škály i v instrumentaci. Vytváří tak daleko barevnější a expresivně ucelenější obraz. Bertoniho instrumentace je komornější zejména v dechové sekci, zato ji více proměňuje a originálněji kombinuje. Odlišnosti jsou patrné také ve vokální oblasti. Tessitura je vypjatější, avšak nedosahuje extrému, protože melodická linka je ve své vnitřní struktuře komplexnější. To dokazují árie Orfea (*Che farò senza Euridice*) a Euridice (*Che fiero momento*), které se v principu velmi podobají Gluckovým zpěvům hlavních protagonistů.

Mimořádný úspěch díla podpořil tisk partitury ještě téhož roku a svým zdarem předčil Gluckova *Orfea a Eurydiku*. Podobně jako v Gluckově verzi, zpíval Bertoniho Orfea proslulý kontraaltista Gaetano Guadagni. Opera během několika dalších let znamenala řadu uvedení a dostala se na repertoár předních evropských operních scén (Kassel 1781, Hannover 1783, Florencie 1784, Berlín 1788). Na přelomu roku 1788 a 1789 operu nastudoval a dirigoval Joseph Haydn v Esterházyho paláci v Eisenstadtu.¹⁰

Doposud poslední inscenaci uvedla The Classical Opera v Bamptonu roku 2014 v nastudování režiséra Jeremyho Graye a dirigenta Thomase Blunta. Spolu s Gluckovou jednoaktovkou *Il Parnaso confuso* (1765) byla součástí celovečerního operního

⁹ DÄHRING, Sieghort. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 1. Werke. Abbati – Donizetti*. München und Zürich : Piper, 1986, s. 333.

¹⁰ Tamtéž, s. 332.

představení. Režisérovi se podařila zachytit něha i vážnost Bertoniho díla. Atmosféra úvodní scény se do velké míry zasloužila o zainteresování posluchače: smuteční společnost oplakává v kapliče smrt Euridice, nařiká i Orfeus. V jednu chvíli zasáhne jeden ze smutících a společně s dalšími utěšují zdrceného muže. Poslední takty úvodního sboru se nesly v duchu zúčastněnosti, šerá kaplička se sloupy odrážejícími tmavé stíny navozovala formální a zdrženlivou náladu. Docílenou melancholii a chlad Gray důvtipně protkal režijním vtípem a vizuálními gagy: na scéně se objevil pouliční prodavač novin s titulkem dne „Verdikt: Smrt hada“, Orfeus nesestupoval do podsvětí po řece Styx, ale bránu podsvětí našel u rozkopané cesty, kde postávala skupina dělníků držících značku „Vstup zakázaný“, „Úzká cesta“, „Jednosměrka“. Citlivě uchopený příběh umocnila jednoduchá a přirozeně osvětlená scéna reality v kontrastu s pekelnou červenou a elysiánskou zelenou.¹¹

Joseph Haydn: *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* (1791/1951)

Joseph Haydn napsal svoji poslední operu *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* (Duše filosofa anebo Orfeus a Eurydika¹²) v Londýně na objednávku Johna Galliniho, který mu předem vyplatil peněžní zálohu. Z korespondence adresované Haydnovi víme, že Gallini si objednal operu už roku 1781.¹³ Do Anglie však Haydn odcestoval až na podzim roku 1790 po Esterházyho smrti, u něhož byl Haydn přes 28 roků ve službě. Kromě objednané opery dostal Haydn od houslisty a organizátora koncertů Johanna Petra Salomona smlouvu na šest nových symfonií, dvě menší skladby a benefiční koncert.¹⁴

Opera *Orfeo ed Euridice* měla otevřít nový operní dům King's Theatre na Haymarketu, podporovaný budoucím následovníkem trůnu, princem z Welsu. Nová opera byla nakonec kvůli intrikám organizátorů italské opery sídlící v Panteonu na příkaz krále Jiřího III. zakázaná a Haydn se uvedení nedožil.¹⁵ První veřejné provedení se uskutečnilo až roku 1951 ve florentském Teatro della Pergola v nastudování dirigenta Ericha Kleibera, s Marií Callasovou jako Eurydikou. Roku 1967 byla opera uvedena v rámci Wiener Festwochen s Joan Sutherlandovou, která kromě Eurydiky zpívala také koloraturní árii Génia. Následovalo představení v Kasselu roku 1980, roku 1995 ve Vídeňské státní opeře, roku 2001 v londýnském The Royal Opera House, roku 2010 v australské Pinchut Opera.

Autorem libreta je Francesco Badini, který tehdy působil jako básník v italském operním divadle v Londýně. Badiniho libreto zahrnovalo původně tři ústřední postavy – Orfea, Euridyku a Génia (postava Génia je Badiniho objevem a je odvozená zřejmě od Sybily, případně jiné věštkyně z řecké mytologie). Haydn později do libreta zasáhl a společně s Badinim připsali postavu Aristiaia (fyzicky se v opeře vůbec neobjeví) a krále Kreona. Mýtus tedy dostal novou podobu, přičemž Badini předpokládal určitou znalost publika a jeho povědomí o událostech antické mytologie.

¹¹ Dostupné na http://www.operatoday.com/content/2014/09/gluck_and_berto.php.

¹² K oficiálnímu názvu se zavedl alternativní název *Orfeo ed Euridice*, který je uveden také v klavírním výtahu Breitkopf a Härtel z roku 1806.

¹³ FEDER, Georg. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 2. Werke. Donizetti – Henze*. München und Zürich : Piper, 1987, s. 767.

¹⁴ ŠÍŠKOVÁ, Ingeborg. *Dejiny hudby IV. Klasicizmus*. Bratislava : Ikar, 2011, s. 204.

¹⁵ Tamtéž, s. 214.

Nevysvětluje okolnosti, dokonce mění vztahové souvislosti mytologických postav. Orfeo, známý zpěvák antických dob, se nemůže oženit s Euridice, protože Kreon slíbil její ruku Aristaiovi. První scéna opery začíná útekem Euridice, která nesouhlasí s otcovým rozhodnutím. Klidný recitativ Euridice v e mol plynule přechází do mužského sboru v C dur – svým naléhavým „Fuggi! Fuggi!“ (Utíkej! Utíkej!) varuje Euridice. Intenzivita hudby je opravdu silná. V tomto se Haydn nechal výrazně ovlivnit pobytem v Londýně. Píše mimořádně početné a rozsáhlé sbory¹⁶ doprovázené mohutným orchestrálním zvukem. Instrumentace zahrnuje také klarinety, trombony a sólovou harfu.¹⁷

Orfeo ed Euridice se v mnohém odlišuje od Haydnových předešlých kompozic. Dílo je velkolepé ve všech složkách, obsahuje řadu expresivních momentů, mezi něž patří například zpěv „rozloučení“ – v recitativu druhého dějství je hudebně velmi sugestivně a realisticky popsán motiv hadího jedu, který se šíří tělem Euridice. Pro postavu krále Kreona napsal Haydn zpěvy (se zednářským podtextem) plné harmonických odstínů a bojových trubkovitých fanfár. Role Génia je určena pro kastráta (v současnosti se obsazuje kontratenoristou nebo sopranistkou). Vyniká zejména brilantní koloraturní árií, která koresponduje s proslulou Mozartovou árií Královny noci. Podobně jako u Mozarta zahrnuje trubky a fanfáry, nad lyrickými pasážemi jiskří ohňostroj vokálních ozdob. Sbor dosahuje vrcholu ve čtvrtém jednání – zpěv chóru v f mol nastupuje kanonicky a je jedním z největších sborových čísel opery. Za zmínku stojí také sbor furií v D dur za doprovodu „vrčících“ trombonů, finální sbor končí strašidelným a tajuplným švitořením fléten a dlouhým duněním bubnu. Orfeus umírá v agónii a bakchantky se připravují roztrhat ho. V tom zasáhne jeho otec (u Haydna jím není Apolón, ale říční bůh Oiagros), řeka Léthé stoupne a stáhne ženy. Opera končí pianissimem – Orfeovo tělo nachází pokoj na ostrově Lesbos.¹⁸

Nezrealizovaná opery za Haydnova života klade otázku, do jaké míry je dílo kompletní. Vzhledem k tomu, že partitura nevyšla tiskem a její původní podoba se nezachovala, nemáme pramen se skladatelovými autentickými popisy rolí, scény a režijními poznámkami. Z důvodu opisu Haydnovy partitury je otazné také pořadí čísel v opeře, stejně jako úplnost partitury od třetího dějství. Vzhledem k Badiniho filozoficko-racionalistickému nádechu kompozice se tragická scéna Orfeovy smrti zdá být nepravděpodobným závěrem. V tomto případě by se mohlo předpokládat finále přinášející triumf filosofie a spravedlivosti.

Ernst Křenek: *Orpheus und Eurydike* (1926)

Ernst Křenek napsal operu *Orpheus und Eurydike* podle předlohy Oskara Koschky, který toto expresionistické drama tvořil ve vojnovém roce 1915. Odzrcadluje nejen jeho pohnutky vyvolané děsivou bojovou situací a válečným zraněním, ale především vztah k milence Almě Mahlerové, s níž měl dlouholetý poměr. O sedm

¹⁶ Přítomnost sboru o. i. odzrcadluje „händelovskou“ anglickou tradici, která prokvítala v Londýně ještě v roce 1791 a významně zapůsobila na Haydna, který navštívil Westminster Abbey Händel Festival v květnu roku 1791.

¹⁷ Na rozdíl od Haydnovy obvyklé notace prvních šesti londýnských symfonií.

¹⁸ FEDER, Georg. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 2. Werke. Donizetti – Henze*. München und Zürich : Piper, 1987, s. 767 – 768.

let později jí píše o své touze zhudebnit *Orfea a Eurydiku*. Společně s Ernstem Křenkem vytvořili esenci milostného příběhu, odbočujíc od antického mýtu a poukazujíc na boj pohlaví, lásku a nenávist, žárlivost. Do kontrastu staví dvě mytologické látky – Orfea a Eurydiku, Amora a Psyché. Tyto dva motivy stojí na opačných pólech, přičemž první z mýtů představuje stinnou stránku lásky, druhý ho tématem oddané věrnosti a splynutí duší vyvažuje.

Expresionistický Orfeus ztroskotá nejen ve své bezbřehé nedůvěře k Eurydice, ale stává se i obětí apokalyptické vojnové doby a vlastního umění. Ubíjí ho válka, usmrčuje žárlivost. Zničený svět a boj pohlaví jako prohlubování duševní rozervanosti ho vedou k šílenství. Orfeova tragická dvojnásobná smrt je typická pro bezvýcho-diskovou situaci umělce poznačeného válkou. Nakonec Orfeus pochopí, že poslední zdroj jeho umění (lásky) vysychá a přechází v nenávist. Křenkův Orfeus představuje zoufalou snahu umělce vlastnit múzu. Tou je zde Eurydika s touhou osvobodit se od zatěžující minulosti, omluvit svoje konání a vymanit se z majetnické a žárlivé lásky. Zaškrcením Orfea se odpoutává od minulosti a nachází vlastní identitu. Dohra Amora a Psyché je cestou ke smíření a klidu a Křenek zde využívá durových akordů.

Hudební drama je naplněné místami až drsnou expresivitou s dominantními ostinátními rytmy. Typická je Křenkova dynamická práce, kdy na malé ploše využívá širokého rozpětí od pianissima po fortissimo. Orchester bolestně burcuje až na hranici hluku. Hudební proud s prvky atonality náhle přechází v praskající shluky, z nichž vyrůstají neobykle barevné hudební motivy. Skladatel experimentuje také v instrumentaci. Nejhlubší tóny kontrabasu kombinuje s vířením bubnů jako doprovod zpěvu. Unisono furií podpírá temnými tubami, zpěv modlitby námořníků podbarvuje kontrabasovým tremolem. Přestože ostináta oscilují okolo tónového centra, je opera psaná v duchu atonality s příznačnými disonantními souzvuky. Harmonie je výsledkem kontrapunkticky vedeného hlasu, přičemž vokální a instrumentální linka na sobě nejsou závislé.¹⁹

Dílo pro svoji hudební i dramatickou náročnost nachází cestu na jeviště zcela ojedinele, dokonce neexistuje ani hudební záznam této opery. Po premiérovém uvedení roku 1926 v Staatstheater Kassel následovalo až koncertní provedení v Berlíně roku 1968 a scénické provedení roku 1973 v Grazu. Nejnovější produkce Křenkova *Orfea a Eurydiky* byla uvedena roku 2010 v berlínském Konzerthaus a jednalo se o poloscénickou verzi opery. Hlavním realizátorem projektu byl dirigent Lothar Zagrosek, který se specializuje na rekonstrukci „zapomenutých“ děl a propaguje jejich provedení v Koncertním domě v Berlíně. Režisér inscenace Karsten Wiegand vystavěl imponující trojspocho-dové kovové lešení, které sloužilo instrumentalistům a zpěvákům jako hrací plocha, zároveň představovalo soud. Na ocelové rámy umístil Wiegand tři plátna sloužící videoprojekci, na nichž se promítaly filmové záběry hollywoodského polibku Kim Novak a Jamese Stewarta, textové výňatky z opery, zpomalené a opakované záběry umírající žirafy evokující smrt Eurydiky. Prostřednictvím asociativních snímků interpretoval režisér moderní psychoanalyticko-autobiografický inscenační záměr.²⁰

¹⁹ ZUBER, Barbara. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 3. Werke. Henze – Massene*. München und Zürich : Piper, 1987, s. 328.

²⁰ Porov. <http://www.oper-aktuell.info/kritiken/details/artikel/berlin-konzerthaus-orpheus-und-eurydike-06022010.html>.

Darius Milhaud: *Les Malheurs d'Orphée* (1926)

Zhudebnit příběh Orfea a Eurydiky zamýšlel Darius Milhaud roku 1921, kdy sám vytvořil text, který mu pak jeho přítel Armand Lunel pomohl přepracovat na operní libreto. Dílo *Les Malheurs d'Orphée* (Utrpení Orfea), napsal Milhaud během několika týdnů v Provensálsku a Mechelenu, uvedené bylo za podpory princezny Evženie z Polignacu roku 1926 v Théâtre Royal de la Monnaie v Bruselu. Roku 1927 putoval Milhaud s operou do New Yorku, kde ji sám dirigoval. Další provedení následovalo v Aix-en-Provence roku 1962, v Piccola Scala Milano roku 1963 a v Hamburgu roku 1978.²¹ Doposud poslední inscenace pochází z roku 2002 a uskutečnila se v The Gotham Chamber Opera (dirigent Neal Goren, režisér Laurence Dale, scéna Dipu Gupta, kostýmy Fabio Toblini).

Dědina se zázračným sedlákem (léčitelem zvířat i lidí) a cikánkou je prostředím pro novou interpretaci mýtu se specifickým koloritem venkova. Lunel použil antický název v podstatě jako záruku jisté popularity a přidal mu realistické motivy. Orfeus není schopný vyléčit Eurydiku ze záhadné nemoci. Ta umírá a on sám je ubodán jejími sestrami. Síla víry lidu, stejně jako víra v zázračné schopnosti Orfea a jeho mimořádný vztah ke zvířatům v oblasti nedaleko Sancta Maria de la mer (poutnické místo cikánů), je dalším z věrohodných aspektů předlohy. Hudba trojaktové opery je rozdělená na sedm navazujících čísel, obsazení zredukoval skladatel na Orfea a Eurydiku (s exponovanými party). Sólisticky sestavený sbor zahrnuje epizodní postavy. Milhaudovo komorní půlhodinové dílo je ukázkou tzv. minutové opery. V hudebním toku slyšíme polytonalitu s tanečními (např. rumba) a ostinátními rytmy. Komorní orchestr zahrnuje pouze třináct nástrojů. Pro větší zvukovou intenzitu byly při premiéře smyčcové nástroje obsazeny dvojmo. Došlo tak ale k porušení rovnováhy mezi sólisty a orchestrem, proto se zaužívala původní verze.

Několik slov závěrem

Problematika zřídka uváděných oper (nejen) s orfeovskou tematikou je velmi široká a provokuje k zamyšlení se nad důvody jejich minimální interpretační tradice. Nejvíce opomíjená je v tomto případě oblast ranobarokní opery. Zdá se, že tato sféra je současnému posluchači časově natolik vzdálená, že s obtížemi přijímá charakteristický zvuk tzv. staré hudby. Nelahodí jeho uchu jako líbezné zpěvné melodie romantické opery s velkolepými náměty lásky, historie, pohádkových motivů. V repertoáru převládají publikem akusticky přijatelnější podoby orfeovského mýtu v Gluckově, případně Monteverdiho zpracování. Na ostatní opusy s orfeovskou tematikou se zapomíná, i když jejich kvalita v mnohých případech nezaostává za těmi dvěma. Pravdou je, že barokní opera má především v česko-slovenském kontextu úzký okruh příznivců a také interpretů. Existuje pouze hrstka profesionálních umělců zabývajících se historicky poučenou interpretací, a ještě méně souborů schopných a odvážných doprovodit hudebně-dramatické dílo. Hlavní příčinou je ale fakt, že barokní hudba (natož opera) nemá v našich krajinách ani zdaleka takovou tradici, jako například v Holandsku nebo v Belgii, což přináší úskalí nedostatku interpretačního povědomí,

²¹ ANDRASCHKE, Peter. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 3. *Werke*. Henze – Massene. München und Zürich : Piper, 1987, s. 173 – 174.

zkušenosti a především školy. Jak už bylo řečeno výše, samotná rekonstrukce i přednes starých partitur, stejně jako inscenační uchopení orfeovského mýtu si vyžaduje fundované realizátory. Na opačné straně stojí oblast soudobé opery, která také žádá obezřetnou přípravu, protože často klade velké nároky na instrumentalisty i zpěváky. Komplikovaná hudební struktura současné hudby s disonancemi, dodekafonií, atonalitou i náměty vyhrocené do absurdní podoboby mohou ztěžovat přijetí publikem. Divácké oblíbenosti se tradičně nejvíce těší velká romantická opera, která však zůstala orfeovským mýtem téměř nedotknutá.

**FORGOTTEN ORPHEUS.
ON RARELY PERFORMED OPERAS WITH AN ORPHEUS THEME**

Miroslava TRÁVNIČKOVÁ

This text offers a historical probe into the history of operas with an Orpheus theme. It maps out the individual epochs and introduces works which do not have an extensive tradition of reception and their productions appear in the repertoires of theatres only occasionally. The focus is especially on the period of Baroque where operas with an Orpheus theme are most heavily represented, and on 20th-century operas. On the other hand, this study does not pay attention to 19th-century opera because this mythological theme is not present in it. The exploration of the tradition of interpreting the mentioned opuses includes examples of contemporary productions.

Příspěvek vznikl v rámci doktorandského studia v EVI – ÚDFV SAV, školitel Miloš Mistrík.

Příspěvek je výstupem grantového projektu VEGA 2/0187/12 – Pravda a metoda v divadle.