

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Adéla Hrubešová

**Opera Costanza e Fortezza uvedená na Pražském hradě roku 1723
a její vliv na podobu dekorací pro zámecké divadlo v Českém
Krumlově**

**Opera Costanza e Fortezza introduced at the Prague Castle in 1723 and its influence
on the stage decoration of the castle theatre in Český Krumlov**

Praha, 2012

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

Děkuji PhDr. Barbaře Topolové, Ph.D., za vedení při psaní této bakalářské práce.
Za poskytnutí odborné konzultace děkuji PhDr. Štěpánu Váchovi, Ph.D., Jiřímu Bláhovi
a Prof. PhDr. Vítu Vlnasovi, PhD.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Cílem práce je komplexně představit operní představení *Costanza e Fortezza*, zmapovat jeho postavení v rámci ostatních evropských produkcí podobného charakteru, zjistit významový rozsah dochovaného grafického materiálu, postihnout osobnost jevištního architekta G. Galli-Bibieny a pokusit se objasnit, jaký vliv měla tato slavnost, především v rámci scénografického ztvárnění, na podobu budoucích představení, odehrávající se na českém území.

Tato práce se zabývá operním představením *Costanza e Fortezza*, které bylo uvedeno na Pražském hradě v roce 1723, a jeho vlivem na scénografickou podobu dekorací, jež byly vytvořeny J. Wetschelem a L. Merkelem v letech 1775–1766 pro zámecké divadlo v Českém Krumlově. V práci jsou zařazeny také informace týkající se dobového kontextu a příklady operních představení, které významově nebo strukturálně souvisely s hradčanským představením (např. drážďanská opera *Teofane* z roku 1719, mnichovská *Adelaide* z roku 1722, vídeňská *Angelica Vinitrice d' Alcina* z roku 1916 a linecká opera *L' Asilo d' Amore* z roku 1732.). Významný materiál pro charakterizování specifických, obecných a odlišných rysů scénografických ztvárnění představení představoval dochovaný rytinný materiál v podobě několika grafických listů. Tyto kresebné návrhy posloužily především ke komparaci dekoračních vyobrazení v opeře *Costanza e Fortezza* a scénických ztvárnění J. Wetschela a L. Merkela pro českokrumlovské zámecké divadlo.

Klíčová slova

Costanza e Fortezza, barokní opera, Guiseppe Galli-Bibiena, barokní scénografie, Karel VI., Pražský hrad, korunovace, Český Krumlov

Abstract

The aim of the thesis is to thoroughly examine the staging of the opera *Costanza e Fortezza*, explore its importance among other European stagings of the same kind, investigate the importance of preserved graphic material, describe the personality of stage architect G. Galli-Bibiena and try to enlighten the effect this staging had (primarily from a scenographic point of view) on future stagings in the Czech lands.

The topic of the thesis is the staging of the opera *Costanza e Fortezza*, performed at the Prague Castle in 1723, and its influence on the scenery created by J. Wetschel and L. Merkel in 1775 – 1766 for the baroque theatre of the castle Český Krumlov. The thesis also features information regarding the period in question and examples of other opera stagings semantically or structurally connected to the Prague production (e.g. the Dresden opera *Teofane* from 1719, München's *Adelaide* from 1722, Vienna's *Angelica Vinitrice d' Alcina* from 1916 and Linz's *L' Asilo d' Amore* from 1732). Several preserved graphic prints proved valuable for characterising specific, common and different characteristics, serving mostly for comparing scenography in the Prague production of *Costanza e Fortezza* and set designs by J. Wetschel and L. Merkel for the Český Krumlov castle theatre.

Keywords

Costanza e Fortezza, Baroque Opera, Guiseppe Galli-Bibiena, Baroque Scenography, Charles VI., Prague Castle, Coronation, Český Krumlov

Obsah

Úvod	7
1. Obecný úvod k operě Costanza e Fortezza	10
1.1 Architektura divadla	13
1.1.1 Jeviště	14
1.1.2 Hudba a orchestřiště	15
1.1.3 Hlediště	15
1.1.4 Přístup do divadla	16
1.2 Opera Costanza e Fortezza	18
1.2.1 Námět a děj	20
1.3 Scénografie opery Costanza e Fortezza	25
2. Vliv opery Costanza e Fortezza na podobu dekorací pro zámecké divadlo v Českém Krumlově	33
Závěr	43
Textová příloha	
3. Životopisy tvůrců opery Costanza e Fortezza	
3.1 Johann Joseph Fux	45
3.2 Johann Wolfgang Haymerle	45
3.3. Nicolo Matteis	46
3.4 Pietro Pariati	46
3.5 Guiseppe Galli-Bibiena	47
Obrazová příloha	49
Seznam pramenů	70
Seznam literatury	70

Úvod

Tématem předkládané práce je zpracování operního představení *Costanza e Fortezza*, které bylo uvedeno na Pražském hradě v roce 1723. Tato opera byla součástí velkolepých slavností konaných u příležitosti korunovace krále Karla VI. a jeho choti Alžběty Kristýny na císařské panovníky. Zaměřím svou pozornost na divadelní představení v kontextu evropských dobových souvislostí, dále se soustředím na architekturu nově vzniklého divadla, vybudovaného v prostorách jízdárny Pražského hradu, resp. na postavu hlavního architekta a scénografa inscenačních dekorací Guiseppe Galli-Bibienu a jeho vliv na světovou i českou scénografii.

Na základě srovnání s odbornými publikacemi a studii se pokusím vystihnout podobu pražského představení v rámci soudobého tradičního ztvárnění podobných slavností. Ráda bych charakterizovala jeho specifika i obecné rysy. Významnou část práce by měla tvořit otázka vlivu *Costanzi e Fortezzi* na představení v Čechách, případně doklad o inspirační linii mezi tímto představením (scénografickými návrhy z této inscenace) s jinými dekoračními kulisami, jejichž autorem byl sám G. Galli-Bibiena, nebo některý z jeho uměleckých kolegů a následovníků.

U příležitosti pražského pobytu Karla VI. bylo v roce 1723 uspořádáno několik okázalých slavností a jednou z nich bylo operní představení *Costanza e Fortezza*, které se řadilo mezi tzv. augustinské opery, uváděné v zahraničí. Bude zajímavé porovnat pražské provedení se zahraničními inscenacemi, nalézt společné a rozdílné charakteristické prvky těchto představení, řadících se do divadelního žánru *fiesta teatrale*.

Karel VI. najal pro pražské ztvárnění opery uměleckého architekta a scénografa (císařského dvorního inženýra) Guiseppe Galli-Bibienu ze slavné italské rodiny Galli-Bibienů. G. Galli-Bibiena se rozhodl pro tento účel postavit nové venkovní divadlo a z kapacitních důvodů tak nevyužít stávající prostory hradního divadla. Jednalo se o nákladnou a výjimečnou stavbu, která byla použita pouze pro toto představení a o to zajímavější bude se věnovat rekonstrukci jeho podoby. Využívání venkovních divadel nebylo v baroku ojedinělou záležitostí, ale v Zemích Koruny české šlo o zcela nově využívaný koncept. Nový otevřený prostor vybízel k mnohým zajímavým scénografickým řešením, která se pokusím v práci okomentovat.

Velkolepé a nákladné přípravy probíhaly prostřednictvím vídeňského císařského dvora. Bude zajímavé sledovat zahraniční vlivy v inscenaci vzhledem k tomu, že se – kromě využití českých (hradčanských) prostor – jednalo o prakticky kompletní zahraniční import.

Nejdůležitějším tvůrcem a osobou této operní události byl G. Galli-Bibiena. Se svým otcem Ferdinandem zavedl do barokní scénografie nový scénický postup – *maniera di veder e scene per angolo*. Danou metodu používá tvůrce i v inscenaci opery *Costanza e Fortezza*, a proto se pokusím vysvětlit její princip.

Architektura divadla byla velmi specifická - budu se zabývat detailněji jeho prostorem, rozměry, jevištním mechanismem, stroji, absencí perspektivního řazení kulis, specifickou výměnou kulis atd.

Dále se budu v krátkosti věnovat popisu orchestřiště, struktúře hlediště a vstupu do divadla. S významem události souvisí i dějový námět a ústřední motiv díla.

Dále zmíním několik informací o dráždánské opeře *Teofane* a mnichovské opeře *Adelaide*. Tato dvorská představení vzdávala taktéž hold králi či císaři jako monarchovi. Pokusím se ve stručnosti popsat tematické rozdíly mezi *Costanzou e Fortezou* a těmito dvěma svatebními operami.

Ve své práci soustředím pozornost také na dochovaný materiál, který byl k opernímu představení *Costanza e Fortezza* programově zachován jako součást libreta. Jedná se o rytinné kresby, které vyobrazují G. Galli-Bibienovy scénografické koncepty. Ráda bych se zaměřila na celkovou podobu grafík, na to, jaké informace může divák z těchto pramenů vyčíst a čím se např. liší od dochovaných rytin jiných operních představení.

Pokusím se shrnout hlavní přínos G. Galli-Bibienovy tvorby a objasnit důvody, proč patřil k nejvýraznějším scénografickým umělcům první poloviny 18. století. Ve svých návrzích pracoval s novým perspektivním viděním scény a já bych ráda na několika případech doložila jeho práci s novými, mnohotvárnějšími prostorovými vztahy, z kterých plynuly složitější vazby na celkový jevištní obraz (např. v táborových a sálových dekoracích). Obohatil kulisové zpracování o prvky nesouměrnosti, ve kterých mj. spočívá jeho novátorský scénografický přístup nazvaný *maniera di veder le scene per angolo*, jehož principiální vysvětlení bych také ráda zařadila do svého textu.

V závěrečné části textu se budu věnovat vlivu *Costanzi e Fortezzi* na podobu dekorací navržených pro zámecké divadlo v Českém Krumlově. Autory scénografických návrhů byli Johann Wetschel a Leo Merkel, žáci vídeňské Akademie výtvarného umění, kterou založila rodina Galli-Bibienů. Historik umění doktor Jiří Hilmera se ve svých studiích z 50. let domnívá, že na *Costanzu e Fortezzu* ideově navazuje práce architektů J. Wetschela a L. Merkela z let 1765–1766 pro zámecké divadlo v Českém Krumlově. V příslušné kapitole se pokusím zjistit, zda mezi oběma díly existuje skutečně spojitost a lze-li Hilmerova tvrzení doložit průkaznými fakty. Na základě komparace dostupných pramenů se pokusím zjistit,

jestli je J. Hilmera jediným zastáncem těchto názorů, nebo jestli stejné definice předkládají i další autoři.

Ráda bych se zabývala okolnostmi, za jakých vídeňští scénografové J. Wetschel a L. Merkel dostali zakázku na dekorační plány pro zámecké divadlo v Českém Krumlově a jaká vazba je spojuje s osobou G. Galli-Bibieny. V porovnání s celkovým tématem mé práce je zajímavé Hilmerovo tvrzení o souvislostech týkajících se táborové dekorace použité v představení *Costanza e Fortezza* a scénografických námětů, které se o několik desetiletí později objevily v zámeckém divadle Českého Krumlova ve scénografických plánech autorů J. Wetschela a L. Merkela.

1. Obecný úvod k opěře Costanza e Fortezza

U příležitosti pražského pobytu císaře Karla VI. v létě roku 1723 bylo uspořádáno několik okázalých slavností. Jednou z nich bylo operní představení *Costanza e Fortezza* (Stálost a síla), které se odehrálo 28. 8. 1723 v blízkosti Pražského hradu, ve velkém a pro tento účel nově vybudovaném otevřeném divadle. Hlavním důvodem návštěvy Karla VI. byla korunovace císaře na českého krále. Ta se uskutečnila několik dní po slavnostním uvedení opery *Costanza e Fortezza* a její jediné reprízy, odehrané 2. 9. 1723, a to 5. 9., resp. 8. 9., kdy byla korunována také habsburská panovnice Alžběta Kristýna z Braunschweig-Wolfenbüttelu. Proto je někdy dílo také pojmenovááno jako korunovační opera. Tuto operu ale ve skutečnosti věnoval císař své manželce Alžbětě Kristýně k jejím narozeninám, jejichž oslavy každoročně provázely významné divadelní slavnosti, vrcholící v den svátku sv. Augustina 28. 8. operním představením. Pražským provedením bylo navázáno na tradici augustinských oper, které se konaly převážně ve Vídni, kde se císařský pár v letních měsících nejčastěji vyskytoval. Tato tradice - každoroční uvedení nové slavnosti opery k císařovniným narozeninám - vznikla v době jejího návratu z Katalánie v roce 1713.

Z hlediska hudebního dramatického žánru se jednalo o *drama per musica* (tří- až pětiaktová opera obsahující dramatickou zápletku), nebo o *festa teatrale* (jedno- i víceaktová hudební slavnost holdujícího charakteru). Spolu s operními událostmi pořádanými k oslavám císařových jmenin 4. 11. patřily augustinské opery mezi nejvýznamější divadelní akce na císařském dvoře. Srpnová představení, která byla pořádána na počest Alžběty Kristýny, se konala nejčastěji v letním divadle v zahradě císařského sídla Favorita, umístěného za hradbami města Vídeň. Za jednu z nejznámějších hudebních slavností (ve Favoritě uvedenou) a také za inspirační zdroj pro pražskou inscenaci bývá považována opera *Angelica Vinitrice d' Alcina*, uvedená v roce 1716. Z dalších oper, které se konaly ve venkovních prostorách a mimo sídelní město císaře, stojí za zmínku *drama per musica La Forza dell' Amicizia, ovvero: Pilade et Oreste*, realizované roku 1728 ve Štýrském Hradci, a *festa teatrale L' Asilo d' Amore* z roku 1732¹, která byla naplánována pro odehrání v zahradě českokrumlovského zámku, ale kvůli tragickému úmrtí knížete Adama Františka Schwarzenberka² nakonec přeložena do Lince.

¹ Karel VI. tohoto roku navštívil Čechy a pověřil svého nejvyššího podkoního, knížete Adama Františka Schwarzenberka, uspořádáním divadelní slavnosti na počest císařovny Alžběty Kristýny. Představení se mělo uskutečnit v nově postavené aréně, ale ještě před zahájením musela být slavnost z důvodu tragické nehody zrušena. Viz SLAVKO, Pavel; OLŠAN, Jiří. Barokní slavnosti v zahradách českokrumlovského zámku. In. *Svět barokního divadla : Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2004, 2005 a 2006*, Český Krumlov : Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007, s. 136.

² A. F. Schwarzenberka omylem usmrtil Karel VI. při společném lovu na zvěru – viz SCHINDLER, Otto. Smrt

Karel VI. si jako záruku úspěšné realizace pražské opery, kterou zkomponoval Johann Joseph Fux na libreto básníka Pietra Pariatiho, pozval do Prahy italského architekta, dekorátéra a scénografa v jedné osobě Guisepe Galli-Bibienu. Právě on se rozhodl pro tuto významnou událost vybudovat nové divadlo (sousedící s jízdárnou Pražského hradu, která byla postavena podle návrhů architekta Jeana Baptista Matheye v letech 1694–1699) a nevyužít prostoru stávajícího hradního divadla, které podle něj nedosahovalo potřebné kapacity. Toto řešení nebylo v 17. a 18. století nikterak výjimečné. Ke stavbě venkovního divadla se přistupovalo i z dalších důvodů (např. kvůli možnosti využít různých plavidel a zdobených člunů na přilehlé vodní ploše v kombinaci se scénickou akcí v prostředí zámeckých či palácových zahrad).

„Z hlediska hlavního vývojového proudu barokní scénografie [...] představuje pražské provedení opery – *Costanza e Fortezza* – jev atypický“³, ale venkovní divadelní představení byla obecně velmi častá už v době renesance i gotiky a v barokním slohu. Tato představení tvůrci obohacují o nové dramaticko-výtvarné rysy. K realizacím produkcí ve volném prostoru přistupovali někteří inscenátoři z praktických důvodů: vedl je k tomu záměr předvést hru velkému počtu diváků (kteří se mohli shromáždit např. na městském tržišti nebo jiném, podobně rozlehlém, prostranství) bez vynaložení velkého finančního obnosu, spojeného se zřízením scény. Jevišťe, která sloužila k těmto účelům, byla většinou technicky nenáročná a „výtvarně primitivní: vyvěšené prkenné pódium, opatřené nejskrovnější dekorací, naznačující prostředí předváděné hry.“⁴ Scénické podmínky byly tedy logicky nejdůležitějším scénografickým prvkem, od kterého se odvíjelo konkrétní situování hry, a proto se podle divadelního teoretika Jiřího Hilmery od jevištních techniků ani architektů nepožadovala přílišná tvůrčí invence a jejich role byla spíše pasivní: „podle podmínek venkovního prostředí upravovali nebo redukovali výtvarné prostředky scénického systému, vypracovaného pro kryté jeviště divadla sálového.“⁵

Pokud necháme stranou praktické důvody pro využití venkovní plochy, nabízí se možnost, že tuto variantu umělci vyhledávali a využívali také kvůli novým uměleckým příležitostem, které jim realizace představení v divadelním sále neumožňovala, např. zasazení hry do reálného přírodního prostředí, využití ohňostroje a hlavně spojení jevištní akce s mnohotvárnými vodními efekty s rozsáhlými vodními produkcemi. Situování divadelního představení pod širé nebe tak v některých případech nebylo nutností, ale záměrnou volbou,

na lovu v Brandýse a zmařená divadelní slavnost v Krumlově. *Divadelní revue*, 1996, č. 1, s. 18.

³ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 40.

⁴ Tamtéž.

⁵ Tamtéž.

což se ale (jak víme z dříve uvedených informací ohledně kapacity hradčanského krytého divadla) alespoň částečně pražského provedení opery *Costanza e Fortezza* netýkalo. G. Galli-Bibiena se rozhodl nevyužít hradní divadlo z kapacitních důvodů a vybudovat nové. Na rozdíl od jiných inscenací, které byly také odehrány na otevřených jevištích, jsou G. Galli-Bibienova díla *Angelica Vinitrice d' Alcina* a *Costanza e Fortezza* charakteristická tím, že v nich převládaly malované nebo kaširované dekorace proti skutečným, přírodním kulisám, a jsou tak podobnější scénickým návrhům, které byly stvořeny pro sálová divadla.

Organizace stavby spadala pod zemský úřad v Praze a ten dostával instrukce od úřadu vídeňského. Přípravné fáze probíhaly od Vánoc roku 1722 až do jara roku 1723 korespondenčně a teprve při osobní návštěvě Prahy v květnu téhož roku G. Galli-Bibiena definitivně rozhodl o stavbě nového divadelního areálu v prostorách letní jízďárny Pražského hradu.

Od začátku příprav, přes samotnou realizaci a také operní námět byli tedy do projektu přizváni tvůrci ze zahraničí, aby se ujali hlavních realizačních složek (ať už se jednalo o rakouského komponistu J. J. Fuxe, básníka a libretistu z Itálie P. Pariatiho, německého flétnistu J. J. Quantza, který hrál v mezinárodně obsazeném orchestru, nebo o hlavního scénografa a architekta G. Galli-Bibienu).

G. Galli-Bibiena se stal druhým císařským divadelním inženýrem roku 1717, ve kterém byl do této funkce jmenován, a vystřídal v této prestižní pozici svého otce Ferdinanda Galli-Bibienu. Toto postavení získal po úspěšném provedení vídeňské opery *Angelica Vinitrice d' Alcina*, kde se podílel na celkovém charakteru provedení.

G. Galli-Bibiena je považován za „reformátora pozdně barokní scény“⁶, zavedení nového scénického postupu, na kterém spolupracoval se svým otcem – tzv. postup *maniera di veder le scene per angolo*. To znamená, že upustili od symetrické jevištní perspektivy a vytvořili víceúhelníkovou scénu. Ta využívala většího počtu perspektiv najednou, čímž poskytovala divákům v hledišti lepší pohled na scénu. Jeviště tak mohli pozorovat z více úhlů a neměli pouze jednu standardní variantu.

⁶ PREISS, Pavel. Praha teatrální. Pozdní baroko, rokoko a klasicismus. Giuseppe Galli Bibiena. In. *Italští umělci v Praze*. Praha : Panorama, 1986, s. 418.

1.1 Architektura divadla

Venkovní, tj. nekryté divadlo vyplnilo celou plochu jízdárenského komplexu⁷. Detailnější koncepcí areálu se ve své studii pro *Divadelní revue* věnuje Štěpán Vácha: „Jižní a západní stranu plochy cvičiště ohraničuje nízká zídka, po severní straně se táhne objekt kryté jízdárny (dnes sloužící jako výstavní síň) a kratší východní stranu vymezuje chodbové křídlo, které v horním patře sloužilo za chráněnou diváckou tribunu umožňující pohodlné pozorování dění na jízdárenském dvoře.“⁸

Jako stavební materiál bylo použito především dřevo, papírmašé (směs papírové drti, mouky, písku/křídly a lepidla, které drží hmotu pohromadě) na interiérovou dekoraci a malované plátno. Všechna jednání o dopravě materiálu a samotné výstavbě probíhala ve spolupráci s dvorním stavebním úřadem ve Vídni a 28. 6. 1723 „uzavřela dvorská komora s nájemcem vídeňského dvorského divadla Johannem Wolfgangem Haymerlem zvláštní smlouvu ve výši 42 000 zlatých.“⁹ Dřevěná konstrukce divadla však neměla dlouhého trvání. Byla zbořena v zimních měsících téhož roku¹⁰. Nájemce vídeňského divadla, již zmíněný J. W. Haymerle, pro něhož představovala tato významná divadelní událost a zároveň velmi finančně nákladná akce¹¹ první producentský úkol, měl na starosti likvidaci kulis. Hradčanští měšťané odkoupili plátno a pražští Židé se stali novými majiteli železných komponentů. Stavební dříví odkoupili také měšťané a státní úředníci.

Prostory divadla tedy byly využity pouze při premiéře 28. 8. a repríze představení 2. 9. 1723, která se odehrála za přítomnosti saské princezny Marie Josefy. Císař Karel VI. uvažoval o možnosti využívat stavbu i v budoucnosti (byla také plánovaná ještě jedna repríza představení), nicméně brzy tuto myšlenku musel opustit, protože divadelní konstrukce včetně scény byla velmi potrhána silným větrem a na některých místech zničena silnou bouřkou.

Rozměry hradčanského divadla byly podle divadelního historika J. Hilmery

⁷ viz Obrazová příloha, obr. č. 1–4, s. 50–52.

⁸ VÁCHA, Štěpán. Pražské divadlo pro operu *Costanza e Fortezza* (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. - 18. století. *Divadelní revue*, 2009, č.1, s. 13.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ V některých publikacích se uvádí chybná informace, že divadlo zaniklo za pruského bombardování Prahy roku 1757 – viz např. PREISS, Pavel. Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka. In. *Sláva barokní Čechie*. Praha : Národní galerie, 2001, s. 292. Tento údaj je podle doktora Štěpána Váchy (viz studie *Pražské divadlo pro operu Costanza e fortezza roku 1723: Rekonstrukce prostoru a typologie stavby a její inspirační zdroje: Svět barokního divadla Svět barokního divadla : Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009 = The World of Baroque Theatre : A compilation of Essays from the Český Krumlov Conferences 2007, 2008 and 2009 Český Krumlov : Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2010 S. 172) mylný a pochází dle Váchy od Josefa Svátka, který stavbu zaměnil s hradním divadlem z roku 1680, jenž stálo vedle dnes již neexistující Malé míčovny v Královské zahradě.*

¹¹ min. dřevo a kovové součástky stály 5 500 zlatých. viz JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha : Divadelní ústav : Academia, 2007, s. 237.

„mimořádně veliké: celá stavba zaujímalá plochu přibližně 40 x 120 m, světlost scénického portálu činila téměř 20 m, celková hloubka jeviště téměř 70 m.“¹² Většina autorů barokních scén pracovala s lichoběžníkovým půdorysem scény kvůli zesílení perspektivního efektu. G. Galli-Bibiena tento model nezvolil a navrhl obdélníkový tvar s takřka stálou šířkou. Nezmenšoval ani rozměry kulis, takže i scény v pozadí jeviště se odehrávaly v dekoracích přirozené velikosti.

1.1.1 Jeviště

Také jeviště mělo svá specifika. Jednak bylo upuštěno od zapojení reálných přírodních prvků na scéně (hojně využívané byly v operních představení předcházejících *Costanze e Fortezze* např. vodní plochy přiléhající k zámeckým nebo palácovým zahradám) a za druhé musela být sestrojena náhradní technika, která by zastoupila (v krytých divadlech často používané) provaziště. Absence tohoto mechanismu vyloučila létací stroje, a proto byl například veškerý příchod božstev opačný - k tomuto účelu fungovala propadla a rozevírající se dekorace, vyjíždějící z hloubky scény do jejího středu. Zavěšené prospekty nahradila soustava rozměrných stojek, které sloužily k dvojímu účelu: aby předchozí scénérii zakryly, anebo naopak otevřely nový pohled na skrytě vyměněnou dekoraci.

Délka obdélníkového jeviště byla téměř 61 m. Proscénium bylo 15,5 m široké a ve své přední části (od rampy až po první prospekt) 30 m dlouhé. Vpředu bylo postaveno 9 kulisových rámců, a to v pravidelných rozestupech 2,5 m (kulisy se však nespíňaly do hloubky, jak tomu bylo v barokních divadlech obvyklé, scénograf G. Galli-Bibiena neusiloval o iluzi perspektivního prohloubení jeviště, proto tuto metodu nepoužil). Netradiční byl způsob výměny kulis. Ty se totiž nepohybovaly na pojízdných rámech, které by byly v průběhu představení vysouvány (jako ve většině barokních inscenací), ale protože byly namalovány na otáčivých stěnách (resp. na plátnem potažených rámech), skládaly se a rozevíraly na způsob listů v knize (tyto otáčivé desky „nesly také označení *telari laterali* a *libretto*“¹³).

Hrací prostor se směrem dozadu mírně zužoval a končil malovaným prospektem. Na konci jeviště se také uplatňovaly divadelní stroje (*machiny*), které byly umístěny v několika řadách za sebou a které se pravděpodobně „pohybovaly po kolejnicích

¹² HILMERA, Jiří. *Costanza e Fortezza*. In Týž. *Česká divadelní architektura*. Praha : Divadelní ústav, 1999, s. 12.

¹³ PREISS, Pavel. Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka. In. *Sláva barokní Čechie*. Praha : Národní galerie, 2001, s. 291.

pod podlahou jeviště a po každém jednání se nejspíše roztahovaly do obou stran, aby rozevřely výhled na novou dekoraci v další hloubce jeviště.¹⁴

1.1.2 Hudba a orchestřiště

Autorem hudby (a žánrového zařazení této opery do kategorie *fiesta teatrale*) byl císařský dvorní kapelník Johann J. Fux. Vytvořil statickou slavnostní hru chrámového a monumentálního charakteru. Baletní scény zkomponoval choreograf Nicolo Matheis. Monumentální styl Fuxova kompozičního řešení korespondoval se zadaným zaměřením skladby, která měla za úkol pojmout nově vytvořený rozlehlý prostor. Dvouměsíční přípravy a zkoušení pak vyvrcholily téměř pěti hodinovým představením, které trvalo od „osmé hodiny večerní do jedné hodiny ranní.“¹⁵ Představení řídil ve Fuxově zastoupení místokapelník A. Caldara a se sborem hudebníků, v jehož čele stál koncertní mistr G. A. Piani, měl stanovený prostor o rozměrech 22 x 4,8 m v přední části sálu¹⁶.

V orchestru hrálo přes 110 hudebníků, z toho bylo asi 40 členy císařského orchestru (např. dvorní skladatel F. B. Conti, houslista a skladatel G. A. Piani, varhaník a cembalista G. Maffat), další pak byli vybráni z řad studentů, hudebníků z českých šlechtických kapel a kostelních kůrů a zahraničních hostů (mj. flétnista a dvorní skladatel pruského krále J. J. Quatz) či hudebníků z kostelů. J. J. Fux se zúčastnil kvůli nemoci pouze jako divák.

1.1.3 Hlediště

Takto popsal auditorium J. Hilmera ve své knize *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*: „Hlediště protáhlého tvaru má v přední polovině ‚parterre noble‘¹⁷ s dvojicí křesel pod baldachýnem¹⁸ na vyvýšeném pódiu pro císařské manžele, v zadní části se zdvihá stupňovitý půlkruhový amfiteátr, stoupající až k úrovni galerie, vinoucí se za otevřenými klenutými arkádami kolem celého hlediště.“¹⁹ V přední části stály po obou stranách dvě

¹⁴ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 39.

¹⁵ JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha : Divadelní ústav : Academia, 2007, s. 182.

¹⁶ viz Obrazová příloha, obr. č. 5 , s. 52.

¹⁷ parter = hlediště v přízemí divadla, kina, koncertní síně, přízemí; nobles = vyšší společenská vrstva – cit: PETRÁČKOVÁ, Věra; Kraus, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov : [A-Ž]*. Praha : Academia, 2001, s. 571. a 528.

¹⁸ zdobená (pevná n. přenosná) stříška, závěs z látky, dřeva n. štku nad trůnem, oltářem, lůžkem apod. - cit: PETRÁČKOVÁ, Věra; Kraus, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov : [A-Ž]*. Praha : Academia, 2001, s. 90.

¹⁹ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965,

mohutné věže s bizarními báními, které ohraničovaly výhledový prostor diváka. Na pomezí hlediště a jeviště bylo vyhrazené místo pro kapelu a někteří hudebníci měli také své hrací místo v lóžích uvnitř bočních proscéniových věží. Hloubka jeviště dosahovala 47,5 m délky a jeho stěny byly až 21 m vysoké.

Početné publikum sedělo v sále podle hierarchického pořádku, který byl dán vídeňským dvorem. Byla to uzavřená společnost lidí, která dostala pozvánku na představení. Tohoto představení se zúčastnili také členové císařského dvora (např. ambasadoři, diplomaté aj.). Divadlo bylo umístěné a vybudované, jak již bylo dříve zmíněno, poblíž Pražského hradu v arálu jízďárny.

Divadlo bylo s Pražským hradem propojeno Prašným mostem, který představoval v té době dřevěnou cestu pro pěší. Byl postaven na cihlových pilířích. Ze severní strany mostu byly schody, které vedly do Jeleního příkopu, resp. do koridoru štoly nacházející se stupeň pod jízďárnou. Zhruba uprostřed koridoru byla cesta poskytující spojení sálu průchodem vně císařskou branou.

1.1.4 Přístup do divadla

Podle dobových svědectví se kapacita divadla odhaduje až na 4 000 míst. Do sálu bylo možné vejít několika vchody²⁰, které byly umístěny tak, aby korespondovaly se stávajícím interiérem jízďárenského komplexu. Každý ze vstupů byl určen pro diváky jiné sociální vrstvy. Š. Vácha popisuje ve svém článku pro *Divadelní revue* vstup do divadla takto: „Běžní návštěvníci vstupovali do divadla bočním vchodem po pravé straně. Z ulice U Prašného mostu nejdříve prošli velkým portálem do kryté jízďárny a pokračovali až k průjezdu do jízďárenského dvora na levé straně, který byl totožný s bočním vstupem do divadla. Císařský pár se svým doprovodem přešel z Pražského hradu do divadla přes tehdy krytý Prašný most, vystoupal schodištěm do chodby vyhlídkové galerie, nacházející se na úrovni terénu letní jízďárny. Odbočením vlevo přibližně v polovině chodby pak skrze osový průchod, zdůrazněný na lící straně náročně pojednaným portálem, vešel do parteru hlediště, kde byla pro něj vpředu připravena dvojice vyvýšených trůnů pod baldachýnem. Lóže v patře byly přístupné z chodby v prvním patře vyhlídkové galerie. Účinkující a obsluhující personál měl přístup na jeviště zajištěný skrze uličku v severozápadním rohu jízďárenského dvora.“²¹

s. 39.

²⁰ viz Obrazová příloha, obr. č. 6, s. 53.

²¹ VÁCHA, Štěpán. Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. - 18. století. *Divadelní revue*, 2009, č.1, s. 14.

Stavba divadla byla velmi netypická už proto, že byla využita jen ve dvou večerech, po nichž byla zbourána, a tak v tomto smyslu není považována za stavbu v tradičním významu. Samotné divadlo bylo zastavěné do jiného prostoru: „Standardní představě architektury se tato stavba ostatně vymyká i tím, že jako čistě interiérová konstrukce, vestavěná do dvora letní jízdárny, neměla vlastní fasádu.“²²

²² Op. cit. s. 15.

1.2 Opera Costanza e Fortezza

Představení mělo veliký ohlas. Pozitivně byla od diváků hodnocena především neobvykle velkolepá výpravnost, která se hlavní měrou zasloužila o to, že se inscenace stala ve své době mimořádnou událostí. Opera byla inspirována produkcemi konanými na císařském dvoře ve Vídni 17. a 18. století, takže byla výrazně ovlivněna habsburskou divadelní a operní tradicí. K realizaci inscenace však došlo v Praze, proto by se dala nazvat vídeňským importem. Jak už bylo řečeno, toto hudebně-dramatické dílo bývá označováno v dobových dokumentech jako *festa teatrale*, tedy divadelní slavnost s hudbou, a někdy také (vzhledem k hlavní zářijové politické události – korunovaci Karla VI.) jako korunovační opera.

Dějovou osou díla je obléhání Říma. Autoři se s oblibou inspirovali (římskou) historií a antikou obecně. Velmi často zasazovali své náměty do období starověku. Antické období symbolizovalo vzor imperiátorství a společenské humanity. Také představovalo ideál státního politického uspořádání. Autoři libret ve svých námětech také rádi ztotožňovali soudobé panovníky, jimž byly inscenace věnovány, s hlavními hrdiny, na kterých zprostředkovaně zdůraznili panovníkovy ctnosti a charakterové přednosti. Často vytvářeli paralely mezi antickými bohy a císařskou rodinou.

Ústředním motivem díla byla demonstrace císařových ctnostných povahových rysů – stálosti a síly. Tyto vlastnosti byly ztvárněny na jevišti také ve fyzické podobě, personifikovanými tančícími alegoriemi Stálostí a Sílou (*Costantia et Fortitudine*), ale zároveň bylo v ději zdůrazněno, že obě vlastnosti si také v sobě nese zvlášť každý ctnostný občan a že jen díky těmto ušlechtilým přednostem může fungovat svobodná politická forma státu – republika. Mezi významné charakterové vlastnosti Římanů, které se objevovaly na scéně, patřily dále Statečnost (*Valore*) a Ctnost (*Virtude, Virtú*). Vedle figur alegorických vystupovaly v příběhu i postavy nadpřirozené: říční bůh Tiber, Génius Říma, bohyně Vesta a římský bůh Jupiter. Říční bůh Tiber měl ve hře jediný úkol – upozornit na narozeniny bohyně Vesty. Podobně na tom byl i Génius Říma, který měl ostatní přítomné informovat o narozeninách císařovny Alžběty Kristýny. Paralela mezi postavou Vesty a osobou Alžběty Kristýny byla tedy od počátku zřejmá, ale měla se týkat především charakterových podobností. Bohyně byla shovívavá, dobrotivá a mírná. Držela nad Římany ochrannou ruku. Připodobnění panovnice Alžběty Kristýny k bohyně Vestě bylo v tehdejší době poměrně neobvyklé. V ostatních soudobých operách byla manželka Karla VI. nejčastěji zobrazována jako bohyně Juno (analogicky k císaři zobrazovanému v podobě Jova), nebo Venuše.

Protějšek bohyně Vesty představoval bůh Jupiter (císař Karel VI.). Císaře také metaforicky zobrazovala role konzula Publia Valeria, který byl správcem (nikoli suverénním vládcem – na tento fakt byl kladen veliký důraz) jemu svěřeného městského státu²³.

V námětu opery byly také zahrnuty aktualizace soudobých politických problémů, mj. otázka pragmatické sankce a případné možné nástupnictví v ženské linii habsburského rodu – dcer Karla VI. Byla zde obsažena idea celistvosti a kompaktnosti Zemí Koruny české a jejich silné vazby na habsburskou říši, potažmo dynastii. A jak uvádí v knize *Karel VI. a Alžběta Kristýna: česká korunovace 1723* Š. Vácha: „v ději byla také patrná snaha vypořádat se s politickými ambicemi Saska a Bavorska, které se předtím promítly do dvou svatebních oper, drážďanské *Teofane* a mnichovské *Adelaide*.“²⁴

Ovšem zatímco obě výše zmíněná dvorská představení vzdávala hold německému králi či císaři jako monarchovi, v *Costanze e Fortezze* byl kladen důraz na demokratickou vládu panovníka ve svobodné republice. V *Teofane a Adelaide* hrála nejdůležitější roli pozice císařských dcer jako záruka pro získání budoucího dědictví, kdežto v pražské opeře to bylo přesně naopak – byl zdůrazněn věrný a stálý vztah habsburských dědiček ke své zemi, resp. význam pragmatické sankce a z toho vyplývající zásada o nedělitelnosti habsburské monarchie.

Náměty obou německých oper byly podobné, ale ve svém výsledném ztvárnění se lišily. V centru pozornosti byl německý král a první římskoněmecký císař Ota I., hlavní postava událostí z 10. století, ve kterém panovala na německém území otonská dynastie, původem ze Saska.

Operu *Teofane*, která měla premiéru v roce 1719 v Drážďanech, složil A. Lotti spolu s libretistou S. B. Pallavicinem. Inspirovali se historickým příběhem z poloviny 10. století, ve kterém figuroval německý král Ota I. a italský král Berengarem II. Ivrejský se svým synem, spoluvládcem Adalbertem. Ústředním tématem byl jejich několikaletý zápas o trvalé panovnictví v Římě. Německý král Ota I. toužil získat jako první německý vladař císařskou korunu, což se mu také po úspěšném tažení r. 960 podařilo, a následně se nechal korunovat papežem Janem XII. na římského císaře. Císařem se po svém otci stal také Ota II., který se r. 971 oženil s byzantskou princeznou Theofanou. Výchozí námět byl pro operní představení mírně upraven, ale zásadní obsahové vyznění zůstalo stejné. Jednalo se o souboj dvou soků, ve kterém šlo o územní rozlohy říší, císařskou korunu a svatbu s budoucí císařovnou. V ději je tak akcentována důležitost sňatku prvorozené habsburské princezny

²³ Více informací např. o vizuální podobě alegorických postav viz VÁCHA, Štěpán a kol. *Costanza e Fortezza*. In. *Karel VI. a Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. Praha : Paseka, 2009. s. 164 – 168.

²⁴ Op. cit. s. 146.

Marie Josefy se saským kurprincem, dědicem saských panovníků.

Operní představení *Adelaide*, s podobným tematickým zaměřením, se konalo roku 1722 v Mnichově u příležitosti sňatku kurprince Karla Albrechta s arcivévodkyní Marií Amálií. Hlavní zápletku tvořil střet krále Oty I. a Adalberta Ivrejského, který se odehrál ještě v době před korunovaci. Hlavní hrdinku příběhu představovala Adelaide Burgundská, dcera Rudolfa II. Hornoburgundského, která byla dědičkou územních ploch mezi Alsaskem a Středozezemím mořem. V operním ději je Adelaide Burgundská zasnoubena s Lotharem, synem a spoluvládcem italského krále Huga. Jejich nepřítelem je Berengar Ivrejský, který usiluje o jejich smrt. Poté, co Lothar zahyne, má v úmyslu Adelaidu oženit se svým synem Adalbertem. Dívky se však zastane král Ota I., a sám se posléze stane jejím manželem.

Podrobnější tematický rozbor těchto dvou oper měl posloužit k doložení společných inspiračních zdrojů s hradčanským uvedením *festa teatrale Costanza e Fortezza*.

Divadelní žánr *festa teatrale* se vyznačuje svou statičností a nedramatičností. V této hudebně-divadelní události převládá holdovací prvek nad všemi ostatními. Proto v *Costanze e Fortezze* neexistovala výraznější zápletky, kterou by bylo v rámci hry potřeba rozplétat, charaktery postav byly od začátku dané a nedocházelo u nich k žádnému vývoji. Statická složka představení byla úmyslná, nejdůležitější byly holdující pasáže oslavující Vestu – Alžbětu Kristýnu a taneční výstupy, které adorovaly ctnosti císaře Karla VI.

Formálně byla opera rozdělena na 3 dějství, která se navzájem lišila počtem scén (1. dějství – 14 scén, 2. dějství – 13 scén a 3. dějství – 10 scén) a která byla doplňována tanečními výstupy, a holdovací licenzou, která byla v závěru věnována oslavenkyni císařovně Alžbětě Kristýně, oslavenci Karlu VI. a potažmo i hlavnímu městu Praze.

1.2.1 Námět a děj

Básník P. Pariati čerpal při psaní textu libreta z raných dějin starověkého Říma, konkrétně se inspiroval v knize Tita Livie *Historiae ab Urbe Condita*. Ve druhém díle historik Livius popisuje období konce vlády etruské královské dynastie Tarquinioců v Římě, jejich nedobrovolný odchod z města a vznik republiky v čele s konzuly a senátem. Římané se vzepřeli diktátorské vládě Tita, posledního panovníka z rodu Tarquinioců, vyhnali ho i s celou jeho rodinou za brány města Říma a zřídili místo království republiku. Tarquiniovci se spolu s klusijským králem Porsennou pokoušeli násilně dostat zpět k moci, ale Římané

se obléhání ubránili, a tak museli Tarquiniovci zůstat ve vyhnanství.

Z charakteristiky krále Tita Tarquinia vyplývá, že byl v celém ději jedinou zápornou postavou. Odmítal dohodu s Římany, chtěl vydobýt zpátky trůn a nadále sám neohroženě vládnout. Naproti tomu král Porsenna reprezentoval skupinu ctnostných panovníků. Byl čestný a šlechetný, i k nepříteli. Preferoval smířčí jednání, nikoli boj. A právě k druhému zmiňovanému panovníkovi byl přirovnáván Karel VI. Popisované události se odehrály v letech 510–508 př. Kr. Mezi hlavní postavy patřily římský král Tito Tarquinio, etruský král Porsenna, římský konzul Publius Valerius a alegorické postavy: říční bůh Tiber, bohyně Vesta a Génius Říma.

V samotné inscenaci byla ztvárněna závěrečná část příběhu: Tarquiniův nájezd na Řím, následné obléhání města a vyvrcholení v podobě římského vítězství.

1. dějství

Na úvod příběhu, ještě než započala první akce, byl divákům tlumočen a objasněn předchozí vývoj děje. Etruskové zaútočili na pahorek Janikulum a v této bitvě byli kromě jiných Římanů zajati také Erminio a Valeria, děti římského konzula Publia Valeria. Samotný děj opery pak začal vyjednáváním krále Tita Tarquinia a Římanů o jejich rezignaci. Římané si chtěli uhájit svou samostatnost, nechtěli dopustit vládu cizího (z jejich pohledu nelegitimního) krále a odmítali se vzdát bez boje. Nemohli se smířit s myšlenkou, že by dobrovolně upustili od své nabyté svobody. Klujský král Porsenna, kterého požádal Tarquinio o pomoc, se sice snažil vyjednat s Římany mírovou cestou spravedlivé dosazení krále Tita na trůn, ale neúspěšně. Zatímco Titus vyhlásil Římanům válku, na scénu vstoupila odvážná dívka Valerie, která prorokovala stabilitu města, jeho bezpečnost, která plynula z ochrany římských božstev a římské ctnostné vlastnosti – Stálosti.

Následně začal z řeky Tibery stoupat velký vodní gejzír a na jevišti se objevily nymfy, zpívající o římské odvaze. Valerie pokračovala ve svém proslovu o nadpřirozených silách a v té samé době se z vody vynořil palác boha Tibera spolu s jeho majitelem, říčním vládcem stejného jména. Vládce Etrusků, král Tito Tarquinio, ovšem nechtěl přistoupit na roli poraženého, a tak prostřednictvím krále Porsenny zahájil diplomatické vyjednávání. Ze svého tábora poslal Erminia za jeho otcem, aby mu předložil podmínky k uzavření míru. Erminia doprovázela jeho sestra Valeria, jíž Porsenna před odchodem vyznal lásku. Ona však jeho city neopětovala, nemohla – jednak byla zasnoubena s Římanem Muziem, jednak jí její stálost nedovolila uchýlit se ke zradě a přijmout podmínky nepřitele.

Vracející se děti přišly domů v době oslav narozenin bohyně Vesty. Vyhledaly otce,

konzula Publia Valeria, a tlumočily mu zprávu o Titově vojenském ústupu, pokud by ho Římané dobrovolně dosadili na trůn. Zároveň římské dívce Clelií tlumočili Titovu nabídku k sňatku. I ona svatební návrh odmítla, byla věrná svým zásadám a cti, a proto by nikdy nezradila svého snoubence Orazia. Jakmile se o králově drzosti dozvěděl její snoubenec, byl odhodlán vydat se sám do boje proti nepříteli. Obavy ostatních, že by mohl podlehnout přesile, zamítl tvrzením, že ho budou doprovázet Síla (*Fortezza*) a Sláva (*Gloria*) a po návratu bude obklopen Pověstí (*Fama*) a Vítězstvím (*Vittoria*).

Publio Valerio na důkaz čestnosti poslal Erminia a Valerii s odpovědí zpátky do etruského zajetí a Orazio šel do boje, který se před zraky diváků odehrál na mostě Ponte Sublicio. V poslední chvíli zápasu přikázal Orazio most strhnout, čímž odrazil nepřátelský výpad, zároveň však sám spadl do řeky. Všichni přihlížející velebili jeho statečnost a jeho zázračné přežití připisovali bohyni Vestě.²⁵

První tanec

Choreografie se skládala z oslavných prvků věnovaných bohyni Vestě. Vystoupila zde i alegorická postava Stálost, k jejímuž tanci se přidal svým zpěvem sbor římského lidu věštící výsledný triumf nad vojenskými nepřáteli. Na závěr byl znázorněn boj římské Stálosti a etruské Udatnosti a následné vítězství Stálosti.

2. dějství

Místem konání byl etruský tábor, postavený za branami Říma. V popředí scény stály dva vojenské stany – jeden patřící Porsennovi, druhý Tarquiniovi. Mezi oběma spojenci proběhla hádka nad nekoordinovaným vývojem situace. Porsenna vyčetl Tarquiniovi předem neplánovaný útok na most, ale i přesto oddaně zůstal jeho konzultantem a vyjednávačem, neboť viděl, že by Tito ve své zuřivosti a pyšnosti nejraději vše řešil násilím, a to on jako vážený diplomat nemohl připustit, a tak se snažil jeho prudké chování zmírnit. Ve vyjednávání s římským konzulem chtěl však nadále vystupovat sám. Proto se za ním ihned vydal na cestu do Říma.

Mezitím, nepozorován stráží, pronikl do nepřátelské tábora Muzio a pokusil se vysvobodit Valerii. Ta ho nabádala k trpělivosti a zdrženlivosti z obavy, aby neučinil nějaká ukvapená rozhodnutí. Muziova touha po pomstě byla ovšem veliká, a tak svou dýku použil k Porsennovu usmrcení. Nešťastnou náhodou na místo klusijského krále zabil strážce

²⁵ viz Obrazová příloha, obr. č. 7, s. 53.

pokladnice, byl dopaden a odsouzen k trestu smrti²⁶. Valerie byla obviněna ze spolupachatelství. Oba dva byli plni odhodlání, čelili statečně nepřátelskému tlaku, a v očích Porsenny si tak získali respekt. Král obdivoval jejich stálost, sílu a odhodlání. Byl zaskočen, že tyto ctnostné charakterové vlastnosti lze nalézt i u ženy. Muzio mu odporoval tvrzením, že síla i ostatní kladné povahové rysy jsou dědičným vlastnictvím všech Římanů. Při soukromém rozhovoru Porsenny s dopadeným Muziem, kterému nebyl Tarqunio přítomen, mu byl dán zpět svobodný život.

Následně začalo diplomatické vyjednávání konzula Publia Valeria s Etrusky, které bylo doprovázeno obětním obřadem s tanci.

Druhý tanec

Zúčastnila se ho alegorická postava Láska k Slávě (*Amore della Gloria*), jež dává hrdinům odvahu, a Římská Síla (*la Fortezza Romana*). Láska k Slávě korunovala Římskou Sílu vavřínovým věncem. Tento úkon byl symbolem pomyslného korunování vítěze. Divák tedy dopředu věděl, komu připadne vítězný triumf.

3. dějství

Prostředím, ve kterém vrcholilo operní představení, byly královské zahrady Tarquiniovců, ležící na vrcholku Janikulum. V úvodu zde došlo k hádce mezi Titem a Cléií. Ta rezolutně odmítla královu pozornost a pokusila se lstí získat panovníkův meč. Svědkem této události byl Erminio, který hodlal bránit Cléliinu čest v osobním souboji s nepřítelem, ale bylo mu to znemožněno, protože dívka odmítla vydat ukradený meč.

Porsenna stále usiloval o mírové vyřešení konfliktu a pozvolna se Římanům začínal obdivovat. Poté, co spatřil jejich odvahu a přesvědčil se o síle a stálosti, která je provázela, začínal poznávat moc velké bohyně Vesty. Na diplomatické návštěvě u Publia Valeria se pomalu smířoval s jasným faktem, že Valerie se jeho snoubenkou nestane a Tito Tarquinio neusedne na trůn nepřátelského království. Navíc se musel znovu sklonit nad statečností římských žen, když jim Clélie vyprávěla o svém nebezpečném a utajeném útěku ze zajateckého tábora spolu s ostatními spoluvězenkyněmi. Jako důvod svého útěku označila dosavadní vlastnictví Titova meče.

Konzul Publio Valerio, tlumočnick římského lidu a senátu, byl připraven s klusijským králem Porsennou uzavřít mír, nicméně odmítal akceptovat podmínky králů, týkající se nedobrovolného zvolení nového panovníka a svatby Porsenny s konzulovou dcerou,

²⁶ viz Obrazová příloha, obr. č. 8, s. 54.

Valerií. Etruští vojáci přemlouvali svého velitele, aby se uchýlil ke zradě, a za Tarquiniovými zády přijal mírovou nabídku, znamenající konec války. Porsenna s definitivním příměřím souhlasil, vyhověl tak přání svých vojáků a začaly společné oslavy doprovázené provoláváním o stálosti a síle vznešených hrdinů.

Licenza

Během závěrečné holdovací licenzy se za zpěvu etruských vojáků objevil na scéně gloriét²⁷, který se následně proměnil ve vítězný oblouk, nad nímž seděl Génus Říma, obracející se do hlediště na královnu Alžbětu Kristýnu, která seděla v parteru.

V rámci posledního tanečního vystoupení se společně předvedly dvě alegorické postavy – Láska k Míru (*l' Amor della Pace*) a Veřejné Blaho (*la Pubblica Felicità*) a celé představení gradovalo závěrečným pěveckým sborem.

Při repríze 2. 9. byl v licenze částečně pozměněn text, který tentokrát neoslavoval Alžbětu Kristýnu, ale Karla VI. jako nastávajícího císaře.

²⁷ archit. otevřená malá zahradní stavba, besídka, zprav. na vyhlídkovém místě – cit: PETRÁČKOVÁ, Věra; Kraus, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov : [A-Ž]*. Praha : Academia, 2001, s. 266., viz Obrazová příloha, obr. č. 9, s. 55.

1.3 Scénografie opery *Costanza e Fortezza*

Součástí P. Parietiho libreta k opeře *Costanza e Fortezza* byl soubor grafických listů, které zachycují detailní vyobrazení G. Galli-Bibienových scénografických koncepcí.²⁸ Svazek rytin obsahuje kresby jednotlivých aktů, celkový pohled na interiér divadla, znázornění půdorysu sálu a mechanických strojů. Vytvořením reprezentačního grafického alba navázali tvůrci na již zavedenou zahraniční praxi, neboť v barokním období bylo obvyklé dokumentovat významné hudebně-dramatické akce, za účelem jejich šíření a možnosti zprostředkovaného poznání. Jednou z předchozích reprodukcí, zaznamenávajících výpravnou scénickou podobu operního představení, je rytina J. Thelota (podle kresby S. Kleinera z roku 1738) zachycující celý areál²⁹, který byl určený pro provedení vídeňské opery *Angelica vincitrice d' Alcina*, uvedené v roce 1716. Dochované rytiny, které popisující hradčanské dekorace tak navazují na rakouský kontext. I přesto, že je na některých listech, týkajících se *Costanzy e Fortezzy*, zachycen průběh představení, nejedná se o věrohodný dokumentační materiál. Obrazové prameny, které především podávají informace o vzhledu divadla, měly sloužit k šíření idejí o barokním divadle formou jakéhosi propagačního materiálu. „Divadlo a jevištní dekorace neznázorňují příliš realisticky, ale pouze je evokují. Dojem, jež tyto rytiny vzbuzují, je v podstatě odrazem onoho – zázračného –, co diváci pociťovali; a protože využívají metajazykovou funkci obrazu, umisťují se kdesi na půl cesty mezi scénografií a dekorací – v meziprostoru, jemuž bude bibienovská kultura vládnout ještě léta.“³⁰ J. Hilmera dodává, že spíše než o zachycení reality rytci usilovali o „jakési svébytné zachycení oné představy, která tanula projektantovi na mysli a kterou zase měla vzbudit hotová dekorace v očích diváka, přehlížejícího v zaujetí hrou technické podrobnosti i nedostatky scény a pod dojmem básnického slova i hudby se ochotně vžívajícího do fiktivního prostředí předváděných příběhů.“³¹

Původní kresebné návrhy každého dějství vytvořil autor scény, divadelní architekt G. Galli-Bibiena, a ty se pak staly předlohou grafikám, určeným pro tisk. Š. Vácha v knize *Karel VI. a Alžběta Kristýna: česká korunovace 1723* píše: „Vytištěny byly v předstihu a je zřejmé, že se rozdávaly spolu s tištěnými librety, byť jenom asi významným divákům

²⁸ viz PARIATI, Pietro. *Costanza e Fortezza* [hudebnina] : Festa teatrale in drei Akten : mit sieben Illustationen. Wien : Artaria & Co., 1910, 1 partitura (xxv, 263 s.) : il., přílohy v samostatné obálce: 6 rytin, 1 kopie rytiny, 6 mf

²⁹ viz Obrazová příloha, obr. č. 10, s. 56.

³⁰ Citováno z bilingvní italsko-české studie: CARRAI, Guido. Giuseppe Galli Bibiena a slavnostní opera *Costanza e Fortezza* v Praze roku 1723. *La Nuova rivista italiana di Praga*, 2002, č. 1., s. 71.

³¹ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 61.

představení. [...] Tisk libret opery *Costanza e fortezza* včetně grafických listů zajišťoval císařský operní intendant Johann Wolfgang Haymerle. Učinil tak patrně v časové tísní, neboť jen tak lze vysvětlit, že převedením Galli-Bibienových předloh do grafické podoby bylo pověřeno celkem sedm rytců.³²

Autory rytin byli: A. Birckhart, J. II. van der Bruggen, J. H. Martin, Fr. A. a K. Dietelové, J. J. Lidl a J. W. Heckenauer.

1. dějství

Dekorace prvního jednání jsou vyobrazeny na rytině nesoucí název *Grande Compagna attraversata dal Tevere col Ponte Sublicio in vicinanza di Roma* (Rozlehlá krajina rozdělená řekou Tiberem s mostem Sublicio v blízkosti Říma)³³. Autory tohoto dochovaného záznamu jsou rytci J. van der Bruggen a J. H. Martin.

Tento grafický záznam je zrcadlově převrácen vůči výjevu z listu vypočítávající celkový pohled na divadlo.

Hrací prostor byl dějově situován do okolí města Říma, k břehům řeky Tibery. Scénu tvořily na jedné straně slavnostně vyzdobený chrám bohyně Vesty a polorozbořená lodžie předměstského paláce etruského krále Tita Tarquinia na straně druhé. Za těmito římskými budovami, monumentální kopulovou stavbou a zříceninou, vedl napříč jevištěm tok řeky Tibery, který tvořil pomyslnou dělicí čáru mezi oběma tábory a přes který bylo možné dostat se pouze po dřevěném mostě Ponte Sublicio. Tato rytina zachycuje konec prvního dějství, kdy z mostu zbyly už jen stržené ruiny. Ještě předtím, než byl most zničen, se z něho vrhl do vln řeky Říman Orazio, který se s pomocí zboření mostu, sloužícího jako vstupní cesta do města, pokusil odrazit útok Tarquinia a jeho spojenců. V řece se objevily dva ze čtyř jevištních strojů – z hladiny se zvedl mohutný gejzír a po jeho opadnutí se vynořil Tiberův trůn (spolu s říčním bohem), který měl podobu monumentální kašny. Tento výjev je vyryt na dalším grafickém listě, k jehož podobě se vrátím později.

Na pozadí scény se zvedal pahorek Janikulum, který byl obsazen etruskými vojáky, a byl zde také vidět malovaný prospekt s věžemi a chrámy na úbočí, který „stejně jako v dalších dekoracích vylučuje možnost zapojení přirozeného krajinného horizontu do scénografie.“³⁴ Na pravé straně v zadní části scény stála skupina vojáků společně s ženskou osobou. Tou byla pravděpodobně Valerie, dcera konzula Publia Valeria a zajatkyň,

³² VÁCHA, Štěpán a kol. *Costanza e Fortezza*. In. *Karel VI. a Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. Praha : Paseka, 2009. s. 441.

³³ viz Obrazová příloha, obr. č. 11, s. 57.

³⁴ Op. cit. s. 445.

kteřou etruští bojovníci odváděli do zajetí. Naopak v úplném popředí jeviště, k divákům obrácená bokem, stála římská dívka Clélia, která byla informována Muziem o zázračné záchraně Orazia z hlubiny řeky. Vedle nich po straně zpívali sólisti a sólistky.

Zmiňovaný vodní tok byl znázorněn pomocí pásů, na kterých byly namalované vlnky, a těmito pásy bylo v průběhu akce dokola otáčeno, aby se z něj mohla vynořit jevištní aparatura. Skutečný nebyl ani tryskající gejzír, který se zvedl z hladiny. Pravděpodobně byla použita pomalovaná stojka. J. Hilmera v knize *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách* uvádí, že jako náhražka vodního živlu také sloužila v krytých divadlech běžného typu „jemná tkanina, tlučená slída a malovaná dekorace“.³⁵ Zároveň dodává, že použití vodního živlu a způsob jeho realizace na scéně byly jedním z charakteristických projevů barokního umění. Obliba kašen umístěných na náměstích a fontán v parcích a vodních atrakcí v letohrádkách dokazuje použití vodního živlu v barokním umění. Skutečná voda se však v představeních vyskytovala pouze výjimečně, „pro tu bylo uplatnění ještě tak nejspíše v otevřených zahradních divadlech, jejichž jezírka však zato poskytovala velkolepou možnost inscenovat na jejich ploše celé námořní bitvy, jak tomu bylo např. při představení Fuxovy opery *„Angelica vincitrice di Alcina“*, dávané ve Vídni r. 1716“.³⁶ Nicméně Jaroslav Hach v textu *Operní divadlo v šlechtických rezidencích a na městských scénách* zastává odlišný názor a předpokládá, že řečištěm vsutku protékala voda³⁷. Ta by ovšem musela být v dalších jednáních zakryta, a proto je Hilmerův názor podle Pavla Preisse (studie *Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka*³⁸) pravděpodobnější.

2. dějství

Jako přibližná výpověď o podobě druhého jednání nám slouží rytina bratří Dietelových nazvaná *Accapamento dell' Esercito Etrusco sotto Roma* (Tábor etruského vojska před Římem)³⁹. Na scéně byly postaveny stany různých velikostí, završené kopulemi. Mezi nimi byly rozestavěny válečné stroje. Dva hlavní stany, které byly otočeny vchodovými částmi k sobě, patřily králi Porsennovi a Tarquiniovi. Prostor uzavíral stoupající svah. Vpředu na vyvýšeném trůně seděl král Porsenna a po jeho levé ruce byl vyobrazen oltář s obětním ohněm. Nad tímto ohněm si Muzio popálil pravou ruku jako trest za zabití špatné

³⁵ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 18.

³⁶ Op. cit. s. 17.

³⁷ HACH, Jaroslav. *Operní divadlo v šlechtických rezidencích a na městských scénách*. In. *Dějiny českého divadla I.*, Praha : Academia, 1968, s. 257.

³⁸ PREISS, Pavel. *Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka*. In. *Sláva barokní Čechie*. Praha : Národní galerie, 2001, s. 291.

³⁹ viz Obrazová příloha, obr. č. 12, s. 57.

osoby.

Ztvárnění etruského tábora je podle Hilmery analogické s návrhy G. Galli-Bibienových předchůdců – „tak třeba s podobným seskupením stanů, mezi nimiž se střídají vysoké stany kuželové pod kupolkami s korouhvičkami a nižší stany sedlové (totiž pouhé plachty přehozené přes vodorovnou tyč), jsme se již setkali v táborové dekoraci Burnaciniho ‚Zlatého jablka‘, zatímco válečné stroje, které se v hradčanské inscenaci objevují mezi stany v kulisách, známe z rovněž již připomenuté dekorace obleženého města, zachycené v návrhu Ferdinanda Galli-Bibiény.“⁴⁰

Co je nové na těchto dekoracích oproti dosavadním záznamům z ostatních představení je „radikální baroknost v pojetí jednotlivých tvarů, zejména ve formách stanů, jejichž drapérie je pohnutější než u dřívějších výtvorů, ale které již i ve svém základním tvaru jsou mnohem malebnější; jejich římsy jsou zvlněny podle křivkového půdorysu a nesou u některých stanů malebné cibulovité kopule.“⁴¹ Za pozornost také stojí formální podoba dvou stanů, vyčnívajících v poslední kulisové řadě, jež jsou podobné báním na obou portálových věžích a vytvářejí zajímavý hloubkový pohled.

Jako se G. Galli-Bibiény inspiroval u svých předchůdců, další umělci naopak navazují na jeho koncept. V zámeckém divadle Českého Krumlova navrhli architekti Leo Merkel a Johann Wetschel zhotovit taktéž táborovou dekoraci. V druhé polovině 18. století si G. Galli-Bibienovo dílo vzali jako přímou předlohu pro realizaci svých nápadů. A nejednalo se pouze o případ táborové konstrukce, ale „některé příbuznosti v jednotlivostech můžeme vedle celkového výtvarného pojetí a skladby scénického obrazu poukázat už v dekoracích zahrady (altány, blízké svou formou oné trojici altánů v zahradní dekoraci z Bibienova díla ‚*Architettura e Prospettiva*‘ [...])“⁴². Společné souvislosti by se podle divadelního historika J. Hilmery daly nalézt i ve dvou krumlovských sálových variantách.

U táborových dekorací se shodují především tvary vojenských stanů a válečných strojů. Vlivu bibienovské scénografie bude věnována samostatná kapitola.

3. dějství

Obraz třetího dějství je doložen na rytině *Giardini Reali de Tarquini nel Gianicolo* (Tarquiniový královské zahrady na Janikulu)⁴³, jejímiž autory byli J. J. Lidl a J. W. Heckenauer. Jednalo se o prostorově nejrozsáhlejší scénu, ve které bylo jeviště využito

⁴⁰ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 41.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Op. cit. s. 52.

⁴³ viz Obrazová příloha , obr. č. 13, s. 58.

v celé své hloubce až k nejzazšímu prospektu, nicméně na grafickém listě je nakreslen pouze výsek zadní části jeviště. Po obou stranách stály dvě řady oranžovníků, uprostřed dvojice soch. Na konci byla zeď a v ní zasazená fontána. Scéna byla opět zakončena stoupajícím svahem, který byl zaplněn alejemi, fontánami a různými stavbami. U každé fontány tryskal skutečný vodotrysk. Navíc se děj odehrával pravděpodobně za nočního osvětlení.

Představení vyvrcholilo při závěrečném baletu alegorických postav. V tomto okamžiku se rozjel chrám stojící v pozadí zahrady a vjel do přední části jeviště. Během pohybu se chrám proměnil v triumfální oblouk, pod nímž seděl Génus Říma obklopen svou početnou družinou. K podobě a funkčnímu provedení tohoto stroje se dostanu při popisu jedné z dalších rytin.

Dekorace užitá v posledním jednání opery formálně navazují na jiné zahradní dekorace G. Galli-Bibieny – návrhy zahradních scénérií z knihy *Die Theaterdekoration des Barock*⁴⁴ se shodují v rozložení kulis: popředí scény s průhledem, který vedl táhlým zahradním prostorem, jenž byl lemovaný loubím a fontánami. Vzadu scénérii doplňuje členitý zahradní parter, který uzavírá hloubkový pohyb zahradní kompozice.

Libreto k opeře doplňují ještě další čtyři rytinové nákresy: půdorys divadla od J. Van der Bruggena a J. H. Martina, čelní a boční stěna hlediště – autorem je Ch. Dietel, soubor strojů určených pro zvláštní efekty, na kterých je znázorněn vodotrysk, jeskyně říčního boha Tiberu, zahradní pavilon a triumfální oblouk s Génem Říma, taktéž od Ch. Dietela a Fr. Ambr. Dietela a celkový pohled na interiér sálu od A. Birckharta.

List s půdorysem divadla⁴⁵ připomíná zčásti technický výkres, neboť je opatřen měřítkem v pražských stopách hlediště. Naproti půlkruhovému amfiteátru bylo stupňovitě umístěno 16 lavic a obvod hlediště byl lemován 13 lóžemi. Trůn pro císařský pár je vyznačen na hloubkové ose hlediště a napravo od nich je také zakreslen boční vchod. Po obou stranách jeviště, které se směrem do hloubky mírně zužovalo, stálo 9 řad bočních kulis.

Na rytině s čelní a boční stěnou hlediště⁴⁶ je možné vidět vlevo 16 stupňovitě uspořádaných lavicových řad, na které navazují další 4 v lóži, vpravo pak 3 lóže umístěné v boční stěně (v každé lóži byl zavěšený lustr) a dole honosný císařský portál.

Grafika s divadelními stroji⁴⁷ je rozdělena do 4 částí. Vpravo nahoře je zpodobněn

⁴⁴ viz Obrazová příloha, obr. č. 14-15, s. 58-59.

⁴⁵ viz Obrazová příloha, obr. č. 16, s. 59.

⁴⁶ viz Obrazová příloha, obr. č. 17, s. 60.

⁴⁷ viz Obrazová příloha, obr. č. 18, s. 61.

gejzír vody, který se v prvním dějství zvedl z hladiny řeky a po jehož opadnutí se objevil trůn říčního boha. Tento trůn je zobrazen vpravo dole. Měl podobu kašny, v jejíchž výklencích stál bůh a nymfy. Gloriet, který byl součástí zahradní dekorace ve třetím dějství a který se po vysunutí do přední části hrací plochy proměnil ve vítězný oblouk, je umístěn vlevo nahoře. Oblouk, z něhož posléze vystoupili tanečníci, je namalován vlevo dole.

Poslední kresba představuje kompletní interiérové zázemí divadla, na které je nahlíženo z úhlu diváka sedícího nejdále od jeviště, v lóži uprostřed auditoria. Odtud byl vidět vyvýšený trůn panovníků umístěný ještě před lavicemi pro ostatní obecenstvo, po stranách byly stupňovitě postaveny lavice. Na obou stranách proscénia stály dvoupatrové věže a v nich hráli někteří hudebníci z orchestru.

Shrnutí

Reprodukovaný materiál *Costanzi e Fortezzi* navazuje na již existující tradici obrazových záznamů, nicméně je výjimečný tím, že na něm bylo zobrazeno i publikum. To na jiných reprodukčních listech zachyceno nebylo. Tedy alespoň v případě porovnání uvedené rytiny s dalšími návrhy G. Galli-Bibienových scénografií v jeho albu, publikaci *Architettura e prospettive*. A na rozdíl od sálových dekorací, ve kterých se v průběhu jednoho dějství obvykle vystřídaly třeba až tři dekorace, u tohoto exteriérového představení vycházela na každé jednání jedna dekorační proměna. Podle podkladů můžeme shledat, že v průběhu děje došlo k nejdramatičtějším scénickým efektům v prvním a třetím jednání: na úvod inscenace byli diváci překvapeni neočekávaným vystoupením boha Tibera, který se vynořil z vln řeky. Ve druhém aktu proběhl děj bez zvláštních kulisových přeměn, ale ve třetím dějství představení vyvrcholilo scénou, kdy se rozpochovala dekorace v zadní části jeviště. Chrám, který stál v pozadí zahrady se posunul do přední části jeviště. Výsledkem tohoto přesunu byla proměna stavby v triumfální oblouk.

Jak už jsem zmínila dříve, soubor rytin nelze chápat jako věrohodný dokumentační materiál, který by scénografii inscenace přenesl na listiny podle reálných měřítek a skutečných modelací terénu (např. rytina zobrazující dekoraci etruského tábora je zachycena malířem ve velmi nereálné perspektivě). Podle Hilmery je vyloučeno, že „by byly na jevišti plasticky provedeny stupně, zakreslené u bočních kulis první a třetí proměny. Nejvýš je mohla ztvárňovat malba na kulisách, zatímco kreslíř nebo rytec domysleli sledovaný perspektivní efekt a obohatili tak architektonickou kompozici způsobem, který byl i jinak v grafických listech značně oblíben. Naproti tomu lze předpokládat, že stoupající břeh před řekou v první

proměně představovala nízká stojková bariéra v šířce celého jeviště – podobná, jakou známe v pozdějším provedení z lesní dekorace krumlovského zámeckého divadla.⁴⁴⁸

K oblíbeným efektům v 17. a 18. století, využívaným v divadelních představeních v přírodním prostředí patřila práce se skutečným vodním tokem, např. v rámci velkolepé námořní bitvy v operním představení *Angelica vincitrice d' Alcina*⁴⁹, a tak se spekulovalo, jakým způsobem byla řeka zrealizována v hradčanském případě. Jednalo se o znázornění vodní hladiny pomocí pásů namalovaných vlnek, pohybujících se po otočné hřídeli. Hilmera píše: „Těžko by se jinak provádělo vynoření trůnu se sborem zpěváků, a sotva který inscenátor by se byl asi také v době nejvyšší diktatury operních hvězd odvážil požadovat od představitele Horatia skok do skutečné vody. I gejzír, který se zvedl z říční hladiny před vynořením Tiberova trůnu, nebyl tedy zřejmě ničím jiným než plochou pomalovanou stojkou.“⁵⁰

Nyní bych ráda věnovala pozornost uměleckému architektovi a scénografovi G. Galli-Bibienovi. G. Galli-Bibiena patřil k nejvýraznějším scénografickým umělcům první poloviny 18. století. Stejně jako jeho kolegové – G. Parigi, G. Torelli, L. O. Burnacini a J. Bérain, se držel ve svých dekoračních řešeních symetričnosti a rytmičnosti, hloubkového pohybu, který směřoval napříč hlavní osu jeviště. Zároveň ale uplatňoval ve svých pracích nové, mnohotvárnější prostorové vztahy, ze kterých plynuly složitější vazby na celkový jevištní obraz. Obohatil kulisové zpracování o prvky nesouměrnosti, ve kterých mj. spočívá jeho novátorský scénografický přístup. Svými táborovými a sálovými dekoracemi přinesl na jeviště nové perspektivní vidění. Všechny je stále (jako ostatní tvůrci) komponoval na hlavní hloubkovou osu, ale také využil radiálních a diagonálních vztahů, ze kterých vycházely další optické osy, a divákovi se tak naskytly různé průhledy a podhledy do zadních částí jeviště. Tento nový architektonický postup byl pojmenován *maniera di veder le scene per angolo*.⁵¹ „Na rozdíl od dříve závazného pravidla neobracela se tu zobrazená architektura k divákovi frontálně, ale v kosém pohledu, takže místo jednoho centrálního úběžníku teď perspektivní konstrukce počítala s úběžníky dvěma.“⁵²

⁴⁸ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 42.

⁴⁹ Ve vídeňské opeře využili tvůrci pro II. dějství plochu vodní nádrže Der Gros Teich (Velký rybník) o délce 95 metrů a šířce 19 metrů, která se nachácela v palácových zahradách objektu Favorita, nedaleko zahradního divadla. Po skončení 2. aktu se obecenstvo v přestávce přesunulo zpět do areálu zahradního divadla, kde už byly rozestavěny dekorace pro závěrečné vyvrcholení operního představení. Viz *Obrazová příloha*, obr. č. 19, s. 62.

⁵⁰ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 42.

⁵¹ viz *Obrazová příloha*, obr. č. 20, s. 63.

⁵² HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965,

Dokladem toho je další G. Galli-Bibienův návrh zahrady⁵³. Zde je celý akt soustředěn na hlavní hloubkovou osu, ale navíc jsou zde vyjádřeny další vztahy radiální. Ty se sbíhají vprostřed scény – Neptunově fontáně, „od níž vycházejí další optické osy skrz oblouky altánů do vzdálenějšího prostoru zahrady, kde je pružně zachytává mnohotvárně zvlněná stěna uzavírající architektury.“⁵⁴ Termín architektura používá J. Hilmera i tehdy, pokud je stavba pouze zobrazena na malbě, protože malířská iluze byla pro barokního umělce i diváka velmi podstatná a její umělecká platnost byla velmi reálná. Zde se opět dostávám k tomu, proč byly rytinné materiály považovány za tak samozřejmý dokument.

Protože obecně představovala významný prvek v kompozicích barokních zahrad osovost a přísná symetrie, tak i G. Galli-Bibiena řešil zahradní dekorace důsledně pouze v osovém pohledu a upouštěl v tomto prostředí od své perspektivy *per angolo*. Díky tomu ponechával dějištěm dramatických akcí osový zahradní parter, který představoval z výtvarného hlediska nejdůležitější část zobrazovaného zahradního prostoru a podporoval tak soudobý operní sloh.

V tomto započatém postupu už nepokračovali výtvarníci z druhé poloviny 18. století, kteří se přizpůsobili divadelní poptávce. Ta si žádala pravdivé vyjádření intimních vztahů, spíše než velkolepá a nicneříkající gesta: „Kompozice perspektivního obrazu v kosém pohledu se tu příhodně uplatní nejen pro svou poutavou malebnost, ale i proto, že vlastní hrací ploše se tak dostává významu vedlejší zahradní pěšiny, kde se intimním scénám nových komedií a oper daří lépe než v ostrém světle monumentálních parterů.“⁵⁵

Zájem všech scénografů v baroku se soustředil na nové ztvárňování perspektivního obrazu, kde byli autoři daleko méně limitováni technickými podmínkami realizace než v kulisové části scény. Perspektivní obraz nebylo ovšem možné rozvést do větší hloubky, a tak perspektivní obrazy nakonec nevytvořily významný podnět a impuls pro jevištní praxi, i když by se tak z množství dochovaných grafických listů mohlo zdát.

s. 27.

⁵³ viz Obrazová příloha, obr. č. 15, s. 59.

⁵⁴ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 23.

⁵⁵ Op. cit. s. 24.

2. Vliv opery *Costanza e Fortezza* na podobu dekorací pro zámecké divadlo v Českém Krumlově

Pražské operní představení *Costanza e Fortezza*, uvedené v hradčanských prostorách 28. 8. 1723, bylo považováno za jedinečnou kulturní událost, která se kdy konala v českém království. I přesto, že Praha patřila svým postavením v rámci ostatních evropských měst k dvorským sídlům panovníka Karla VI., nejčastěji se král zdržoval ve Vídni a Prahu navštěvoval pouze sporadicky. Uspořádání této *festa teatrale* na českém území tedy patřilo mezi výjimečné dvorské slavnosti. Slavnosti tohoto typu byly nejčastěji pořádány u příležitosti narozeninových nebo svatebních oslav členů panovnických rodů. Uvedení *Costanzi e Fortezzi* na Pražském hradě doprovázelo několik dalších společenských akcí a pobyt královského páru vyvrcholil 5. 9. korunovaci Karla VI. na císaře.

Největší zásluhy na inscenačním ztvárnění libreta P. Pariatiho měl jevištní výtvarník a projektant G. Galli-Bibiena, syn prvního divadelního inženýra císařského dvora ve Vídni, F. Galli-Bibieny. Ti spolu úzce spolupracovali a také založili vídeňskou Akademii umění⁵⁶, jež se stala vyhledávanou školou budoucích umělců. Studium na této škole bylo dobrým předpokladem pro získání významného pracovního místa v daném oboru. Mnoho autorů se posléze ve svých životopisech pyšnilo osobními vztahy s rodinou Galli-Bibienů, ovšem někteří neoprávněně a lživě. Za skutečné žáky jsou považováni vídeňští malíři J. Wetschel a L. Merkel, italský jevištní výtvarník V. dal Buono, jehož životopis je obsažen v operních libretech, „tištěných k představením divadla hraběte Františka Antonína Šporka v Praze a Kuksu 1725–29. Scénograf B. je v nich představen (zřejmě podle vlastního sdělení) jako Boloňan a žák F. Galli-Bibieny.“⁵⁷ Dalším studentem Akademie, který si své vzdělání pro změnu doplnil u G. Galli-Bibieny, byl podle údajů v lexikonu *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*⁵⁸ malíř a jevištní výtvarník (působící např. v Divadle v Kotcích) Josef Joachim Rendlmayer, žijící v druhé polovině 18. století. Třetím zmiňovaným je Josef Hager: „z H. prací pro divadlo je dochována jediná lavírovaná perokresba, zobrazující gloriétovou bránu s průhledem do zahrady“⁵⁹. Tento scénický návrh dokládá výrazný vliv tvorby rodiny Galli-Bibienů na evropskou scénografii 18. stol. Na návrhu jsou zřejmé přesné výpůjčky z bibienovských předloh, např. sloupy brány s navlečenými nízkými hranolovými bosami (útvary vystupujícími z líce zdiva) a celá architektura letohrádku v pozadí.“⁶⁰

⁵⁶ viz Obrazová příloha, obr. č. 21, s. 64.

⁵⁷ JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha : Divadelní ústav : Academia, 2007, s. 90-91.

⁵⁸ Op. Cit. s. 483.

⁵⁹ viz Obrazová příloha, obr. č. 22, s. 65.

⁶⁰ JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha : Divadelní ústav :

Jak už bylo zmíněno, představení *Costanza e Fortezza* můžeme považovat za zahraniční import, a tak se nabízí otázka, jakou stopu po sobě toto představení zanechalo na českém území, a jestli existují nějaké patrné scénografické souvislosti s inscenacemi uváděnými v českém prostředí v dalších letech 18. století.

Historik umění Jiří Hilmera se ve svých studiích z 50. let domnívá, že na *Costanzu e Fortezzu* ideově navazuje práce architektů J. Wetschela a L. Merkela z let 1765–1766 pro zámecké divadlo v Českém Krumlově. V této kapitole se pokusím zjistit, zda mezi oběma díly existuje přímá spojitost a lze-li Hilmerova tvrzení doložit průkaznými fakty. Na základě komparace dostupné literatury se pokusím zjistit, jestli je J. Hilmera ojedinělým zastáncem těchto názorů, nebo stejné hypotézy předkládají i další autoři. Bude přínosné porovnat náhledy odborníků, věnujících se baroknímu období, a sledovat jejich sdílení (popř. odmítnutí) více než padesát let starého názoru J. Hilmerovy ohledně vzájemné přímé propojenosti obou dekoračních řešení, které historik publikoval už v polovině minulého století. Nabízí se otázka, zda Hilmerovy teorie týkající se společných vazeb a inspirační linie mezi scénografickými náměty nejsou jako jednostranné a úzce profilově zaměřené mladšími badateli zásadně zpochybněny. Mým cílem je také zjistit, jestli jsou českokrumlovské dekorace pokládány za varianty G. Galli-Bibienových kompozic, případně za jejich konkrétní kopie. Pokud ano, bude důležité objasnit, jakou úlohu v tom zastává samotná osoba G. Galli-Bibiany, významná postava architektury 17. a 18. století. Jaký podíl na celkové podobnosti a shodujících se prvcích s českokrumlovskými dekoracemi má G. Galli-Bibienův scénografický rukopis jako takový a jaký vliv konkrétní scénická koncepce vytvořená pro operní představení *Costanza e Fortezza*.

Ráda bych se v této kapitole zabývala možnými souvislostmi a paralelami mezi oběma scénografickými návrhy (pro *Costanzu e Fortezzu* a krumlovské divadlo). Chtěla bych zjistit, zda kromě Hilmerových studií existují ještě další zdroje věnující se tomuto tématu. Dále bych chtěla popsat, čeho konkrétně si vlastně J. Hilmera všímá, staví-li svoje tvrzení pouze na porovnání dvou rytinových listů a zda je tento materiál dostačující.

Podle Hilmerových tezí mělo být zadání na zpracování dekoračního konceptu, který měl být sestaven pro přestavbu téměř stoleté českokrumlovské zámecké scény v letech 1765–1766, přiděleno malíři divadelních dekorací a architektury J. Hagerovi, který měl zkušenosti s jevištní tvorbou z dřívějšího působení v Divadle v Kotcích. Hilmera ve své knize *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách* píše, že „jakýsi Jan Marchand píše

Academia, 2007, s. 221., autor hesla: Jiří Hilmera.

5. ledna 1766⁶¹ knížeti Schwarzenberkovi, že odesílá tři kresby malíře *Haagera* (míněn je zřejmě známý freskař a malíř architektu Jos. *Haager*) pro krumlovské divadlo, představující portál, dekoraci sálu a pokoje; na ostatních návrzích že prý malíř pracuje, za všechny předpokládané práce že požaduje 4000 zl., z čehož si sám opatří barvy a vyplatí pomocníky.⁶² Tyto návrhy během několika dní navíc J. Hager doplnil o kresbu opony, dekoraci chrámu, města a žaláře a rozpracovanou měl také zahradní dekoraci.

Kníže Josef Adam ze Schwarzenberku (syn knížete Adama Františka Schwarzenberka, kterého při společném lovu zvěře v Brandýse nad Labem nešťastnou náhodou zastřelil císař Karel VI.) Marchandovo doporučení přijal, zároveň se ovšem rozhodl akceptovat výhodnější nabídku na zpracování celé zakázky od vídeňských umělců, dvorních divadelních malířů J. Wetschela a L. Merkela. S oběma uzavřel 18. 1. 1766 smlouvu na zhotovení kulis, nástěnných maleb a dekorace stropu za 2000 zlatých. Konkrétně se jednalo o vznik opony⁶³ a „celkem deseti kompletů dekorací: lesní scenérii, zahradu, městskou ulici, kabinet, sál s tordovanými sloupy z modrého mramoru a dvojicí obměn pozadí (s příčným pohledem do honosné sloupové haly nebo – hlouběji za volnými stojkami a závěsy – do mohutného sloupového prostoru), přístav, vojenský tábor, měšťanský pokoj a chrám. Ty bylo ještě možno obměňovat a rozhojňovat stojkami, například vytvořit v pozadí tábora městskou hradbu s branou a dobývacími stroji.“⁶⁴ J. Hagerovi tak jeho schopnosti a ambice k realizaci návrhů nedopomohly a dostal zaplacený pouze výdaje za dopravu do Českého Krumlova a zhotovení započatých kreseb. P. Preiss říká, že jakmile „kníže Schwarzenberg návrh přijal, zajistil tím Wetschelovi s Merkelem, tvůrcům pomíjivých výtvorů, nepomíjející slávu. Jejich dílo, zřejmě ničím nepřesahující dobový profesní průměr, se totiž na Krumlově zachovalo dodnes.“⁶⁵ Tvůrcem technického zařízení na výměnu dekorací se stal vídeňský tesař Vavřinec Mak. Podle soudobých zpráv „pak lze sledovat průběh těchto prací od ledna 1766, kdy oba malíři přijeli do Krumlova, až do února 1767, kdy dostali nový úkol zhotovit dekorace obyčejného pokoje a ‚sálu, který je vzadu možno spojit s chrámem‘.“⁶⁶

O obou divadelních malířích, J. Wetschelovi i L. Merkelovi, existuje velmi málo dostupných informací. Jednou z nich je ta, že byli studenty vídeňské Akademie výtvarných

⁶¹ Preiss naproti tomu uvádí datum 12. 12. 1765 – viz PREISS, Pavel. Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka. In. *Sláva barokní Čechie*. Praha : Národní galerie, 2001, s. 304.

⁶² HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*, 1958, č. 18, s. 76.

⁶³ viz Obrazová příloha, obr. č. 23, s. 66.

⁶⁴ PREISS, Pavel. Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka. In. *Sláva barokní Čechie*. Praha : Národní galerie, 2001, s. 305.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*, 1958, č. 18, s. 78.

umění⁶⁷ (J. Wetschel studoval na Akademii od roku 1742, L. Merkel chodil do stejné školy okolo roku 1751), a mohli se tedy honosit tituly dvorních malířů. Hilmerův faktický údaj doplňuje Wetschelův životopis o informaci, že „roku 1758 se objevuje v Eisenstadtu jako vedoucí jakési divadelní společnosti, když přednáší tamní městské radě žádost o povolení her.“⁶⁸ A J. Merkel namaloval „dekorativní doprovodné fresky Daniela Grana z roku 1755 pod varhanní kruchtou kostela v Sonntagbergu, představující Jákobův žebřík.“⁶⁹

Podle Hilmerových názorů, které publikoval v 50. letech 20. století, jsou krumlovské dekorace pokračováním slavné tradice vídeňského umění z první poloviny 18. století, konkrétně G. Galli-Bibienova díla, jehož výtvořiny měly podle Hilmerovy sloužit jako přímé předlohy, a vedle celkového výtvarného pojetí se malíři inspirovali také „v dekoracích zahrady (altány, blízké svou formou oné trojici altánů v zahradní dekoraci z G. Galli-Bibienova díla *Architettura e prospettiva*), ulice (krychlové kvádry, navlečené na oblé dřívky sdružených sloupů pod balkónem nárožního paláce na prospektu), mořského přístavu, vězení a kabinetu [...]“⁷⁰

Další podobnosti nachází J. Hilmera u dekorací sálu. Přirovnává je k G. Galli-Bibienovým návrhům, analogické prvky s G. Galli-Bibienovými scénickými výpravami shledává už v podobě „postranních kulis těchto scén s točenými sloupy, opletenými vavřínovými snítkami – takové sloupy se vyskytují například v dekoraci nebe z grafického souboru *Architettura e Prospettiva* a v řadě dalších Bibienových návrhů.“⁷¹ „Prospekt kratší sálové varianty⁷² je co do půdorysné dispozice zobrazeného prostoru i v pojetí četných detailů očividnou replikou G. Galli-Bibienovy sálové dekorace⁷³, určené pro jedno z divadelních představení, konaných při sňatku saského kurfiřta Augusta III. roku 1719 v Drážďanech – sledujme zejména konfiguraci podpor v sloupové síni a perspektivu kazetového stropu, situování váz a plastik mezi sloupy a tvar římsy nad pilíři, vyklenuté kolem oválných medailónů.“⁷⁴

V porovnání z celkovým tématem mé práce je zajímavé Hilmerovo tvrzení o souvislostech týkajících se českokrumlovské táborové dekorace, která je podle J. Hilmerovy

⁶⁷ viz Obrazová příloha, obr. č. 21, s. 64.

⁶⁸ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 52.

⁶⁹ PREISS, Pavel. Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka. In. *Sláva barokní Čechie*. Praha : Národní galerie, 2001, s. 305.

⁷⁰ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 52.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² viz Obrazová příloha, obr. č. 24, s. 66.

⁷³ viz obrazová příloha, obr. č. 25, s. 67.

⁷⁴ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965, s. 52.

až na pár detailů přesnou kopii G. Galli-Bibienovy scénografie vytvořené pro druhé dějství operního představení *Costanza e Fortezza*. Tato scéna se v nepříliš pozměněné podobě podle něj téměř po půl století přesunula z ateliéru vídeňských divadelních malířů znovu do Čech, do zámeckého divadla v Českém Krumlově jako dekorace římského tábora, kterou vytvořili J. Wetschel a L. Merkel. Tady je třeba zdůraznit, že J. Wetschel s L. Merkelem, jak později upozorní historik Jiří Bláha, byli také vídeňští umělci a nikoli Češi, kterým byl např. J. Hager. J. Hilmera zastává názor, že kromě základní prostorové koncepce navíc „obě dekorace spojují nejen podobné formy bizarních stanů, ale zejména tvary zobrazených obléhacích strojů, které jsou takřka totožné.“⁷⁵ Scéna vojenského tábora⁷⁶ byla zobrazena řadou stanů s bizarními kopulemi, rozličnými součástmi výzbroje a různými válečnými stroji: „na prospektu širá planina, pokrytá vojenským ležením, se vzdáleným městem a horami v pozadí [...]“⁷⁷ Zároveň ovšem J. Hilmera upozorňuje na omyl, který se do výsledné krumlovské dekorace dostal po chybné reprodukci předlohy, protože „balista“⁷⁸, zachycená v levém rohu grafického vyobrazení hradčanské táborové scény, se změnila v krumlovské dekoraci (čtvrtá kulisa vpravo) v ohromnou sekuru, jejíž užití by bylo ve skutečnosti zcela nevysvětlitelné.⁷⁹ Situaci J. Hilmera komentuje ale také z druhé strany: „Souvislosti však nekončí u Guis. Bibieny. Stany z jeho hradčanské dekorace mají totiž staršího dvojníka ve scénické kresbě vojenského tábora před branami Říma⁸⁰ od Bibienova otce Ferdinanda [...], který rovněž v jiné kresbě⁸¹ [...] zobrazil podobné obléhací stroje, jaké se vyskytují v hradčanské dekoraci i na Krumlově. Tytéž stroje se pak objevují znovu v dekoraci obleženého města, jak ji nakreslil ve svém scénickém návrhu G. Nic. Servandoni⁸² [...]“⁸³ A dodává, že „nemůže snad být výmluvnějšího příkladu, jak divadelní dekorace barokní doby byla věcí pevné, dlouho udržované tradice, jak tytéž tvary se objevovaly ve scénické výpravě znovu po dlouhé řadě desítek let.“⁸⁴

O tom, že koncepce dekorací, určená pro druhé dějství včetně tábora etruského krále Porsenny obléhající Řím, vycházela „z jednoho návrhu autorova otce Ferdinanda, z něhož poté ještě roku 1766 těžila i dvojice Johann Wetschel a Leo Merkel v podobném

⁷⁵ HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*, 1958, č. 18, s. 93.

⁷⁶ viz Obrazová příloha, obr. č. 26., s. 67.

⁷⁷ HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*, 1958, č. 18, s. 86.

⁷⁸ balista = hist. voj. ant. válečný stroj vyvinutý z praku, vrhač kamenů při obléhání – cit: PETRÁČKOVÁ, Věra; Kraus, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov : [A-Ž]*. Praha : Academia, 2001, s. 90.

⁷⁹ HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*, 1958, č. 18, s. 93.

⁸⁰ viz Obrazová příloha, obr. č. 27, s. 68.

⁸¹ viz Obrazová příloha, obr. č. 28, s. 68.

⁸² viz Obrazová příloha, obr. č. 29, s. 69.

⁸³ HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*, 1958, č. 18, s. 93.

⁸⁴ Tamtéž.

jevištním obraze pro divadlo v Českém Krumlově⁸⁵, informuje také Pavel Preiss.

Další zmínku o vizuální podobnosti dekorací nacházíme v publikaci *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Údaje v ní ale vycházejí z již předložených Hilmerových teorií. Informace o J. Wetschelovi jsou v této encyklopedii poněkud stručné⁸⁶, i přesto se jedná o velice cenný pramen, jelikož v ostatních monografiích nenacházíme informace žádné.

Dostupné údaje tvrdí, že J. Wetschel, jevištní výtvarník žijící v 18. století (1724–1773), byl od roku 1742 studentem vídeňské Akademie umění. V letech 1766–1768 působil spolu s L. Merkelem v Českém Krumlově, kde se spolupodílel na tvorbě dekoračního materiálu včetně opon a výzdoby stropu hlediště, k tomu všemu vymaloval také zámecké interiéry. Podle slovníkového hesla v připomínané encyklopedii osobností a děl „W. výtvarná tvorba nijak nevybočovala z dobového průměru, v historii divadla na českém území však zaujímá významné místo spoluautorstvím na vůbec nejstarších divadelních dekoracích, které se z celé produkce světového baroka a rokoka zachovaly do naší doby. Jedná se o deset souborů (včetně dílčích variant), sestávajících se ze dvou až pěti kulisových dvojic s příslušnými prospekty a sufitami.“⁸⁷ Výtvarné pojetí těchto dekorací potvrzuje podle této publikace G. Galli-Bibienův vliv, který byl i ve druhé polovině 18. století ještě stále silný: „krumlovské dekorace obsahují četné citace z bibienovských předloh, v celkovém pojetí s Bibienovým dílem zvláště úzce souvisí dekorace slavnostního sálu (s variantou chrámu) a vojenského tábora, zajímavá i tím, že je velmi blízkou replikou táborové dekorace, kterou Galli-Bibiena vytvořil 1723 pro pražskou inscenaci Fuxovy opery *Costanza e fortezza* (Stálost a síla). Právě autentické krumlovské dekorace poskytly klíč k přesnější interpretaci dobových divadelních návrhů a podle nich pořízených rytin, které zůstávají výlučným zdrojem poznání scénografie 18. stol.“⁸⁸

Toto jsou veškeré dostupné informace, které lze v literatuře k danému tématu nalézt. Jelikož je jich opravdu malé množství, a jsou svým zaměřením velmi jednostranné (takřka výhradním autorem všech studií na toto téma je Jiří Hilmera), rozhodla jsem se požádat historika umění Jiřího Bláhu o jeho vyjádření, které přikládám takřka v plném znění,

⁸⁵ PREISS, Pavel. Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka. In. *Sláva barokní Čechie*. Praha : Národní galerie, 2001, s. 291.

⁸⁶ viz JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha : Divadelní ústav : Academia, 2007, s. 662-663., autor hesla: Jiří Hilmera.

⁸⁷ JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha : Divadelní ústav : Academia, 2007, s. 662-663.

⁸⁸ Tamtéž.

s minimálními úpravami.

„Nemyslím si, že by skutečně existovala přímá inspirační linka mezi pražským představením z r. 1723 a Českým Krumlovem. Krumlovské zámecké divadlo celkově není „produkt“ „českého prostředí“. Všichni, kdo se podíleli na jeho stavbě a výzdobě, přišli do Krumlova z Vídně a většinou se tam pak i vrátili. V divadle se také hrál vídeňský repertoár. Jediným českým prvkem je původní plán objednat dekorace nejprve u malíře a architekta Josefa Hagera. O obou malířích dekoracích, Johannu Wetschelovi a Leo Merkelovi, toho víme jen hodně málo. Oba každopádně studovali na vídeňské Akademii, J. Wetschel určitě v roce 1742, L. Merkel až v roce 1751. Určitě není možné říci, že to byli Bibienovi žáci, jak literatura ráda opakuje – souvisejší činnost Giuseppa Galli-Bibieny i dalších členů ve Vídni končí zhruba smrtí Karla VI. v roce 1740 a po tomto datu se v rakouské metropoli objevují jen sporadicky. Nikde nemáme ani doloženo, že by měli svůj ateliér. Ovšem je pravda, že vliv bibienovských kompozic byl vlastně obecný a „všeprístupný“ – na Akademii i ve vídeňských divadlech se určitě s jejich díly nebo s díly od těch bibienovských odvozených setkávali denně. Pozoruhodné přitom je, že v roce 1766 už byla tak silná inspirace předlohami o dvacet i víc let starými trochu retardujícími, v jevištních realizacích té doby se ve Vídni objevovaly už i progresivnější trendy...

Je samozřejmě pravda, že krumlovské dekorace jsou vlastně variantami bibienovských kompozic, v několika případech přesně kopírující grafické nebo kresebné předlohy. I když je mezi těmito předlohami možné najít přímo části dekorací z pražské inscenace, nemůžeme si na základě tohoto důkazu myslet, že při Wetschelově a Merkelově výběru pro Krumlov měl nějaký vliv fakt, že to byly dekorace právě z představení *Costanza e Fortezza*. Při takové to kompilační práci přebírali malíři obecně cokoli, co se jim hodilo tematicky, kompozičně atd. a žádnou indicii toho, že by se přitom zajímali o původní uplatnění jednotlivých použitých prvků nelze prokázat – ostatně i dekorace vytvořené pro pražské představení byly určitou koláží prvků použitých už několikrát jinde, v pracích G. Galli-Bibienových předchůdců. Nehledě na to, že – jak nedávno ukázal právě Štěpán Vácha s Janou Spáčilovou – pražské představení bylo spíše než výjimečnou korunovační událostí vlastně jen jednou z řady výpravných narozeninových oper a i kdyby o něm takto třicet let poté někdo uvažoval, z vídeňské perspektivy nebyl jistě důvod vnímat toto představení jako nějakou zvláštnost.

Dekorace pro Krumlov jsou tedy podle mého názoru spíše dokladem obecného vlivu dekoračního stylu Galli-Bibienů, v Krumlově navíc lehce archaického – ve světle nových

informací o repertoáru, který se v těchto dekoracích hrál, se objevuje určitá disproporce mezi použitými dekoračními schémata, vycházejícími většinou ještě z potřeb dvorského reprezentativního divadla, a spíše komickým baletním a činoherním repertoárem, pro který v dané době existovaly už dekorace poněkud odlišné...

K obecnému vlivu Galli-Bibienů na české prostředí je ale samozřejmě možné najít i jiné příklady. Pražskou operu vnímám spíš jako obecný impuls k oživení kulturního života a silnější „kulturní výměny“ s Vídní, než jako přímý inspirační impuls v tom smyslu – a teď záměrně zjednodušuji –, že by přímo na představení sedělo deset českých malířů a vrývali si do paměti všechno co vidí, aby to jako F. L. Věk později roznesli po českém venkově... I tam, kde je doložena přímá účast Galli-Bibienů – u nás především v questenberském divadle v Jaroměřicích –, to bylo prostřednictvím Vídně. Jejich vliv šířili i v dalších místech zřejmě především další „zahraniční“ umělci, většinou také Italové (Gaspari, Agostini, ...). Nemyslím si, že by při zlomku informací, jaký se nám o divadelním dění 18. století dochoval, bylo možné najít jakýkoli „přímý vliv“ pražského představení."

O vyjádření jsem také poprosila profesora Víta Vlnase, který se mj. podílel na vytvoření publikace *Karel VI. a Alžběta Kristýna: česká korunovace 1723*.

Na otázku, zda existují nějaké souvislosti mezi scénografickými návrhy Giuseppe Galli-Bibieny pro operní představení *Costanza e Fortezza* a krumlovskými dekoracemi malířů Johanna Wetschela a Leo Merkela, odpovídá profesor Vlnas takto: „Při vší úctě k panu doktoru Hilmerovi musím konstatovat, že jsem nikdy nesdílel jeho představu o přímé návaznosti krumlovských scénografů na G. Galli-Bibienu. Také si nemyslím, že by inscenace *Costanza e Fortezza* nějakým zásadním způsobem ovlivnila domácí scénografii. Ta tu bezesporu existovala již předtím, a navíc tato korunovační slavnost byla příliš exkluzivní, příliš nákladná a také efemérní. Krumlov ve srovnání s vrcholným politicko-reprezentačním podnikem císařského dvora nemohl v té době tomuto zpracování konkurovat.“ Za největší přednost představení *Costanzi e Fortezzi* považuje profesor Vlnas velkolepost ztvárnění a celkový dojem, který umocňoval zážitek ze slavnosti, jenž neměla v Praze do té doby zastoupení. Velký podíl na nadstardantní podobě projektu měl podle Vlnase fakt, že se nepřihlíželo na výši finanční částky, která musela být uhrazena za realizaci projektu. Ekonomický rozpočet byl pro toto představení podle V. Vlnase velmi vysoký. Specifičnost události spočívala také v unikátnosti rozlehlé stavby a dochovaných materiálů jako jsou textové libreto a grafické rytiny. Ty ale V. Vlnas označuje za sebestylizační a nevěrohodné.

Některé rozměry vyobrazených kulis neodpovídají ve skutečnosti podle jeho názoru reálně úzkému jevišti a dodává: „Tyto podklady byly pro operní představení vytvořeny programově, zatímco doklady o podobě divadla v Českém Krumlově se nám zachovaly šťastnou náhodou (např. díky tomu, že se třeba Schwarzenberkové nerozhodli zámecké divadlo zbourat aj.). A protože jsou krumlovské dekorace jedny z mála dochovaných, o to více vybízejí ke komparaci se scénografickými návrhy, vytvořenými pro hradčanské představení.“

Shledává tedy profesor Vlnas alespoň v obecné rovině přítomnost inspiračních prvků, vycházejících z návrhů umělecké rodiny Galli Bibienů, v českých inscenacích? „Ano, umělecká rodina Galli-Bibienů měla ve střední Evropě v podstatě monopol na dvorské divadelní dekorace a prakticky všechno, co u nás vzniklo, alespoň pokud víme, na ně až do nástupu rokoka, případně klasicismu, nějakým způsobem navazovalo. Problémem je, že dochovaný materiál představuje pouhé torzo.“ Umělci se podle prof. Vlnase inspirovali Galli-Bibienovými alby, které sloužily jako komplexní inspirační zdroj. Prokazatelných souvislostí mezi českými barokními představeními a vlivem vídeňské školy rodiny Galli-Bibienů by se dalo doložit podle něj více, kdyby se u českých produkcí dochoval příslušný obrazový materiál.

Názory všech tří odborníků, věnující se barokní divadelní historii, se až na několik výjimek rozcházejí. Hilmera např. ve svých textech označuje J. Wetschela a L. Merkela jako G. Galli-Bibienovy žáky. Historik Bláha ovšem vyvrací tuto teorii argumentem, ve kterém zpochybňuje možnost osobního setkání umělců. Podle J. Bláhy působil G. Galli-Bibiena na Akademii pouze do doby kolem roku 1740, ve kterém zemřel císař Karel VI. Tato informace tedy vyvrací Hilmerovu teorii, neboť je doloženo, že oba vídeňští výtvarníci studovali na škole až o několik let později.

Historici J. Bláha a J. Hilmera se naopak shodují, že vliv G. Galli-Bibieny a studium na Akademii výtvarných umění jsou v pracích J. Wetschela a L. Merkela průkazným jevem. Společně upozorňují na jejich očividnou inspiraci G. Galli-Bibienovými předlohami a zdůrazňují, že v některých případech autoři vybudovali přímé kopie původních Bibienových návrhů.

J. Bláha spolu s V. Vlnasem se nicméně domnívají, že i přes evidentní podobnost dekorací, nemělo na celkový charakter výzdoby zámeckého divadla v Českém Krumlově představení *Costanza e Fortezza* větší vliv. Podle nich vídeňští autoři J. Wetschel s L. Merkelem navazovali na G. Galli-Bibienovo komplexní kompoziční řešení a nezaměřili svou pozornost pouze na dekorační návrhy z *Costanzi e Fortezzi*, jak by se dalo

podle některých informací z Hilmerova odborného textu vyvozovat. Z vídeňské perspektivy se toto představení, dle Bláhova názoru, nevnímalo jako nijak mimořádně důležité. Krumlovská dekorace slouží jako doklad G. Galli-Bibienova vlivu u nás, který lze mj. vysledovat v questenberském divadlo v Jaroměřicích. Ale v kontextu všech dobových souvislostí je těchto vztahů a inspirací více, a proto je tu dle slov Bláhy nebezpečná tendence používat schematických formulací – obecně „snaha hledat přímé vlivy nebo souvislosti mezi časově a místně vzdálenými realizacemi jen proto, že se nám – na rozdíl od desítek dalších – dochovaly, je sice pochopitelná, ale myslím dost zjednodušující a nesprávná...“ Podobnými slovy celou záležitost shrnuje také profesor V. Vlnas.

Závěr

V této práci jsem se zabývala operním představením *Costanza e Fortezza*, které bylo uvedeno na Pražském hradě v roce 1723, a jeho vlivem na scénografickou podobu dekorací, jež byly vytvořeny J. Wetschelem a L. Merkelem v letech 1775–1766 pro zámecké divadlo v Českém Krumlově.

Představení *Costanza e Fortezza* se konalo v rámci pražského pobytu císaře Karla VI. Císař nechal toto představení uspořádat na počest oslavy narozenin své manželky královny Alžběty Kristýny. K této události vždy patřilo divadelní představení - tzv. augustinská opera (slavnosti každoročně vrcholily v den svátku sv. Augustina 28. 8.). Tato augustinská operní představení měla svou tradici již od roku 1713, na počest císařovna návratu z Katalánie, a jsou řazena mezi nejvýznamější divadelní akce na císařském dvoře. Realizace augustinské opery v Praze byla proto pro Země Koruny české výjimečnou událostí.

V dobových dokumentech bylo toto divadelní představení označováno jako *festa teatrale* (jedno- i víceaktová hudební slavnost holdovacího charakteru) nebo *drama per musica* (tři až pětiaktová opera obsahující dramatickou zápletku). Nejčastěji se konalo se v zahradě vídeňského císařského sídla Favorita. Žánr je charakteristický svou staticností a nedramatičností. Proto v *Costanze e Fortezze* neexistovala výraznější zápletko, kterou by bylo v rámci hry potřeba rozplétat, charaktery postav byly od začátku dané a nedocházelo u nich k žádnému vývoji. Statická složka představení byla úmyslná, nejdůležitější byly holdující pasáže oslavující Vestu – Alžbětu Kristýnu a taneční výstupy, které adorovaly ctnosti císaře Karla VI.

Divadelní architekt a scénograf Guisepe Galli-Bibiena vystavěl pro tuto výjimečnou divadelní událost zcela nové, venkovní divadlo, které pokrylo otevřený prostor sousedící s komplexem jízdárny Pražského hradu. Stávající divadelní sál totiž podle architekta nedosahoval potřebné kapacity. Ovšem zatímco většina autorů barokních scén pracovala s lichoběžníkovým půdorysem scény kvůli zesilování perspektivního efektu, G. Galli-Bibiena tento model nezvolil a navrhl obdélníkový tvar s takřka stálou šířkou. Nezmenšoval ani rozměry kulis, jak tomu bylo v barokní scénografii obvyklé, takže i scény v pozadí jeviště se odehrávaly v dekoracích přirozené velikosti. Netradiční byl i způsob výměny kulis. Na konci jeviště se také uplatňovaly divadelní stroje (*machiny*), které byly umístěny v několika řadách za sebou.

Scénografické ztvárnění opery bylo výrazně ovlivněno scénickými podmínkami, od kterých se odvíjelo konkrétní situování hry. Opera *Costanza e Fortezza* byla

charakteristická tím, že v ní převládaly malované nebo kaširované dekorace proti skutečným, přírodním kulisám, a byla tak podobnější scénickým návrhům, které byly stvořeny pro sálová divadla.

Podstatnou úlohu ve scénickém řešení pražské opery mělo využití nového Bibienova scénografického postupu tzv. *maniera di veder le scene per angolo*. To znamená, že se odklonil od používání symetrické jevištní perspektivy a začal vytvářet víceúběžníkové scény. V nich pracoval s větším počtem perspektivy najednou, čímž vytvořili pro diváky v hledišti zajímavější pohled na scénu. Diváci tak mohli jeviště pozorovat z více úhlů a neměli pouze jednu standardní variantu. A tato řešení uplatnil i při ztvárnění pražské opery.

Součástí P. Parietiho libreta k opeře *Costanza e Fortezza* byl soubor grafických listů. Svazek rytin obsahuje kresby jednotlivých aktů, celkový pohled na interiér divadla, znázornění půdorysu sálu a mechanických strojů. Autorem původních návrhů je G. Galli-Bibiena, ale výslednou podobu souboru grafických listů vytvořilo několik uměleckých rytců, např. J. Van der Bruggen, Ch. Dietel aj. Svazek rytin obsahuje kresby jednotlivých aktů ale i divadelních prostor. Vytvoření grafické dokumentace hudebně-dramatické akce bylo v baroku zavedenou praxí. Obrazové prameny, které především podávají informace o vzhledu divadla, měly sloužit k šíření idejí o barokním divadle formou jakéhosi propagačního materiálu, neboť zatímco ve Vídni se obdobné produkce konaly pravidelně, v rámci českých zemí šlo o výjimečnou událost.

Co se týče názorů ohledně přímého vlivu opery *Costanzi e Fortezzi* na české barokní divadlo v Českém Krumlově, jsou velmi rozdílné. Porovnávala jsem názory tří odborníků, zabývajících se divadelní tematikou barokního období. Historik Jiří Hilmera publikoval informace o krumlovských dekoracích, které navrhli J. Wetschel a L. Merkel pro zámecké divadlo v letech 1765–1766, především v 50. letech 20. století. Podle Hilmery představují tyto dekorace pokračování tradice vídeňského umění z první poloviny 18. století, konkrétně G. Galli-Bibienova díla. Jiné stanovisko zastává Jiří Bláha a profesor Vít Vlnas, které jsem požádala o vyjádření k Hilmerovým tezím. Domnívají se, že i přes evidentní podobnost dekorací, nemělo na celkový charakter výzdoby zámeckého divadla v Českém Krumlově představení *Costanza e Fortezza* větší vliv.

Textová příloha

3. Životopisy tvůrců opery Costanza e Fortezza

3.1 Johann Joseph Fux

* kolem roku 1660 Hirtenfeld u St. Marein u Štýrského Hradce (Rakousko)

†13.2. 1741 Vídeň

skladatel, varhaník, hudební teoretik

Nejzásadnějším životním obdobím J. J. Fuxe byl začátek 18. století. Roku 1698 byl císařem Leopoldem I. jmenován do funkce dvorního skladatele a tuto pozici zastával i u císařových následníků Josefa I. a Karla VI., u kterého jako dvorní kapelník nastoupil po smrti M. A. Zianiho v roce 1715. V této službě zůstal až do roku 1741, jeho působení u dvora trvalo až do jeho smrti.

Postavení dvorního skladatele mělo v monarchii vysokou prestiž a tento status znamenal dosažení nejvyššího možného kariérního hudebního postu. Fux se tak stal spolutvůrcem oficiální kultury a jeho tvorba patřila k vrcholným dílům rakouského baroka. Dohromady s vysokou kvalitou hudebníků působících v dvorní kapele tvořili za vlády Karla VI. „jeden z největších a nejlepších souborů v Evropě“⁸⁹ a Fux je dnes zpětně považován za jednoho z nejvýznamějších současníků Johanna Sebastiana Bacha⁹⁰. Pracovní objednávky dvorních skladatelů mj. sestávaly z operních děl k oslavám jmenin a narozenin císařské rodiny, např.:

- *Angelica, vincitrice d' Alcina* (Angelika přemožitelka Alciny) – u příležitosti narození následníka trůnu Leopolda Johanna, r. 1716
- *Elisa* – u příležitosti narozenin císařovny Alžběty Kristýny, r. 1719
- *Le nozze d' Aurora* (Svatba Aurory) – u příležitosti sňatku arcivévodkyně Marie Amalie s Karlem Albrechtem Bavorským, r. 1722
- *Costanza e Fortezza* (Stálost a síla) – u příležitosti narozenin císařovny Alžběty Kristýny, r. 1723

3.2 Johann Wolfgang Haymerle

* 1672 Planá u Mariánských Lázní

⁸⁹ JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha : Divadelní ústav : Academia, 2007, s. 182.

⁹⁰ Tamtéž.

† 1747 Vídeň

pořadatel divadelních představení

J. W. Haymerle byl v letech 1723–1740 nájemcem vídeňského rakouského divadla. Tento post ho zavazoval realizovat v rámci dvorního kulturního programu několi oper, serenát, oratorií a jiných komorních představení ročně. Celkem za své sedmnáctileté organizační působení uvedl „130 oper, serenát, komorních slavností a oratorií, jejichž celkové náklady se pohybovaly kolem jednoho milionu zlatých“.⁹¹ Na konci své profesní kariéry byl povýšen do šlechtického stavu.

výběr Haymerleových produkcí:

- *Costanza e Fortezza* (Stálost a síla) – u příležitosti narozenin císařovny Alžběty Kristýny, r. 1723
- serenáta *La concordia de' pianeti* (Svornost planet) – u příležitosti jmenin císařovny Alžběty Kristýny, r. 1723
- *L'asilo d'amore* (Útočiště lásky) – u příležitosti oslav císařovniných narozenin, r. 1732

3.3 Nicolo Matteis

* asi 1675-77 Londýn

† 1737 Vídeň

skladatel, houslista

N. Matteis zastával u císařského dvora několik profesí: byl koncertním mistrem dvorní kapely, ředitelem instrumentální hudby a poté i ředitelem baletní hudby, jehož pracovní náplní bylo komponovat baletní skladby pro dvorní operu. Jednou z nich byla také opera *Costanza e Fortezza*, ve které došlo k propojení baletních výstupů se zpívanými sbory.

3.4 Pietro Pariati

* 27. 3. 1665, Itálie

† 14.10. 1733, Vídeň

básník a libretista

P. Pariati působil za svého života v Itálii a Rakousku, byl mj. dvorním básníkem Karla VI. Psal oratoria, kantáty a opery pro slavnosti členů panovnických rodin. Obvykle psal

⁹¹ Op. cit. s. 237-238.

tato libreta na kompozice dvorního skladatele J. J. Fuxe.

Výběr prací:

- *Angelica, vincitrice d' Alcina* (Angelika přemožitelka Alciny) – u příležitosti narození následníka trůnu Leopolda Johanna, r. 1716
- *Elisa* – u příležitosti narození císařovny Alžběty Kristýny, r. 1719
- *Le nozze d' Aurora* (Svatba Aurory) – u příležitosti sňatku arcivévodkyně Marie Amalie s Karlem Albrechtem Bavorským, r. 1722
- *Costanza e Fortezza* (Stálost a síla) – u příležitosti narození císařovny Alžběty Kristýny, r. 1723

3.5 Guiseppe Galli-Bibiena

*1696 Parma

† 1757 Berlín (Německo)

jevištní výtvarník a divadelní projektant

U scénografa a architekta G. Galli-Bibieny je důležité zmínit jeho rodinné zázemí. Vyrůstal totiž v umělecké rodině, otec Ferdinand Galli-Bibiena byl prvním divadelním inženýrem císařského dvora ve Vídni, tzn. že zodpovídal za výtvarnou a technickou stránku představení. G. Galli-Bibiena mu aktivně pomáhal a spoluvytvářel s ním většinu divadelních výprav. Kromě toho jeho pracovní náplň obsahovala návrhy slavobran, katafalků aj. Později svého otce na pozici hlavního inženýra vystřídal (formálně r. 1727) a k některým zakázkám přizval svého syna Carla. Ve čtyřicátých letech přesunul svou činnost do Německa.

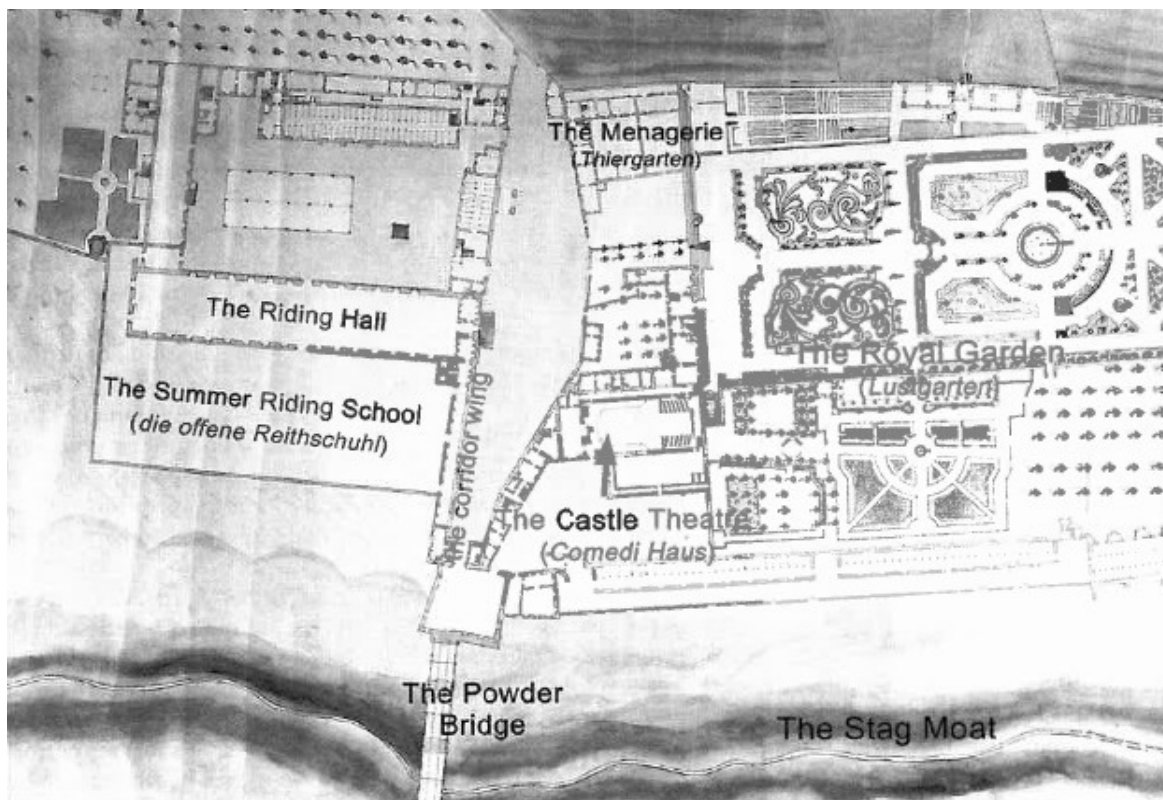
Dílo G. Galli-Bibieny představuje vrchol barokní scénografie ve svém architektonickém (a výtvarném) řešení. Společně se svým otcem vynalezli nový způsob perspektivního zobrazování prostoru. Dodnes se tato metoda označuje *maniera di veder le scene per angolo*. Tradiční osový pohled na celek jeviště nahradili Bibienové zobrazením *na koso* doplněnými dvěma úběžníky, které vedou asymetricky do dvou stran. Diváci tak měli možnost spatřit neobvyklé průhledy na scénu, přestože toto řešení bylo dispozicemi prostorů značně limitováno (na překážku bylo symetrické řazení kulis podle hloubkové osy) a kýžený efekt tak byl patrný pouze v zadní části jeviště. Tento nedostatek odstraňuje nové rozestavení kulis, které z pozadí scény přecházejí do centrálního prostoru, kde se střetávají osy dalších scénografických složek.

Výběr prací:

- *Angelica, vincitrice d' Alcina* (Angelika přemožitelka Alciny) – u příležitosti narození následníka trůnu Leopolda Johanna, r. 1716; G. Galli-Bibiena se podílel na tvorbě dekorací
- *Teofane* – u příležitosti sňatku saského kurfiřta Friedricha Augusta II. (jako král polský August III.) s rakouskou arcivévodkyní Marií Josefou, r. 1719
- *Adelaide* – u příležitosti sňatku prince Karla Albrechta Bavorského s Marií Amálií (dcerou Josefa I.), r. 1722
- *Costanza e Fortezza* – u příležitosti narození císařovny Alžběty Kristýny, r. 1723
- návrh slavobrány k pražskému svatořečení Jana Nepomuckého, r. 1729
- *L' asilo d' amore* (Útočiště lásky) – u příležitosti oslav císařovniných narozenin, r. 1732
- dekorace pro zámecké divadlo Jana Adama Questenberka v Jaroměřicích, r. 1735/36
- zbudování a zařízení dvorního divadla v Bayreuthu, r. 1748
- přestavba divadla v drážďanském Zwingeru, r. 1750

Obrazová příloha

obr. č. 1. Plán severní části Pražského hradu (období kolem roku 1760)⁹²



⁹² SPÁČILOVÁ, Jana; VÁCHA, Štěpán. New Insights Into The Performance of Fux's Opera *Costanza e Fortezza* in Prague in 1723. *Music in Art* XXXIV/1-2, 2009, s. 51.

obr. č. 2 Letní jízdárna Pražského hradu⁹³



obr. č. 3 Prostory letní jízdárny (východní strana)⁹⁴



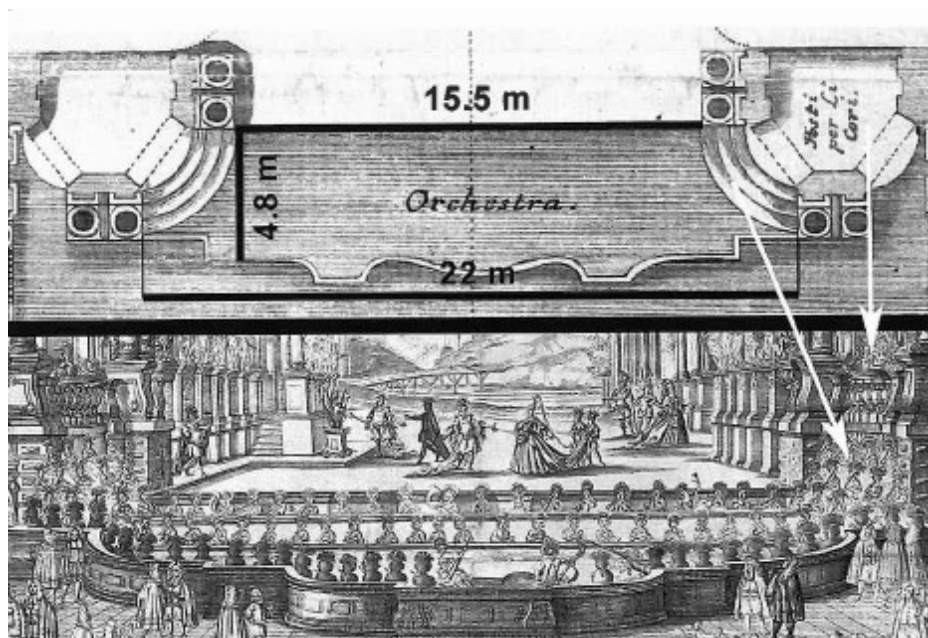
⁹³ Op. cit. s. 48.

⁹⁴ Op. cit. s. 49.

obr. č. 4 Prostory letní jízdárny (při pohledu ze západu)⁹⁵



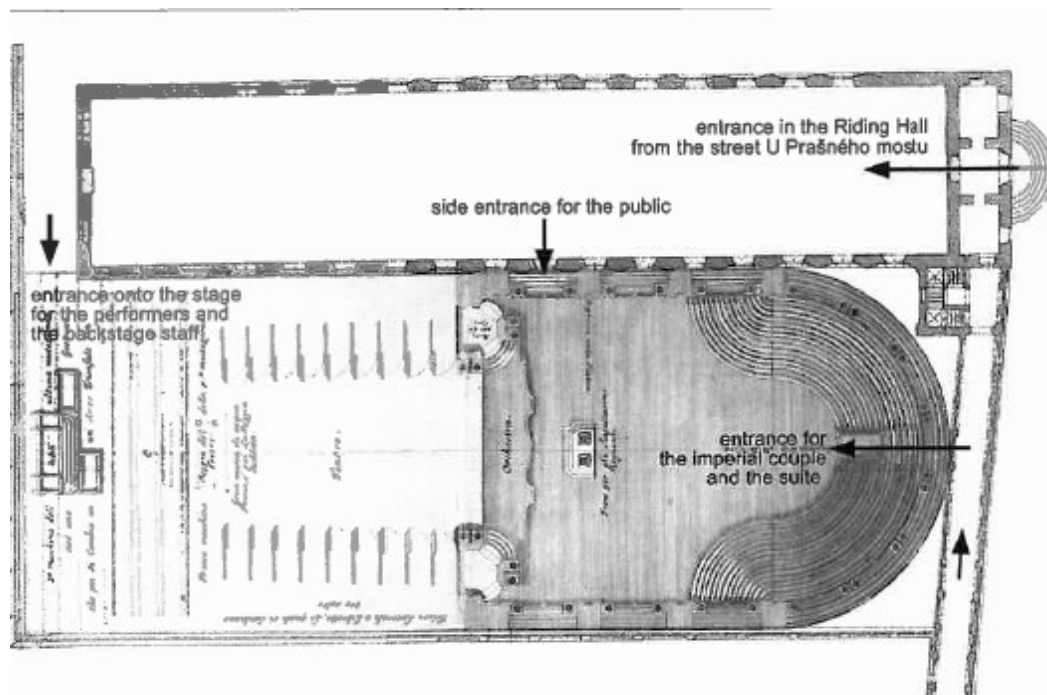
obr. č. 5 Orchestřiště⁹⁶



⁹⁵ Op. cit. s. 50.

⁹⁶ Op cit. s. 65.

obr. č. 6 Jednotlivé vstupy do divadla⁹⁷



obr. č. 7 Muzio sděluje Clélie zprávu o záchraně Orazia, výřez z mědirytu J. II. Van der Bruggena a J. H. Martina podle G. Galli-Bibieny⁹⁸



⁹⁷ Op. cit. s. 62.

⁹⁸ VÁCHA, Štěpán a kol. Costanza e Fortezza. In. *Karel VI. a Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. Praha : Paseka, 2009. s. 153.

obr. č. 8 V přítomnosti krále Porsenny, Tarquinia a Valerie vkládá Muzio svoji pravici do obětního ohně, výřez z mědirytu F. Ambrose a Ch. Dietla podle G. Galli-Bibieny⁹⁹



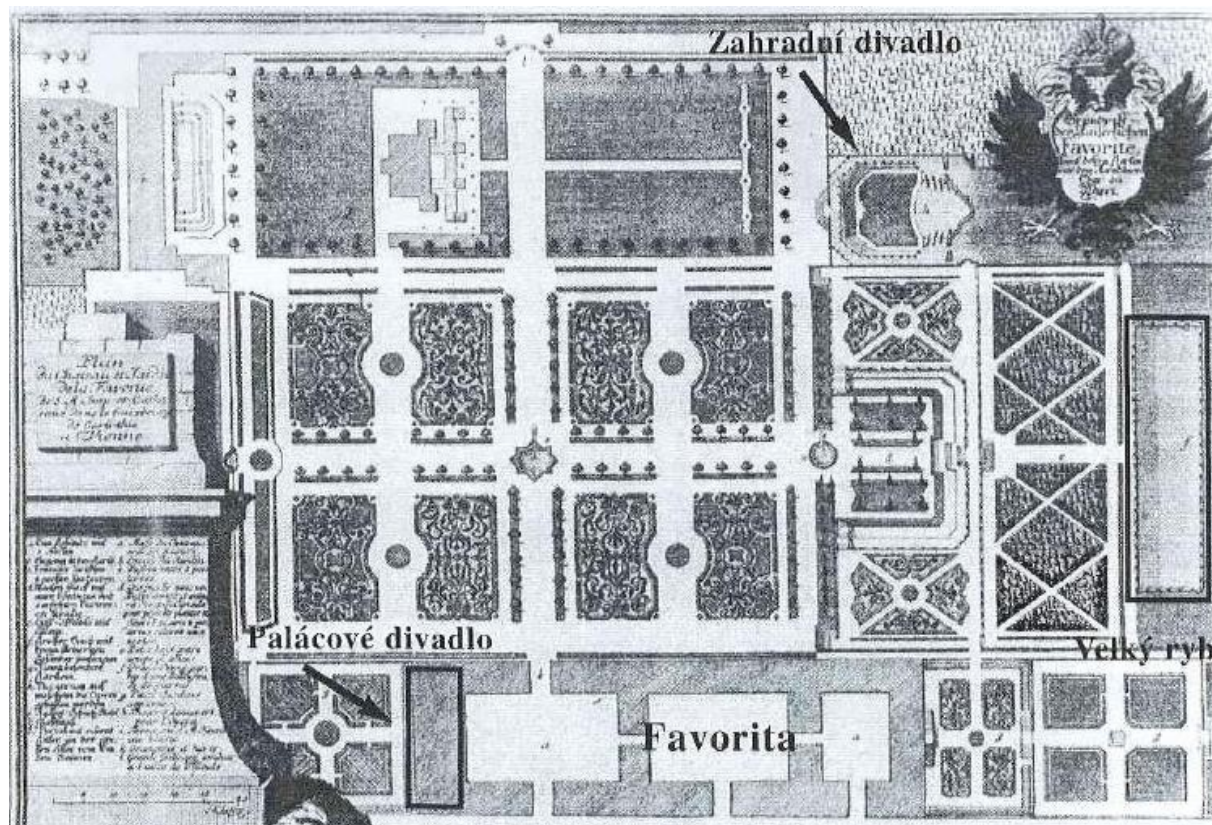
⁹⁹ Op. cit. s. 154.

obr. č. 9 Pohyblivý gloriét, ukrywající tanečníky a zpěváky představující Génia Říma, detail
z mědirytu F. Ambrose a CH. Dietela podle G. Galli-Bibieny¹⁰⁰



¹⁰⁰ Op. cit. s. 159.

obr. č. 10 Půdorys císařské rezidence Favorita s vyznačením palácového a zahradního divadla a rybníku, který byl využit ve II. dějství opery¹⁰¹



¹⁰¹ VÁCHA, Štěpán. Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. - 18. století. *Divadelní revue*, 2009, č.1, s. 22.

obr. č. 11 Jevištní dekorace pro I. dějství – Předměstí Říma s řekou Tiberou¹⁰²



obr. č. 12 Jevištní dekorace pro II. dějství – Tábor etruského vojska před Římem¹⁰³



¹⁰² VÁCHA, Štěpán a kol. Costanza e Fortezza. In. *Karel VI. a Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. Praha : Paseka, 2009. s. 446.

¹⁰³ Op. cit. s. 447.

obr. č. 13 Jevištní dekorace pro III. dějství – Tarquiniovy královské zahrady na Janikulu¹⁰⁴



obr. č. 14 G. Galli-Bibienův návrh zahradní scenérie¹⁰⁵



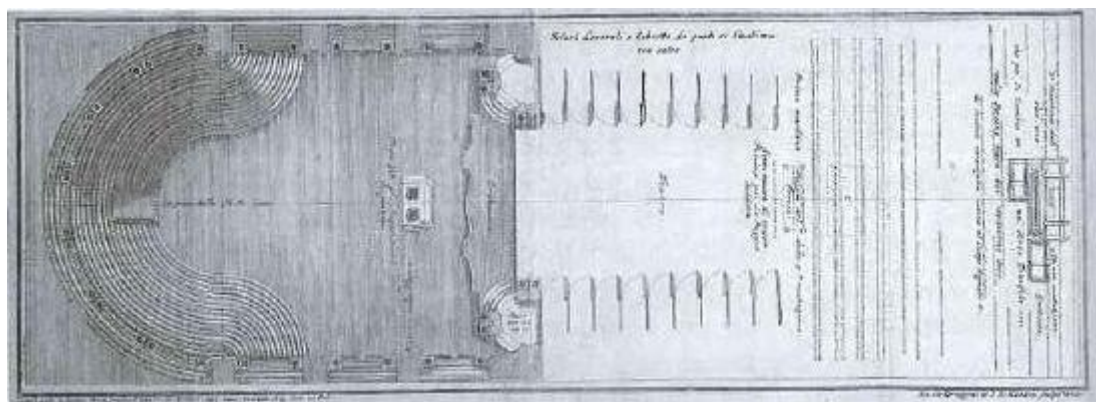
¹⁰⁴ Op. cit. s. 448.

¹⁰⁵ ZUCKER, Paul. *Die Theaterdekoration des Barock*. Berlin : Kaemmerer, 1925, obr. příl. s. 25.

obr. č. 15 G. Galli-Bibienův návrh zahradní scenérie¹⁰⁶



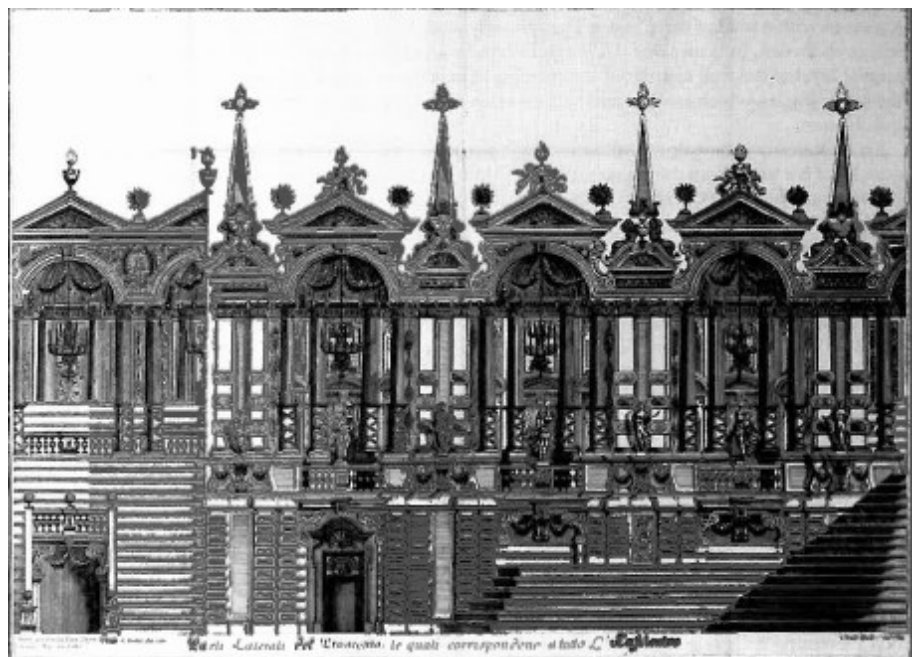
obr. č. 16 Püldorys divadla¹⁰⁷



¹⁰⁶ ZUCKER, Paul. *Die Theaterdekoration des Barock*. Berlin : Kaemmerer, 1925, obr. příl. s. 29.

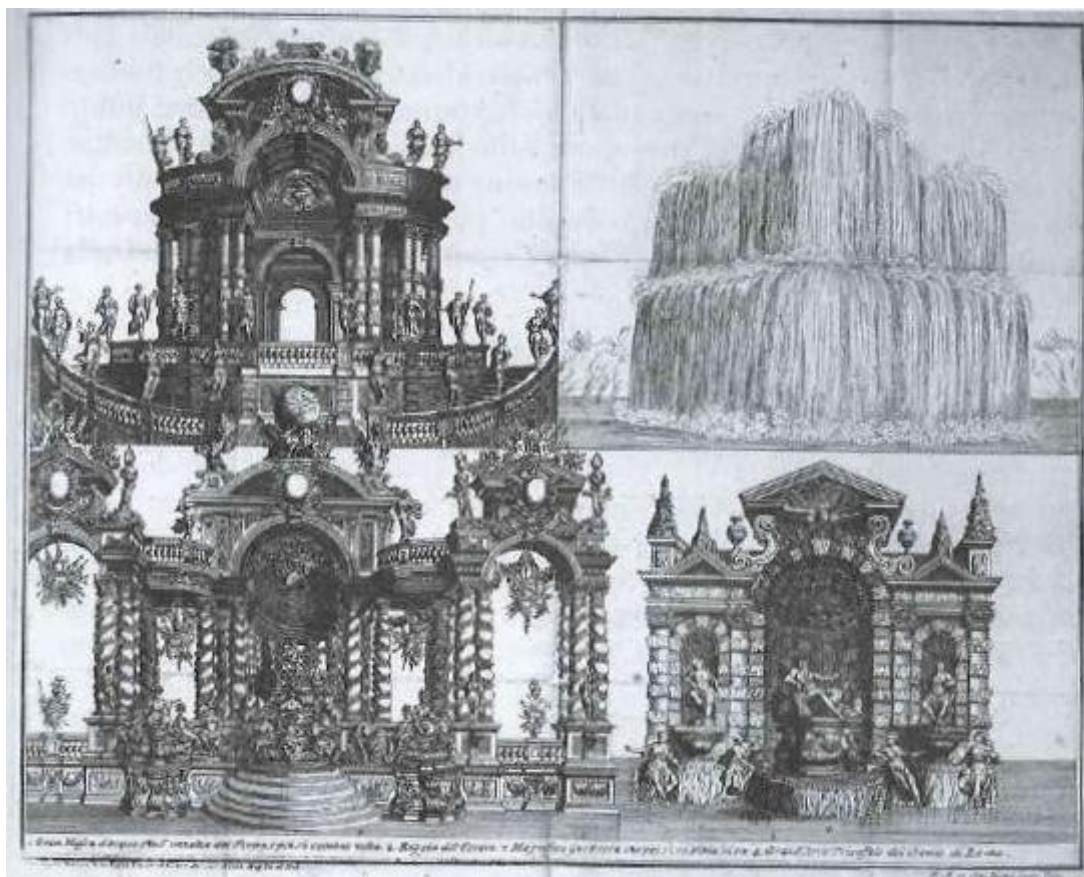
¹⁰⁷ VÁCHA, Štěpán a kol. Costanza e Fortezza. In. *Karel VI. a Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. Praha : Paseka, 2009. s. 443.

obr. č. 17 Čelní a boční stěna hlediště¹⁰⁸



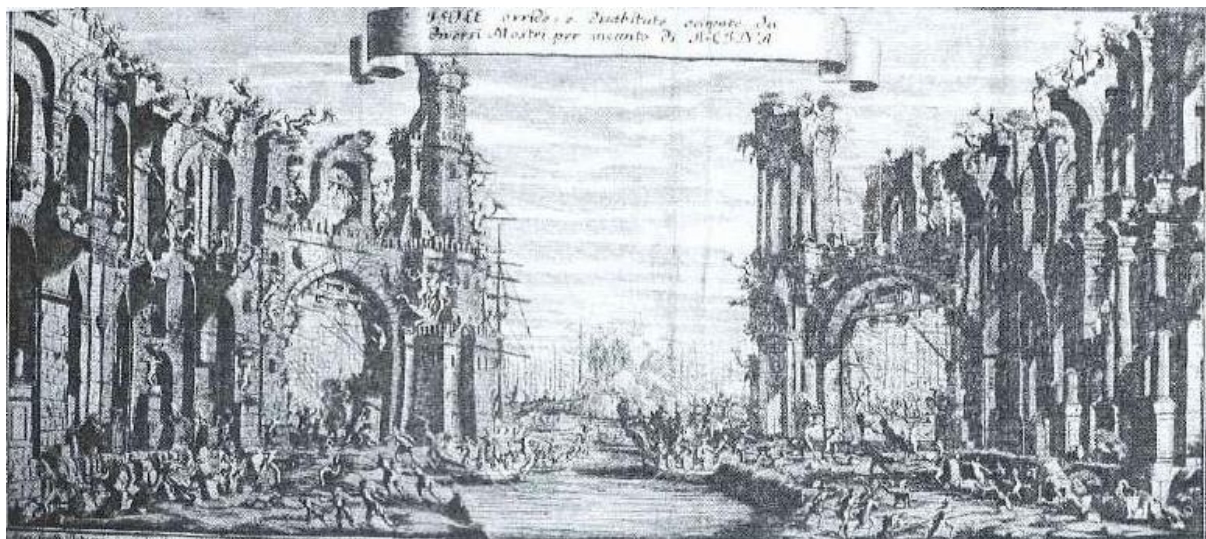
¹⁰⁸ SPÁČILOVÁ, Jana; VÁCHA, Štěpán. New Insights Into The Performance of Fux's Opera *Costanza e Fortezza* in Prague in 1723. *Music in Art* XXXIV/1-2, 2009, s. 55.

obr. č. 18 Dekorace pro zvláštní ecénické efekty – vodotrysk, jeskyně říčního baha Tibery, zahradní pavilon, triumfální oblouk s Géníem Říma¹⁰⁹



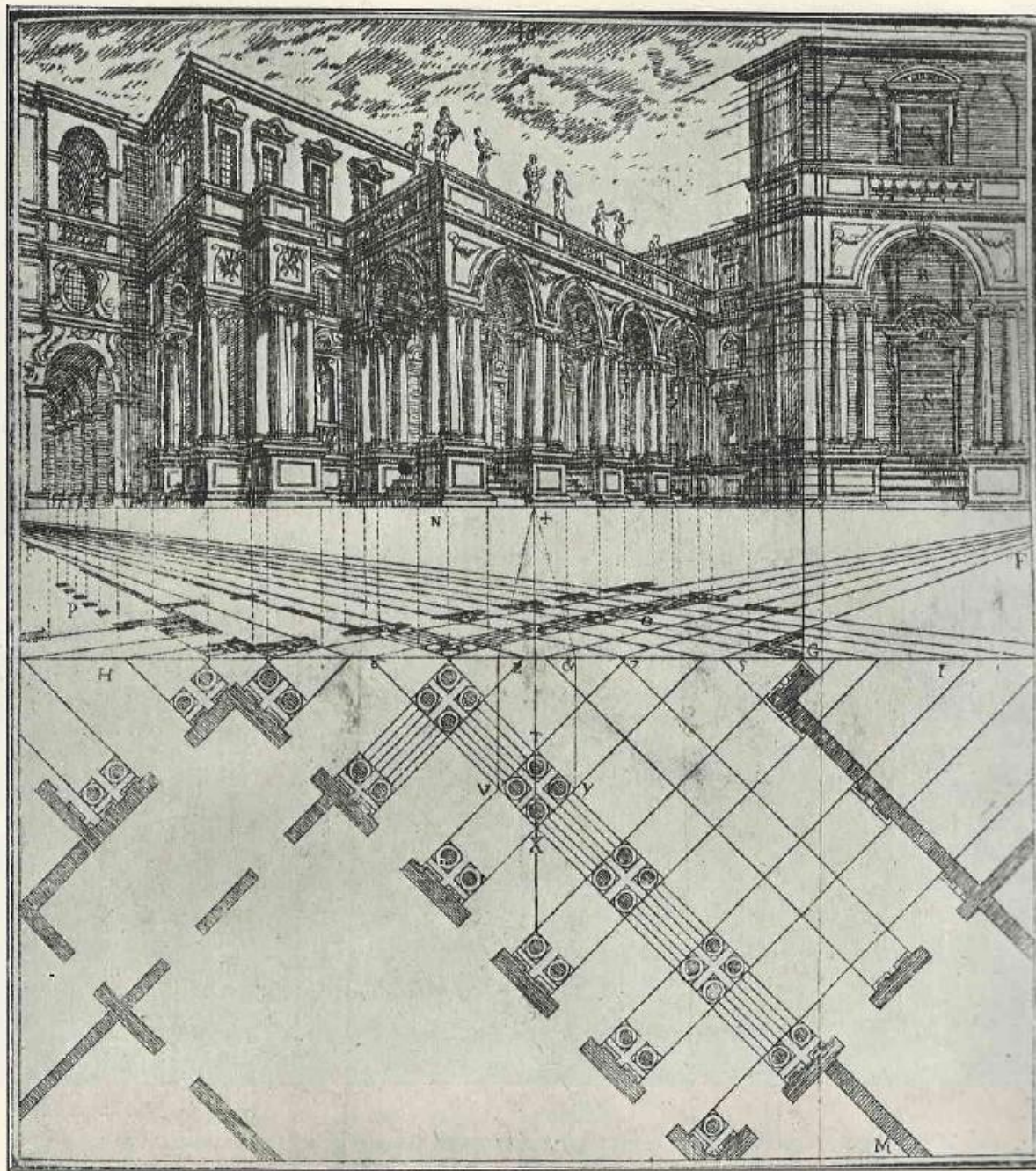
¹⁰⁹ VÁCHA, Štěpán a kol. Costanza e Fortezza. In. *Karel VI. a Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. Praha : Paseka, 2009. s. 449.

obr. č. 19 Vyobrazení námořní bitvy z II. Dějství opery *Angelica Vincitrice d' Alcina*¹¹⁰



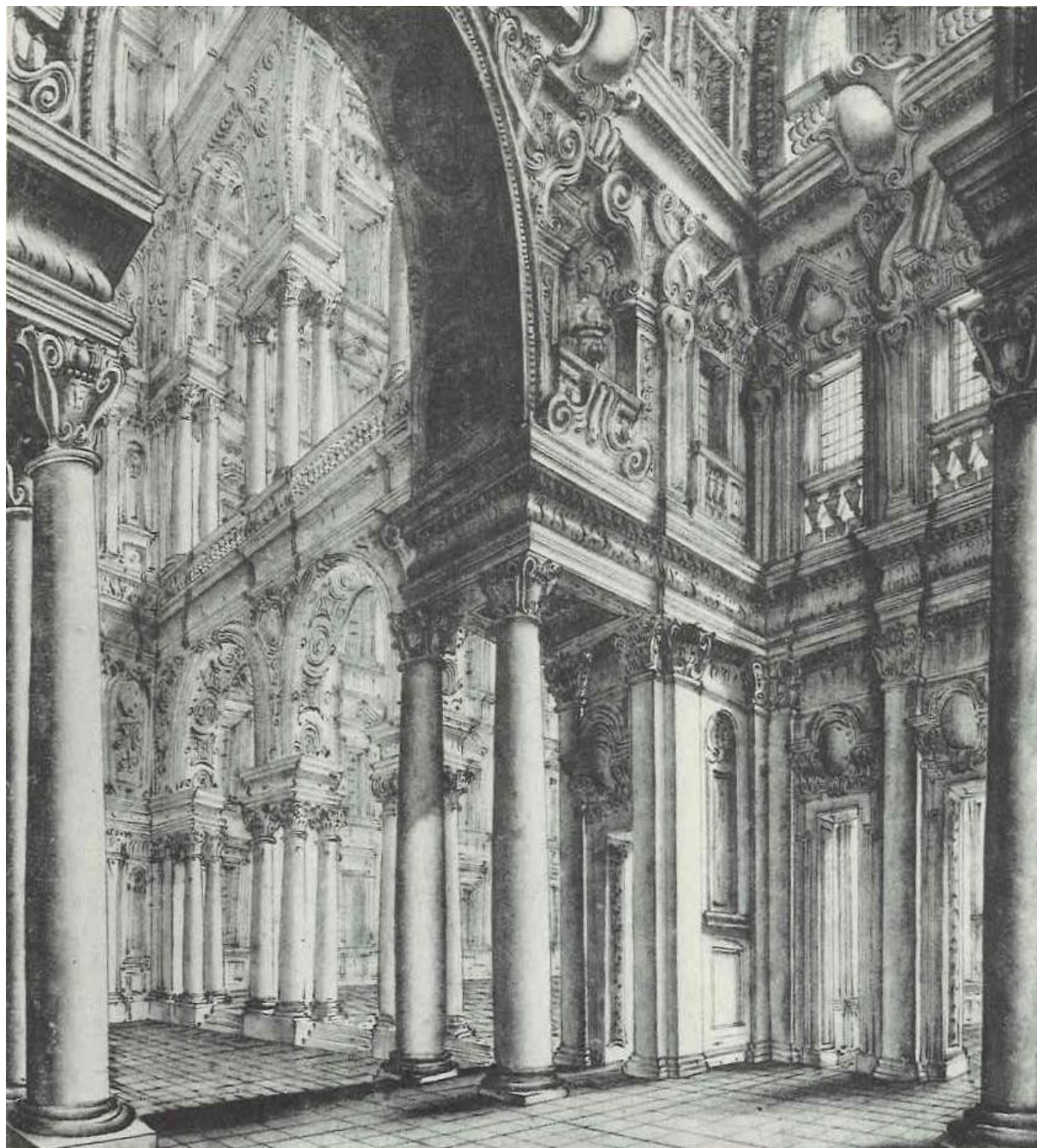
¹¹⁰ VÁCHA, Štěpán. Pražské divadlo pro operu *Costanza e Fortezza* (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. - 18. století. *Divadelní revue*, 2009, č.1, obr. příl. s. 25.

obr. č. 20 Technický náčrt Scena prospettica „d'angolo“¹¹¹



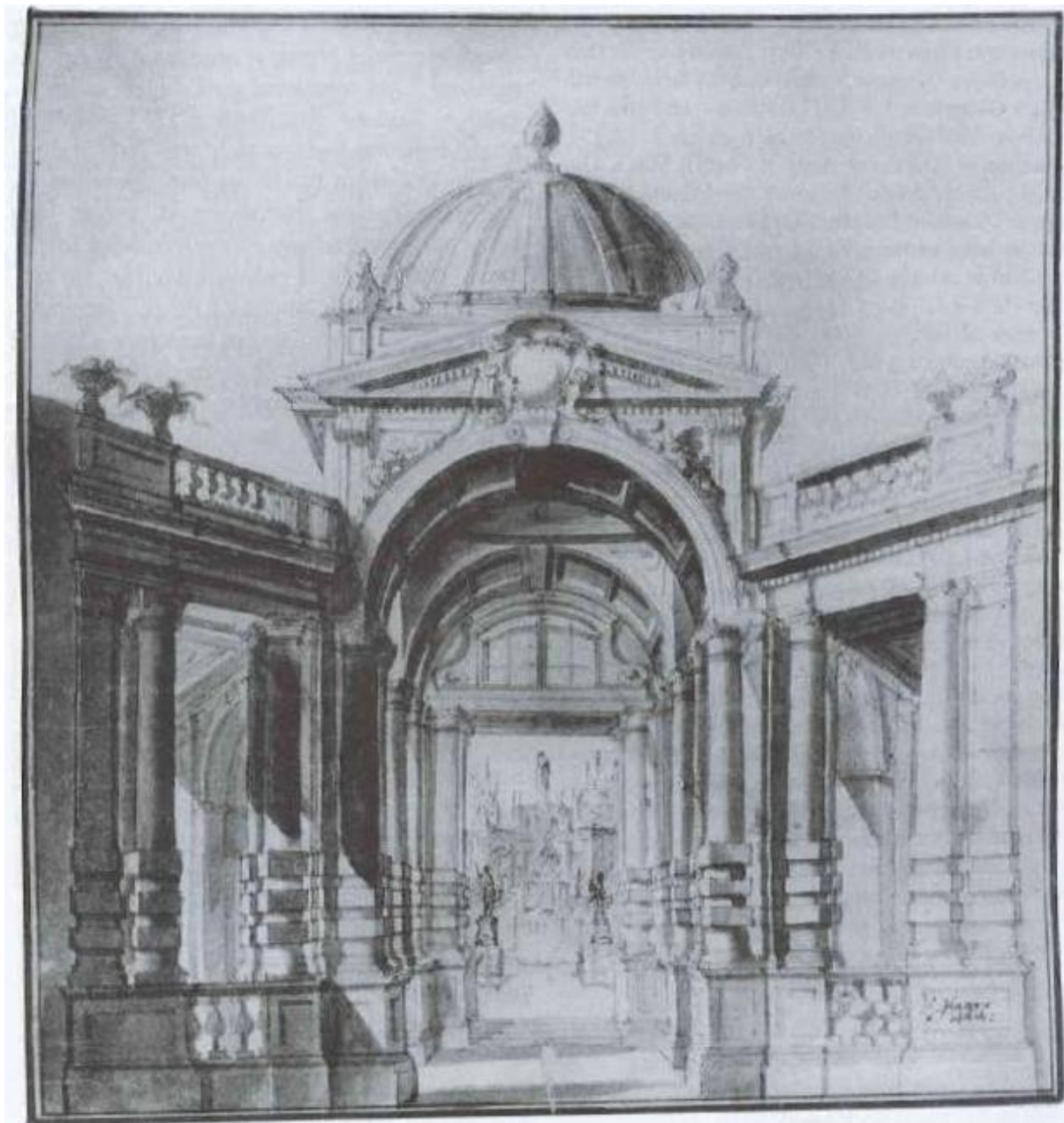
¹¹¹ RICCI, Corrado. *La Scenografia Italiana*. Milano : Treves, 1930, obr. příl. s. XXXVIII.

obr. č. 21 Akademie umění ve Vídni¹¹²



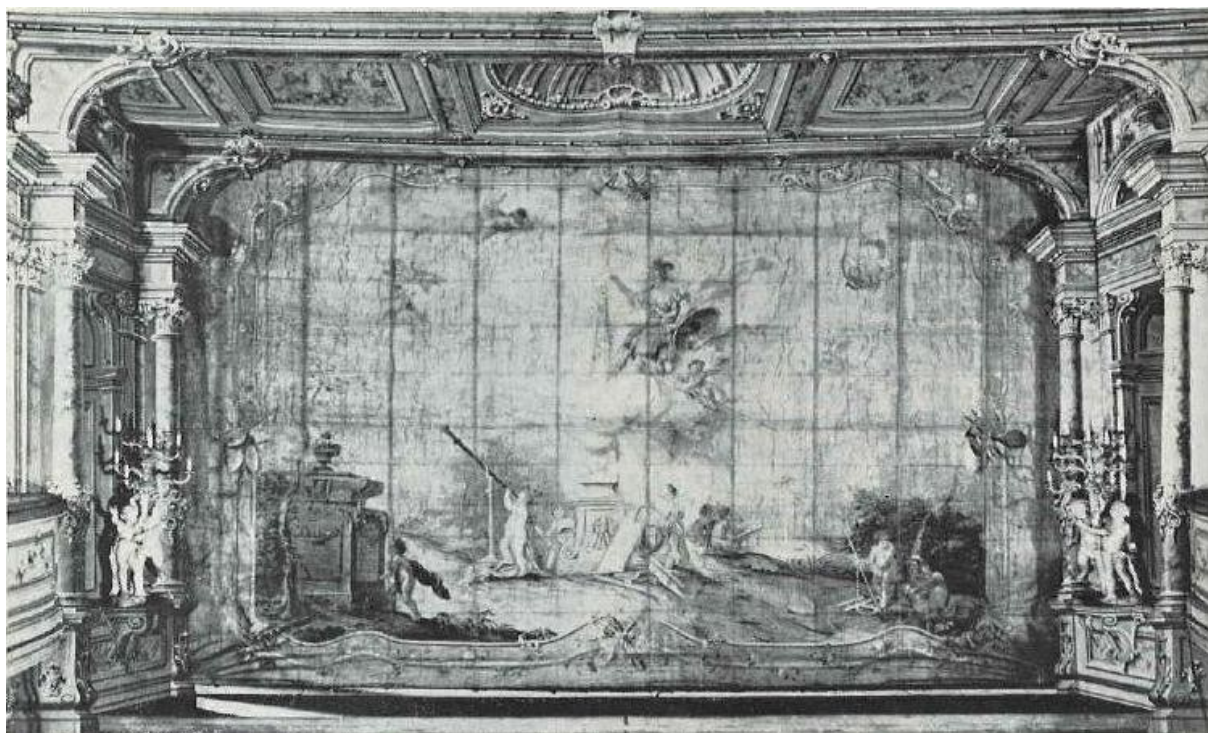
¹¹² *Italian Architectural Drawings : [Catalogue]*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1966, obr. příl. s. 35.

obr. č. 22 Josef Hager: Brána s průhledem do zahrady¹¹³



¹¹³ JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha : Divadelní ústav : Academia, 2007, s. 221.

obr. č. 23 Opona zámeckého divadla v Českém Krumlově (J. Wetschel, L. Merkel)¹¹⁴



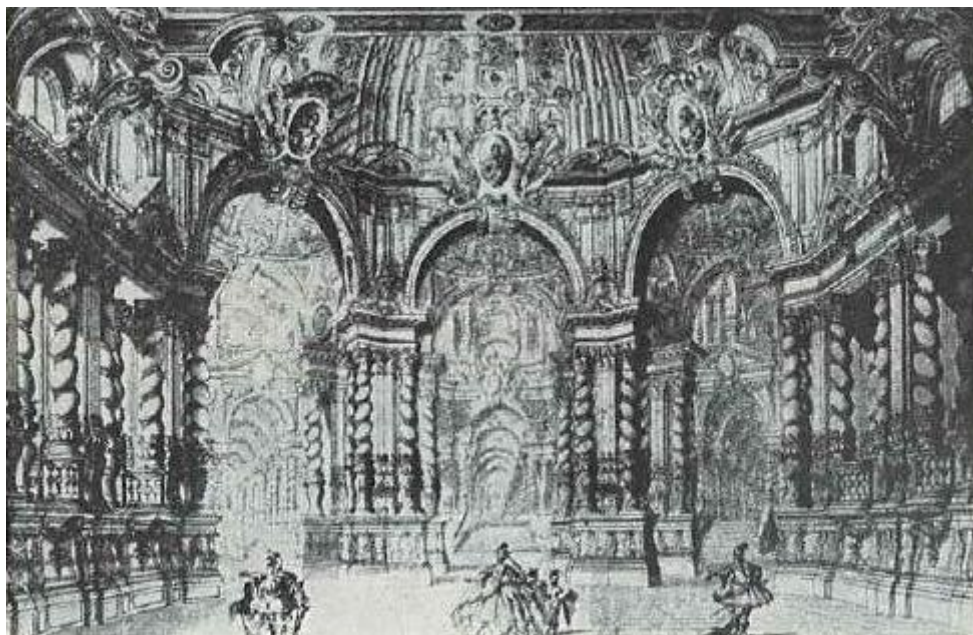
obr. č. 24 Dekorace slavnostního sálu na jevišti zámeckého divadla v Českém Krumlově¹¹⁵



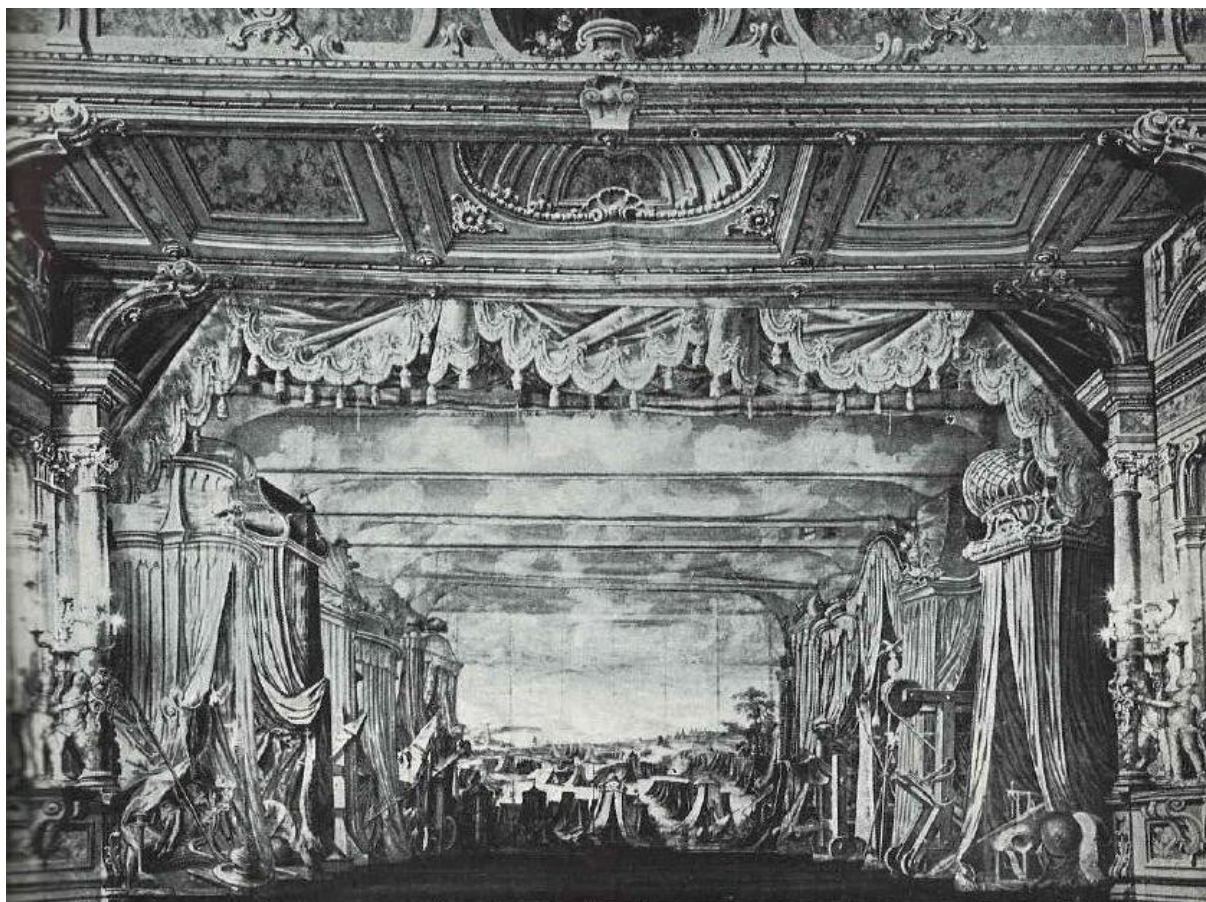
¹¹⁴ HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*, 1958, č. 18, s. 80, obr. 65.

¹¹⁵ Op. cit. s. 89, obr. 83.

obr. č. 25 G. Galli-Bibiena: Návrh dekorace slavnostního sálu¹¹⁶



obr. č. 26 Dekorace římského tábora na scéně zámekového divadla v Českém Krumlově (J. Wetschel, L. Merkel)¹¹⁷



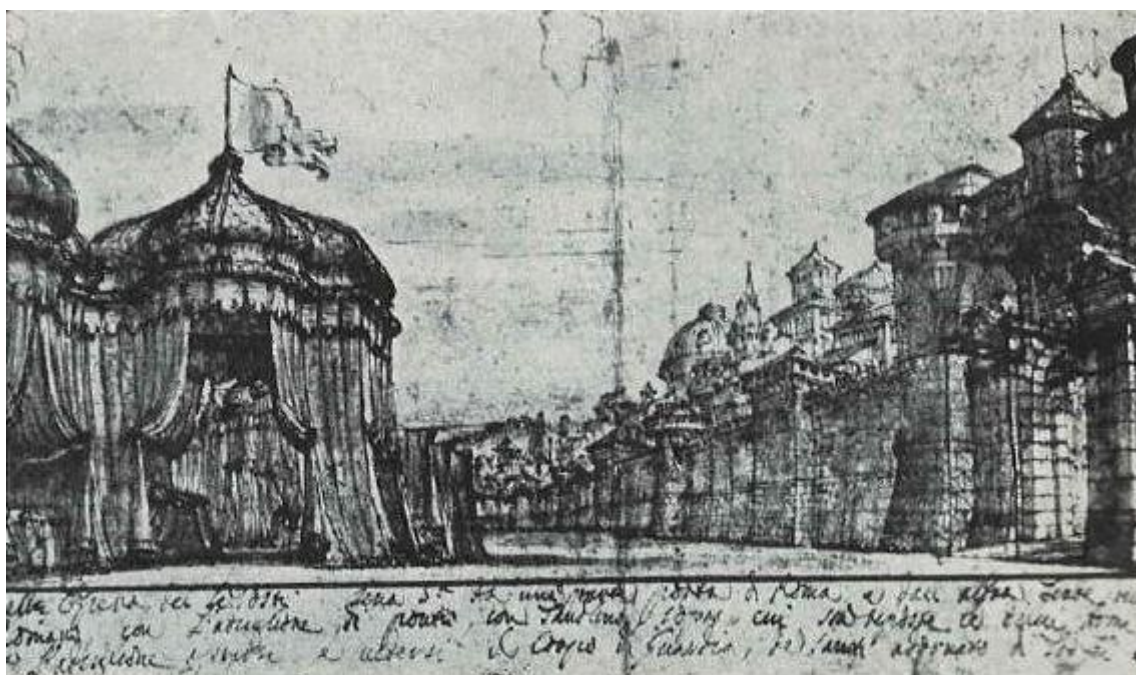
¹¹⁶ Op. cit. s. 88, obr. 81.

¹¹⁷ Op. cit. s. 83, obr. 71.

obr. č. 27 G. Galli-Bibiena: Tábor etruského vojska před Římem (scéna II. jednání opery *Costanza e Fortezza* z roku 1723)¹¹⁸



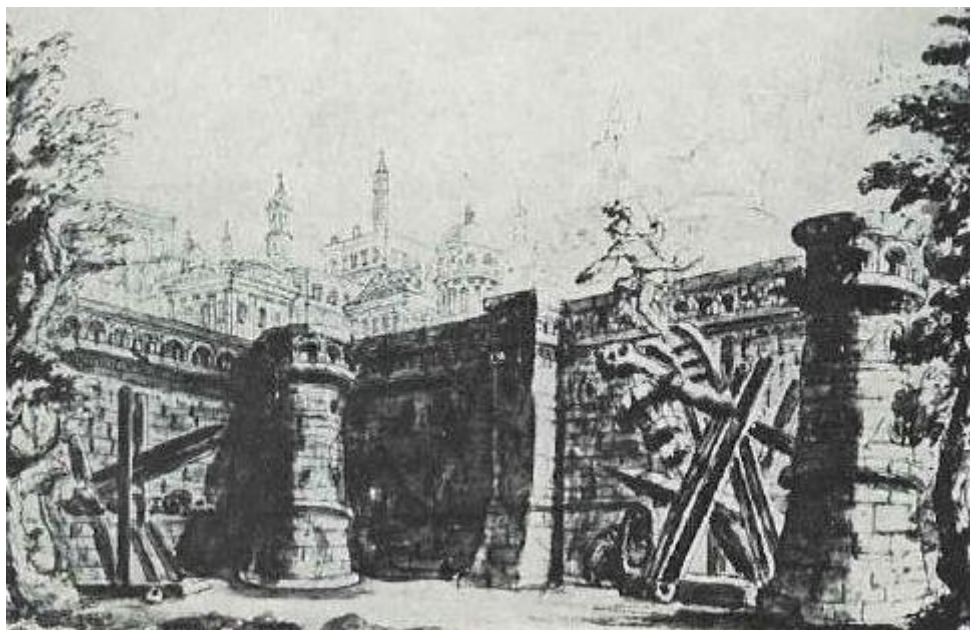
obr. č. 28 F. Galli-Bibiena: Návrh dekorace vojenského tábora před branami Říma¹¹⁹



¹¹⁸ Op. cit. s. 82, obr. 70.

¹¹⁹ Op. cit. s. 83, obr. 72.

obr. č. 29 G. Nic. Servandoni: Návrh dekorace obleženého města¹²⁰



¹²⁰ Op. cit. s. 84, obr. 74.

Seznam pramenů

- osobní rozhovor s Vitem Vlnasem, uskutečněný 30. 06. 2012
- osobní korespondence s Jiřím Báhou, uskutečněná 15. 6. 2012
- PARIATI, Pietro. *Costanza e Fortezza* [hudebnina] : Festa teatrale in drei Akten : mit sieben Illustrationen. Wien : Artaria & Co., 1910, 1 partitura (xxv, 263 s.) : il., přílohy v samostatné obálce: 6 rytin, 1 kopie rytiny, 6 mf
- VESELÁ, Irena. *Costanza e Fortezza – korunovační opera?*. [online]. [cit. 21. 6. 2012]
URL: <http://acta.musicologica.cz/06-02/0602s09.html>

Seznam literatury

- CARRAI, Guido. Guiseppe Galli Bibiena a slavnostní opera *Costanza e Fortezza* v Praze roku 1723. *La Nuovo rivista italiana di Praga*, 2002, č. 1., 69-75 s.
- ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. Praha : Pistorius & Olšanská, 2009, 246 s.
- GALLI-BIBIENA, Guiseppe. *Architettura e prospettive*. Wien : Augusta, Sotto la Direzione di Andrea Pfeffel, 1740, 51 s.
- HACH, Jaroslav. Operní divadlo v šlechtických rezidencích a na městských scénách. In. *Dějiny českého divadla I.*, Praha : Academia, 1968, 248-280 s.
- HILMERA, Jiří. *Costanza e Fortezza*. In. *Česká divadelní architektura*. Praha: Divadelní ústav, 1999, 12-13 s.
- HILMERA, Jiří. *Costanza e fortezza* Guiseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen. *Maske und Kothurn*, 1964, č. 1, 396-407 s.
- HILMERA, Jiří. *Costanza e Fortezza*. Několik poznatků ke scénografii barokního divadla. *Divadlo*, 1958, č. 4, 258-266 s.
- HILMERA, Jiří. Český Krumlov. Praha : St. Ústav památkové péče a ochrany přírody, 1959, 27 s.
- HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Praha : Scénografický ústav, 1965, 122 s.
- HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*, 1958, č. 18, 71-95 s.
- *Italian Architectural Drawings : [Catalogue]*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1966, 22 s. : 55 s. obr. příl.
- JAKUBCOVÁ, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha :

Divadelní ústav : Academia, 2007, 759 s.

● NETTL, Paul. *Das Prager Quartiebuch des Personals der Kronungsoper 1723*. Wien :

In Kommission bei Rudolf M. Rohrer, 1957, 7 s.

● PÖMERL, Jan. Zámecká divadla v Čechách a na Moravě. In. *Divadelní revue*, 1992, č. 4, 3-24 s. 8 s. obr. příl.

● PEČMAN, Rudolf. Cesty a rozcestí rakouského a českého obdivovatele benátské školy. In. *Hudební kontexty staré Itálie*. Brno : Masarykova univerzita, 2006, 150-161 s.

● PETRÁČKOVÁ, Věra; Kraus, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov : [A-Ž]*. Praha : Academia, 2001, 834 s.

● PREISS, Pavel. Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka. In. *Sláva barokní Čechie*. Praha : Národní galerie, 2001, 282-310 s.

● PREISS, Pavel. Praha teatrální. Pozdní baroko, rokoko a klasicismus. Giuseppe Galli Bibiena. In. *Italští umělci v Praze*. Praha : Panorama, 1986, 416-428 s.

● RICCI, Corrado. *La Scenografia Italiana*. Milano : Treves, 1930, 46 s. : 205 s. obr. příl.

● SCHINDLER, Otto G. Smrt na lovu v Brandýse a zmařená divadelní slavnost v Krumlově. *Divadelní revue*, 1996, č. 1, 14-35 s.

● SLAVKO, Pavel. Dvacet let obnovy zámeckého divadla na Státním hradu a zámku Český Krumlov. In. *Svět barokního divadla : Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2002*, Český Krumlov : Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2003, 213-218 s.

● SLAVKO, Pavel; OLŠAN, Jiří. Barokní slavnosti v zahradách českokrumlovského zámku. In. *Svět barokního divadla : Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2004, 2005 a 2006*, Český Krumlov : Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007, 135-145 s.

● SPÁČILOVÁ, Jana; VÁCHA, Štěpán. New Insights Into The Performance of Fux's Opera Costanza e Fortezza in Prague in 1723. *Music in Art XXXIV/1-2*, 2009, 45-72 s.

● VÁCHA, Štěpán a kol. Costanza e Fortezza. In. *Karel VI. a Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. Praha : Paseka, 2009, 133-172 s.

● VÁCHA, Štěpán. Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. - 18. století. *Divadelní revue*, 2009, č.1, 13-17 s.

● VÁCHA, Štěpán. Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza roku 1723 – rekonstrukce prostoru, typologie stavby a její inspirační zdroje. In. *Svět barokního divadla : Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*, Český Krumlov : Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2010, 171-178 s.

- WESSELY, Othmar. *Pietro Pariatis Librettozu Johann Joseph Fuxens "Costanza e fortezza"*. Graz : Johann-Joseph-Fux Gesellschaft, 1969, 29 s.
- ZUCKER, Paul. *Die Theaterdekoration des Barock*. Berlin : Kaemmerer, 1925, 56 s. : 36 s. obr. příl.