

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**INSCENACE MONTEVERDIHO ORFEA V PLZNI
S PŘIHLÉDNUTÍM NA ROLI ORFEA**

Jakub Hliněnský

Vedoucí práce: MgA. Martin Bárta

Oponent práce: prof. Jana Jonášova

Datum obhajoby: 3. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Voice

BACHELOR'S THESIS

**THE PRODUCTION OF MONTEVERDI'S L'ORFEO IN PILSEN
WITH SPECIFIC FOCUS ON THE ROLE OF ORFEO**

Jakub Hliněnský

Thesis Supervisor: MgA. Martin Bárta

Thesis Opponent: Prof. Jana Jonášová

Date of thesis defense: 3. 6. 2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Inscenace Monteverdiho Orfea v Plzni s přihlédnutím na roli Orfea

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Ve své bakalářské práci se zaměřuji na významné dílo Claudia Monteverdiho, operu L'Orfeo. Konkrétně na inscenaci této opery, která měla premiéru 2. června 2018 v plzeňském divadle Josefa Kajetána Tyla. Zásadní složkou této práce je život a operní tvorba Claudia Monteverdiho, navazuje obsah díla, popis inscenace a jejího průběhu z pohledu hlavní role Orfea. Práce si klade za cíl poukázat na tuto konkrétní inscenaci prostřednictvím její analýzy s přihlédnutím k přístupu režiséra, dirigenta, dramaturga a představitelů titulní role.

Klíčová slova: opera, Monteverdi, Orfeo, L'Orfeo, inscenace, divadlo

Abstract

A bachelor's thesis concerning the historically and artistically significant work of the opera L'Orfeo by Claudio Monteverdi. The work and its significance are examined primarily via evaluation of the production of L'Orfeo by the J. K. Tyl theatre in Pilsen, which premiered on June 2, 2019. This thesis examines the biographical details of the composer, his other opera works, the significance of the opera's title, and the interpretation in the Pilsen production. The goal of the author is to present the production in a way that incorporates the views of the director, conductor, dramaturg and singer.

Key words: opera, Monteverdi, L'Orfeo, production, theatre

Obsah

1	Úvod	1
2	Život a operní tvorba Claudia Monteverdiho	2
3	Opera L'Orfeo	4
3.1	Obsazení	4
3.2	Děj opery	5
3.3	Vznik opery, jakožto nového hudebního žánru.....	7
3.4	Díla se stejným námětem	9
4	Inscenace Orfea v Plzni v sezóně 2017/2018	11
4.1	Děj a průběh inscenace v divadle J. K. Tyla	11
4.2	Role Orfea	17
4.3	Obsazení inscenace divadla J. K. Tyla v sezóně 2017/2018	23
4.4	Rozhovory s tvůrci plzeňské inscenace	25
4.4.1	Tomáš Pilař	26
4.4.2	Lukáš Zeman.....	33
4.4.3	Vojtěch Spurný (Bernovský).....	35
4.4.4	Zbyněk Brabec	39
5	Závěr	42
6	Soupis použitých pramenů a literatury	44
7	Samostatné přílohy	45

1 Úvod

Monteverdiho opera L'Orfeo byla zařazena na repertoár souboru opery divadla J. K. Tyla v Plzni v sezóně 2017/2018. V roce 2018 jsem se osobně podílel na přípravách plzeňské inscenace, a to hned v několika různých profesních úkolech. Nastudoval jsem pěvecký part postavy Spirito del coro IV a současně jsem byl členem realizačního týmu na pozici asistenta režie. Postupem času jsem měl možnost zaspívat si také několik dalších rolí. Konkrétně se jednalo o role Pastore, Spirito del coro III a Bas v sólových ansámblech. Nejdůležitější zkušeností se mi ovšem stala vystoupení ve dvou reprízách v titulní roli Orfea. Za tuto příležitost a svěřenou důvěru jsem velice vděčný. Práce na tomto titulu mě inspirovala k jeho dalšímu studiu, které dalo podnět ke vzniku mé bakalářské práce.

V prvních kapitolách této bakalářské práce se budu zabývat zejména přínosem Claudia Monteverdiho coby významného italského skladatele přelomu 16. a 17. století s přihlédnutím ke kontextu doby i prostředí, ve kterém působil. Následující části budou věnovány samotnému titulu L'Orfeo. Rád bych nastínil obecný obsah opery a zaměřil se na vokální obsazení všech rolí. Závěrem této kapitoly bych chtěl také v krátkosti zmínit opery, které byly inspirovány tímtož antickým tématem.

V další části práce se již budu zabývat pouze konkrétní inscenací plzeňského divadla. Vypíši její kompletní obsazení a nastíním celkovou režijní koncepci i podobu výsledné práce. Nejdůležitější část práce pak věnuji pohledům jednotlivých inscenátorů na jejich společnou práci. Záměrně jsem pro tento účel oslovil zástupce čtyř odlišných oborů (režisér inscenace, dirigent a autor hudebního nastudování, dramaturg operního souboru a představitel titulní role). Každý z respondentů bude odpovídat na podobné otázky vztahující se k inscenaci, což by mělo umožnit získání plastičtější představy o její výsledné podobě.

2 Život a operní tvorba Claudia Monteverdiho

Narodil se 15. května roku 1567 v Cremoně lékaři Baldassaru Monteverdimu a matce Maddaleně (rozené Zignani). Celým jménem se jmenoval Claudio Zuan Antonio Monteverdi. Již v roce 1582 byly vydány Monteverdiho tříhlasná moteta nesoucí jméno *Sacrae cantiunculae*. V dobových tiskovinách je Monteverdi uváděn jako žák dómského kapelníka Marca Antonia Ingegneriho, působícího v Cremoně. Hned roku 1583 byly vydány čtyřhlasé *Madrigali spirituali*. Od tohoto roku vydával Monteverdi madrigaly pravidelně a stal se tak proslulým a vyhledávaným skladatelem této hudební formy. Roku 1589 se vydává do Milána hledat nové zaměstnání, ale bohužel neúspěšně. Nicméně roku 1590 je přijat do vévodské kapely u mantovského dvora jako zpěvák a violista. Roku 1595 je dočasně jmenován tzv. „Maestro di capella“ a doprovází vévodu Vincenza Gonzagu na polní tažení proti Turkům do Maďarska. V roce 1599 se společně vydávají na cestu do Belgie a Švýcarska. Dne 20. května téhož roku se Claudio Monteverdi žení s dvorní zpěvačkou Claudií Cattaneo.

Narození prvního potomka, syna Francesca Baldassara, přichází po dvou letech od sňatku a v témže roce (1601) se Monteverdi oficiálně stává dvorním kapelníkem v Mantově. Tuto roli přebírá po smrti dosavadního kapelníka Pallaviciho. Po šesti letech od svatby přichází narození druhého syna Massimiliana. Dne 24. února 1607 měla v Mantově premiéru tzv. „favola in musica“ *L'Orfeo* neboli *Orfeus*. Zároveň skladatel pracuje na nové opeře *L'Arianna* neboli *Ariadna*. Téhož roku umírá v Cremoně Monteverdiho manželka Claudia. Hned v roce 1608 má premiéru již zmíněná *L'Arianna*, a to u příležitosti sňatku Francesca Gonzagy s Margaritou Savojskou. Na rok 1609 vzpomínal Claudio Monteverdi s nadšením. Jeho *L'Orfeo* vychází tiskem a zároveň sám získává v Mantově občanské právo. V následujícím roce čekala na Monteverdiho neúspěšná cesta do Říma za papežem, kterému nabídl své služby. Během roku 1612 umírá Vincenzo Gonzaga, který dosud Monteverdiho zaměstnával. Jeho nástupce Francesco jej po svém příchodu propouští ze svých služeb.

V následujícím roce (1613) se Monteverdi stává kapelníkem v chrámu sv. Marka v Benátkách. Následuje komponování baletu *Tirsi e Clori* (1615) pro Mantovu, v roce 1620 pak Monteverdi odmítá nabídku vévody Ferdinanda, který

se jej snaží opět získat zpět do Mantovy. Roku 1622 začíná Monteverdiho syn studovat medicínu na boloňském Konventu, a to na základě doporučení od vévodkyně z Mantovy. Rok poté vychází tiskem Monteverdiho *Lamento d'Arianna* neboli *Nářek Ariadny*. V paláci benátského patricije Girolama Moceniga zazněla roku 1624 premiéra díla *Souboj Tankréda s Kloridou* (*Combattimento di Tancerdi e Clorinda*). Po pěti letech, v roce 1626, Monteverdiho syn v Boloni promuje a stává se lékařem v rodné Mantově. Rok 1627 byl pro Monteverdiho dosti rušný. Kompozice pro Mantovu komické opery *La finta pazza Licori* neboli *Licori propadlá šílenství* nebyla z důvodu úmrtí vévody Vincenza II. nikdy provedena. V tom samém roce byl nucen složit vysokou kauci za svého syna Massimiliana, který byl zatčen inkvizicí za čtení zakázané odborné medicínské knihy. Téhož roku komponuje dílo *Mercurio e Marte* pro dvůr Farnese v Parmě.

V Benátkách byla roku 1630 premiérována Monteverdiho opera *Proserpina rapita* neboli *Unesená Proserpina*. Většina netištěného Monteverdiho díla byla téhož roku bohužel ztracena, neboť v Mantově právě probíhala tzv. „válka o dědictví mantovské“ a celé město bylo po dobu 14 měsíců pleněno císařskými vojsky. O deset let později proběhlo provedení opery *L'Arianna* v benátském Teatro S. Moise. Roku 1641 byly v Benátkách premiérovány opery *Il ritorno d'Ulisse in patria* neboli *Návrat Odysseův do vlasti* a *Le nozze d'Enea con Lavinia* neboli *Svatba Aenea s Lavinií*. V témže roce komponuje balet *La Vittoria di amore* neboli *Vítězství lásky* pro Mantovu.

V roce 1643 měla v benátském Teatro Santi Giovanni e Paolo premiéru jeho slavná opera *L'incoronazione di Poppea* neboli *Korunovace Poppey*. Zároveň v tomto roce, konkrétně 29. listopadu, Claudio Monteverdi po své cestě do Cremony a Mantovy v Benátkách ve věku 76 let umírá. Roku 1651 se v Neapoli koná poslední doložené představení *Korunovace Poppey*, která je „znovuobjevena“ a opět uváděna až od počátku 20. století.¹

¹ V této kapitole bylo čerpáno z oficiálního programu inscenace.

3 Opera L´Orfeo

zhudebněná pověst

Hudba: Claudio Monteverdi

Libreto: Alessandro Striggio

Český překlad: Marie Kronbergerová

(Jazykově upraveno podle kritického vydání partitury v Ernst Eulenburg Ltd, London 2004, s přihlédnutím k libretu, které publikoval Francesco Osanna roku 1607 v Mantově.)²

3.1 Obsazení

Hudba, Prolog – soprán

1. **pastýř** – tenor

Nymfa – soprán

2. **pastýř** – tenor

Orfeus – tenor

Eurydika – soprán

3. **pastýř** – tenor

4. **pastýř** – bas

Poselkyně – soprán

Naděje – soprán

Charón – bas

Proserpina – mezzosoprán

Pluto – bas

² V této kapitole bylo čerpáno z oficiálního programu inscenace.

1. **duch** – tenor
2. **duch** – tenor
3. **duch** – bas

Ozvěna – tenor

Apollón – tenor

Sbor Nymf a Pastýřů³

3.2 Děj opery

Toccata – úvodní hudební číslo, zazní ve třech repetících k uctění panovníka

Prolog

Do popředí vstupuje La Musica (Hudba), která svou hrou na lyru dokáže uklidnit a utěšit zhrzená srdce a znovu vzkřísit plamen ve vyhaslé duši. Přichází všem přítomným vyprávět báji o Orfeovi. Vyzývá vánek, aby se utišil a zastavil svůj běh. Vyzývá ptáky, aby se utišili a poslouchali.

1. dějství

Nymfy a pastýři připravují svatební obřad pro Eurydiku a Orfea. Radují se, propuká všeobecné veselí, při kterém vyzývají víly pramenů, aby s nimi tančily při paprscích slunce a také boha manželství, Hyména. Orfeo zpívá pro Eurydiku, její krásu přirovnává ke svitu slunce. Mezitím Pastýři a nymfy hovoří a rozjímají o lidském životě, jeho smutku a štěstí. Přirovnávají jej k ročnímu koloběhu, během něhož po hrozné zimě přijde pokaždé jaro, a i přes ten nejtemnější mrak nakonec vždy vysvitnou sluneční paprsky.

³ Přejato z oficiálního programu inscenace a režijní knihy inscenace.

2. dějství

Pastýři jdou do posvátného háje, protože se chtějí společně s vílami a bohy, které vzývali, radovat a zpívat. Mezitím se Eurydika odebrává i s nymfami k přípravám na svatební obřad. Orfeo před ostatními vzývá skály a lesy, které byly svědky jeho předešlých smutků, kdy po Eurydice toužil a neustále na ni myslel. Nyní je ale všemu konec a on je šťastný. Do největšího veselí vchází zkroušená a vyděšená poselkyně Sylvia s hroznou zprávou o náhlé smrti Orfeovy nevěsty, která byla uštknuta hadem. Z oslav se najednou stávají trýznivá muka pro Orfea, který cítí nejhlubší žal a neštěstí. Rozhodne se se vydat pro Eurydiku do podsvětí. Zničená Sylvia ve výčitkách ze smrti Eurydiky odchází do ústraní jeskyň. Pastýři jsou nešťastní a zpívají o zmaru mladých duší.

3. dějství

Orfeo se ocitá před podsvětní branou, kam jej doprovodila Naděje. Podle prastarého zákona jej již ale nadále nemůže doprovázet a odchází od něj. Orfeo tedy musí pokračovat sám. Dorazí až na břeh řeky Styx, na které je převozník Charón. Ten ale odmítá Orfea převézt na druhý břeh. Orfeo se nechce tak snadno vzdát a snaží se Charóna obměkčit a přesvědčit, aby jej převezl. Charón ale nemá lidské srdce, a tak zůstává neoblomný. Když už si Orfeo skutečně zoufá, zkusí zahrát na svou lyru a tím se mu podaří Charóna uspat. Díky tomu se na druhý břeh dostává bez jeho pomoci. V podsvětí zpívají hlasy duší, které opěvují člověka, kterému se povedlo změnit neúrodnou půdu na prosperující pole. Povedlo se mu rozvázat jazyky pověstem, které pak vyprávěly o jeho životních cestách, a dokázal se svou křehkou lodí zkrotit rozbouřené moře.

4. dějství

Ocitáme se u vládce podsvětí, Plutona, kterého jeho manželka Proserpina žádá, aby se nad Orfeem smiloval a vyslyšel jeho prosbu o navrácení nevěsty. Proserpina je dojatá z Orfeovy hry na zlatou lyru a jeho krásného zpěvu. Pluto svolí, ale má podmínku. Orfeo, který bude propuštěn na cestu zpět se svou ženou, se nesmí za svou nevěstou ohlédnout. Pokud tak učiní, přijde o ni nadobro. Orfeo je šťastný a při zpáteční cestě pěje ódy na svou lyru, která mu pomohla a obměkčila i samotného vládce podsvětí. Jeho štěstí odchází ve chvíli, kdy si

uvědomí, že za sebou neslyší kroky své milé Eurydiky. Roste v něm strach, který jej nakonec přemůže a donutí k tomu, aby se za svou ženou otočil. Tím ovšem poruší Plutonovu podmínku a Eurydika se s Orfeem musí definitivně rozloučit a navěky se vrátit do podsvětí. Orfeo je nešťastný, ale svůj nerozvážný čin už nemůže vzít zpět. Hlasy duší znovu zpívají a vzývají tentokrát ctnost, které je jedním z paprsků krásy nebes. Orfeo přemohl podsvětí, ale prohrál v boji se sebou samým. Jen ten, kdo překoná i sám sebe je hoden věčné slávy.

5. dějství

Orfeo se znovu ocitá v místech, kde tragicky přišel o svou nevěstu. Zpívá přírodě, stromům a skalám o svém neštěstí, ale odpovědí mu je jen ozvěna vlastních slov. Nešťastný Orfeo se rozhodne dožít při vzpomínkách na Eurydiku, které se hodlá oddat a zasvětit vzpomínkám na ni svůj zbylý čas na zemi. Objevuje se bůh slunce, Apollón, který sestoupil z nebe, aby předal Orfeovi zprávu, že život člověka je tak bolestný, jak byl předtím radostný. Vyzve Orfea, aby jej následoval zpět do nebes, kde bude moci v kráse slunce a hvězd pozorovat podoby Eurydiky a obdivovat její krásu. Orfeo souhlasí a společně stoupají vzhůru.

Epilog

Nymfy a pastýři pozorují duši Orfea mezi paprsky slunce nového dne a společně zpívají závěrečný madrigal, jehož text rámuje celou operu: „Kdo zaseje v slzách, sklídí ovoce věčného milosrdenství.“⁴

3.3 Vznik opery, jakožto nového hudebního žánru

Za první operu bývá obecně považováno dílo Jacopa Periho a Jacopa Corsiho *La Dafne*, která byla napsána na libreto Ottavia Rinucciniho. Tato opera patrně vznikla roku 1594. Provedena byla až roku 1598, ale až na pár částí a fragmentů se nedochovala. Díky tomu se první dochovanou operou stala až *L'Euridice*, uvedená 6. října roku 1600. I tuto operu složil Jacopo Peri a libretistou byl opět

⁴ Tato podkapitola vznikla srovnáním vlastní zkušenosti s oficiálním textem v programu k inscenaci a pracovním textem libreta.

Ottavio Rinuccini. První uvedení proběhlo v paláci Pitti ve Florencii u příležitosti svatby francouzského krále Jindřicha IV. a Marie Medicejské a následujících oslav.

Na přelomu renesance a baroka jsou počátky opery spojovány zejména s Florencií. Tam byly zakládány tzv. akademie, umožňující setkávání učenců. Vznikaly ovšem i v jiných městech, ta první vznikla v Římě v roce 1464. Ještě kolem roku 1530 jich existovalo dvanáct, za následujících sedmdesát let jich bylo již okolo sta. Ve zmíněné Florencii se mezi roky 1570 a 1580 objevují zmínky o čtyřech takových spolcích. Jeden z nich, jehož sídlo bylo v paláci hraběte Giovanniho Marii dei Bardi (který stojí dodnes) se nazývala „Camerata“. Mezi členy „Cameraty“ patřil například varhaník, zpěvák a skladatel Jacopo Peri (1561-1633) nebo skladatel a zpěvák Guglielmo Caccini (1545?-1608), který dal mimo jiné tomuto uskupení jeho název. Mezi další členy patřil hudební teoretik, loutnista a skladatel Vincenzo Galilei (1520-1591), básník Gabriello Chabrera (1552-1638), později také Emilio de' Cavalieri (1550-1602). Členové této skupiny se vraceli k námětům z antiky a snažili se tak o obnovu antického dramatu, jelikož právě zde byl podíl hudby značný. Informace o její podobě byly ovšem omezené, a tak byli členové této skupiny velice často odkázáni pouze na vlastní fantazii. Ve Vicenze bylo roku 1585 otevřeno Sofoklovou tragédií známé Teatro Olimpico. Andrea Gabrielli, varhaník od sv. Marka, složil k této příležitosti nové sbory.

V tomto období se současně s operou rozvíjelo také oratorium. Prvním dílem této nově vzniklé dramatické formy bylo *Rappresentazione di anima e di corpo* (*Představení o duši a o těle*) Emilia de'Cavalieriho, která mělo premiéru v Římě roku 1600. V umělecké literatuře bývá toto dílo označováno jak za operu, tak za oratorium. Můžeme jí nazvat první duchovní operou. Hlavní rozdíl mezi operou a oratoriem spočíval v tom, že děj opery byl předváděn, a to především v divadlech, kdežto děj oratorií byl vyprávěn, a to především v chrámech. Dalším zásadním rozdílem byl námět. Opery vznikaly na námět mytologický, oratoria na biblický.

Za zmínku stojí také operní díla, která vznikla ještě před *Orfeem* Claudia Monteverdiho. Už tři dny po uvedení již zmíněné *L'Euridice*, byla v rámci stále probíhajících svatebních oslav uvedena opera *Il rapimento di Cefalo* (*Únos Cephalův*), jehož libreto napsal Chiabreri. Libreto Ottavia Rinucciniho bylo znovu zpracováno již v roce 1602, kdy svou operu *L'Euridice* napsal Giulio Caccini. Premiéra byla 5. prosince téhož roku. Dalším dílem, které mělo premiéru ještě před Monteverdiho *Orfeem*, byla opera Agostina Agazzariho (1578-1640) s názvem *Eumelio*, která byla premiérována v Římě roku 1606.

Neměli bychom zapomínat, že první díla, která v současnosti označujeme pojmem *opera*, byla v době vzniku nazývána jinak. Tento dnes již běžný termín se začal používat až později. V té době se používalo názvů jako *dramma pastorale*, *favola pastorale*, *dramma per musica* apod. Neměli bychom zapomínat ani na divadelní představení, která vzniku opery předcházela a významně ho ovlivnila. Jedná se o různé pastýřské hry, například tragikomedie Battisty Guariniho *Il pastor fido*, která se hrála už roku 1595 v Cremoně. Nebo *Aminta* Torquata Tassa, která byla uvedena ve Ferraře 23. března 1573. Hrabě Bardi podporoval provozování různých představení na florentinském dvoře. Tato představení měla tzv. *intermedia* – impozantní hudební vložky, které se hrály mezi jednotlivými akty. Příkladem uvedeme komedii básníka Girolama Bargagliho, *La Pellegrina*, která byla uvedena 2. května 1589 u příležitosti oslav svatby Christiny Lotrinské s Ferdinandem I. Medicejským. Mezi jednotlivé akty byla vkládána významná hudební *intermedia* důležitých skladatelů té doby. Například Lucy Marenzia, Giulia Cacciniho, Emilia de' Cavalieriho, Cristofana Malvezziho nebo Jacopa Periho. Tyto *intermedia* vnímáme jako jeden z nejdůležitějších předstupňů vzniku opery.⁵

3.4 Díla se stejným námětem

- *La morte d'Orfeo* – 1619 – Stefano Landi
- *Orfeo* – 1647 – Luigi Rossi
- *Orfeo* – 1672 – Antonio Sartorio
- *La lira d'Orfeo* – 1683 – Antonio Draghi
- *La descente d'Orphée aux enfers* – 1687 – Marc-Antoine Charpentier
- *Orpheus, oder der wunderbare beständigkeit* – 1726 – Georg Philipp Telemann
- *Orfeo ed Euridice* – 1762 – Christoph Willibald Gluck
- *Orfeo* – 1776- Ferdinando Bertoni
- *Orphée et Euridice* – 1791 – Ferdinando Paer
- *L'anima del filosofo* – 1791 (první uvedení ovšem až 1951) – Joseph Haydn
- *Orfey i Evridika* – 1792 – Yevstigney Fomin
- *L'Orfeide* – 1925 – Gian Francesco Malipiero

⁵ Tato kapitola vznikla srovnáním publikací:

BRABEC, Zbyněk. *Orfeo*. [divadelní program]. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 2018.

ŠTĚDRŮN, Miloš. *Claudio Monteverdi: génius opery*. Praha: Supraphon, 1985.

- *Les malheurs d'Orphée* – 1926 – Darius Milhaud
- *Orpheus und Eurydike* – 1926 – Ernst Krenek
- *La Favola d'Orfeo* – 1932 – Alfredo Casella
- *Orpheus* – 1978 – Hans Werner Henze
- *The Mask of Orpheus* – 1986 – Harrison Birtwistle
- *Orphée* – 1993 – Philip Glass
- *La nascita di Orfeo* – 1996 – Lorenzo Ferrero⁶

⁶ BRABEC, Zbyněk. Orfeo. [divadelní program]. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 2018.

4 Inscenace Orfea v Plzni v sezóně 2017/2018

4.1 Děj a průběh inscenace v divadle J. K. Tyla

Každému představení předcházela tzv. dramaturgický úvod, kde režisér inscenace, dirigent a dramaturg představili dílo i skladatele a zodpověděli případné dotazy přítomných diváků. Tímto způsobem měl být divák už dopředu seznámen s výjimečností díla. Při vstupu do sálu upoutala specifická vůně, která byla zakoupena v cizině a před každým představením rozprášena do hlediště. Jedná se o vůni, která byla charakteristická pro tehdejší operní domy, kde se uváděla první operní díla. V 19:00 se zhaslo v sále a představení bylo odstartováno. Ihned po zhasnutí se ozval zvuk bubnu v předem daném tempu a otevřely se levé zadní dveře do hlediště, ve kterých se objevil hráč na buben a pomalu prošel za zvuku svého nástroje do sálu k divákům. Po odehrání krátké periodické části se otevřely protilehlé dveře a do stejného rytmu se přidal další hráč na bicí. To samé se opakovalo ještě dvakrát a ve výsledku tak v sále stáli čtyři bicisté přednášející ve stejném rytmu. Po odehrání celého partu hráčů na bicí nástroje následoval nástup úvodní toccaty. Tu hrál již celý orchestr, jenž byl v této inscenaci posazen na vyvýšeném orchestřišti, aby byl ze všech sedadel v hledišti dobře vidět. V toccatě se výrazně ozývají trumpety a pozouny, jejichž hráči jsou na začátek představení postaveni v lóžích nad orchestřištěm na prvním balkónu. Vznikl dojem oslavných fanfár z hradeb hradů a zámků pro uvítání příjezdu panovníka. V tu samou chvíli se malovaná opona zdvihá a objevuje se postava v černém, která stojí zpočátku zády a poté se plynule otáčí do diváků a pomalu pokládá repliku hada na katafalk, který stojí na samé hraně jeviště (na forbíně) přesně uprostřed. Tyl (speciální průsvitná látka) za oponou se zdvihá a divákům se ukazuje obraz scény. Uprostřed stojí 4 tanečnice, za kterými je velká železná brána, která je zahalená do pruhů průsvitné látky krémové barvy. Postava v černém zatím odchází do levého portálu. Mezitím se otevírá ona brána a zvýrazňuje se tak kompozice tanečnic a zezadu přicházející dámy v robustních bílých šatech s křídly, která v dlaních svírá lyru. Tato dáma začíná zpívat Prolog opery a přesouvá se do středu jeviště. Vzadu za ní se mezitím promítá veliká projekce barokního zámku, to vše pro dokreslení důstojné atmosféry slavnostního začátku představení.

Postava „dámy“ se při úvodním monologu představí jako Hudba, která dokáže svou lyrou znovu rozpálit trápící se srdce a utišit bolest. Bude nám vyprávět

báji o Orfeovi. Položí lyru na oltář, který leží uprostřed forbíny a pokračuje ve svém vyprávění. Aby dosáhla maximálního efektu, poprosí všechno ptactvo, aby se ani nepohnulo, vodu, aby nešuměla a na závěr dokonce i vánek, aby se zastavil. Udělá jednoduché gesto, kterým jsou její prosby naplněny a následuje několik vteřin napínavého ticha. Každý z přítomných je odkázán na to, aby sledoval nehybnou ruku Hudby, nežli se znovu pohne a tím dá pokyn orchestru. Zde platí známé pravidlo, že i ticho je v hudbě podstatná složka. Za zvuku orchestru se Hudba otáčí a odchází dozadu, kde se její kroky před promítacím plátnem s monumentální projekcí pomalu stáčí pryč z jeviště.

Na scénu vstupuje z pravého portálu pastýř, který v ruce třímá hůl a svůj pohled upíná na odcházející Hudbu. Jeho slova nás zavedou na začátek prvního jednání, kde se změní osvětlení scény na brzké ráno, přičemž projekce vzadu mizí. Přivolává k sobě ostatní pastýře a nymfy, kteří pomalým krokem přichází zleva od portálu a během cesty poslouchají monolog pastýře. Všichni pastýři i nymfy jsou oblečení do jednoduchých tunik v tělové či béžové barvě. Každý z pastýřů, krom Orfea, má pastýřskou hůl. Každý z přítomných má na hlavě připevněný antický „náhlavec“, který rozlišuje svět mrtvých a živých. Tento náhlavec má symbolizovat lidské tělo, zatímco samotný herec symbolizuje lidskou duši. S pastýři přichází též Orfeo, který je vizuálně oddělen od ostatních pastýřů světle modrým kabátem s dlouhou vlečkou. Všichni aktéři se plynule rozprostřou po celé ploše jeviště a otáčí se dopředu. Orfeo je vzadu uprostřed skupiny. Pastýři a nymfy společně postupují dopředu až na forbínu a zpívají první sborové číslo, ve kterém vzývají Hyména a lesní víly. Následně si společně poklidně sedají. Jen Orfeo je najednou myšlenkami jinde. Vidí uprostřed před sebou položenou lyru, vybavují se mu krásné vzpomínky. Přikleká k lyře a bere jí do rukou. Ostatní pastýři, které zpěvem znovu zvedá Nymfa jdou do hloučku na střed jeviště a začínají společně zpívat oslavný chór. Orfeo se zvedá i s lyrou a přechází k levé stěně. Sbor pastýřů a nymf provádí oslavná až rituální gesta, která mají podpořit vzácnou a veselou atmosféru předsvatebního veselí.

Oslavující při následné hudební části couvají o několik metrů dozadu. Z levé strany přichází kolem zadního tylu Eurydika, která se tak dostane do pravého zadního rohu jeviště, odkud jde rovně dopředu až na úroveň Orfea. Za ní vyjde ze stejného místa dáma v černém, kterou jsme měli možnost vidět na začátku představení a dojde až za Orfea. Nikdy s nikým nekomunikuje, nikdo jí nevidí. Je spíš jako předtucha něčeho temného, zlého a špatného. Mezitím vyjde jeden

z pastýřů (kontratenor) ze skupiny pastýřů a zpívá k Orfeovi ať se raduje a zazpívá jim. Orfeo během jeho zpěvu zahlédne svoji nastávající, Eurydiku, která vstoupila na scénu na druhé straně jeviště přesně v jeho úrovni. Pastýř dozpívá a nechá tanečnice zavřít za sebou bránu, čímž jsou nyní všichni, kromě Orfea a Eurydiky schovaní v pozadí. Pár nastávajících manželů zůstává o samotě, světlo potemní tak, aby se pozornost diváka soustředila právě jen na ně. Orfeo zpívá Eurydice svou árii, kde se vyznává ze svých citů k ní. Dojde až doprostřed a kleká s pohledem před sebe. Eurydika mu odpovídá stejným způsobem a pomalu dojde až němu. Orfeo se postaví vedle ní a spolu hledí do dále ke společné budoucnosti. Změní se hudba a sbor pastýřů začne znovu zpívat a vrací se dopředu. Orfeo a Eurydika jim rozevřou bránu, aby mohli projít a sami se dostávají, obklopeni nymfami, do zadní části jeviště. Role se mění – pastýři hrají v prvním plánu, zatímco hlavní pár a tanečnice ten druhý.

Během oslavného zpěvu zůstávají zcela nehybní a nad hlavy jim sjede železná konstrukce velikého košatého stromu i s kořeny symbolizující prostředí, ve kterém se příběh odehrává. Když pastýři nezpívají, resp. orchestr hraje mezihru, tzv. ritornel, znovu oživne druhý plán a vzadu se odehrává předsvatební obřad mezi snoubenci, v podobě jednoduchého obřadního tance. Pastýři dozpívají postupně všechny ansámblová čísla a otočí se k Orfeovi, aby oslavili jeho přítomnost. Orfeo k nim postoupí, a až když se chce otočit na svou nevěstu, zjistí, že je odváděna nymfami ke svatebním přípravám. Orfeo zpívá stromům a svahům i celému okolí, že se k nim navrací z dob nářků, teď je však již šťastný. Všichni pastýři na forbíně poklekají a pozorují zadní část jeviště, kde se baletky snaží najít fauna. Ten se objeví a spolu s tanečnicemi a pastýři tančí pro Orfea oslavné tance a společně jej vyzývají ke zpěvu a hře na lyru.

Orfeo se nenechá dlouho prosit a zpívá píseň, při níž jej tleskáním a boucháním holemi o zem pastýři podporují a tanečnice s faunem vyplňují svými choreografiemi orchestrální mezihry. Při čtvrté, a tudíž poslední, sloce písně Orfeo pokládá na oltář situovaný forbíně lyru, jakožto dar Eurydice. Pastýři vstávají, rozdělují se na dvě poloviny, jedna trojice jde doprava a druhá trojice, včetně Orfea doleva, podívat se, jak se všude najednou les a louka smějí. Odkryjí tím zadní prostor, kde se vprostřed objeví přicházející Messaggiera, nesoucí jeden náhlavec.

Najednou se z jejích úst ozve hrozivý nářek a všichni nehybně stojí a poslouchají její slova. Jde zkroušeně pomalu dopředu a nešťastně lamentuje.

Jeden z pastýřů jí pozná a oznamuje, že jde o Silvii, která je nejbližší přítelkyní Eurydiky. Orfeo se k ní otáčí a ptá se, odkud přichází a co jim přináší. Messaggiera mu se slzami v očích podá náhlavec do rukou a sdělí, že jeho Eurydika je po smrti. Všichni odvrací zrak od tohoto neštěstí, Orfeo pod tíhou okamžiku udělá pár mátožných kroků a kleká s náhlavcem v dlaních na zem. Messaggiera vypovídá příběh o nenadálém uštknutí nevěsty Hadem, tj. dříve procházející temnou němou postavou. Během jejího vyprávění se z levého zadního portálu tato temná postava vynoří a sebevědomě prochází na druhou stranu jeviště, kde zase zmizí. Tentokrát je ovšem následovaná Eurydikou oblečenou celou v černém s kyticí v rukou.

Zatímco Messaggiera stále vypráví hrozivý příběh, pastýři a nymfy se jeden po druhém choulí k zemi. Všichni jsou pohroužení do svých myšlenek, ozve se pomalý rozložený mollový akord, při němž se z otevřené brány najednou zřítí všechny závoje, a zbývá jen železná kostra brány. Orfeo zpívá trýznivou árii, kde se snaží vyrovnat se ztrátou družky. Vstane, položí její náhlavec vedle hada na oltář a vyměňuje jej za zlatou lyru. Zapřísahá se, že si pro Eurydiku dojde až do hlubin podzemí. Naposledy se rozloučí se zemí, nebem a sluncem. Pomalu se otočí a velice pomalou chůzí se vydává vstříc nebezpečí. Cestou prochází kolem Silvie, která na něj zkroušeně hledí, chce mu jakkoliv pomoci, protože si bere tuto ztrátu za svou vinu. Orfeo jí jedním gestem naznačí, že jí nic nevyčítá a na svou cestu se musí vydat sám. Do jeho odchodu pastýři zpívají nešťastný sbor a Messaggiera odpovídá, že svou bolest a vinu může utiřit jen útekem do ústraní, do temných jeskyň. Shora se spouští asi 20 velikých kamenů na laněch, které visí asi metr od země. Dva pastýři na forbíně spílají osudu, všichni rozsvěcí konce svých holí, aby v nastalé temnotě viděli, a ostatní bloudí mezi kameny. Na závěrečný sbor se všichni soustředěně stojící v jedné řadě koukají kupředu do diváků a zpívají o nespravedlivém osudu. Po závěrečném ansámblu se všichni otočí a pomalu, zkroušeně, odchází dozadu. Do jejich odchodu padá opona dříve, nežli skutečně dojdou na konec jeviště. Následuje přestávka.

Druhá půle neboli třetí jednání opery začíná symfonií, hudební orchestrální částí o dvou slokách. Při druhé se v scénické levé lóži objeví Orfeo se svou lyrou a dojde k malované oponě, kde je ve prostřed světlém zvýrazněná stejná lyra, jako má on. Chce se jí dotknout, ale než se mu to podaří, malovaná opona se zvedá a vyjíždí nahoru. Objevuje se znovu tyl, na který je promítán břeh vody. Za tylem stojí Naděje, kontratenorista oblečený v bílých šatech, s lebkou v levé ruce a obřímí sněhobílými křídly na zádech. Orfeo jí děkuje, že jej dovedla až sem,

k břehům řeky Styx a zoufá si, že už nikdy neuvidí paprsky slunce. Naděje mu odpovídá, že se na druhé straně rozprostírá říše Plutonova. Ukáže mu sluneční paprsky, které se zhmotní na projekci a lehce ozáří jeskyni. Jestli chce Orfeo skutečně na druhou stranu, Naděje ho tam podle pradávných zákonů nesmí doprovázet. Loučí se, otáčí a pomalu odchází do tmy. Paprsky mizí též. Orfeo padá na kolena a volá na Naději, aby se mu vrátila. Je zcela sám.

Najednou se z reproduktorů v hledišti ozve „halovým“ efektem zbarvený ohlušující hlas. Je to hlas Charóna, převozníka na této řece. Orfeo se postaví a otáčí se na postavu, která se objevila na místě, kde ještě před chvílí stála Naděje. Je to tanečník/Charón, který se mu představuje a zároveň nesouhlasně dává najevo příchod smrtelníka do těchto míst. Ukazuje zářící květ, kterým dokáže uspat lidské duše, které se tím dostanou nenávratně do podsvětí. Na scénu vstupuje další postava – baletka/duše, kterou Charón vábí, aby ji posléze zradil a zářícím květem uspal.

Slovo si bere Orfeo se svou známou koloraturní árií, kdy se snaží vlichotit Charónovi, aby jej převezl na druhou stranu řeky. Scénicky je to provedeno tak, že se od jednoho portálu ke druhému natahují dva velké pruhy černomodré látky. Na výšku mají metr a na stranách je v portále drží technický personál a lehce s nimi pohybuje, což navozuje divákovi pocit vodní hladiny, v níž Charón tančí. Orfeo zpívá o nezměrné moudrosti Charóna, zatímco tyl, který je rozděluje, jede nahoru a Orfeo tak pomalu postupuje k „neznámým vodám“. Charón/tanečník během celé patnáctiminutové árie, skrze kterou k němu Orfeo promlouvá, poslouchá a tančí. Doráží, provokuje, pohybuje se směrem k Orfeovi, ale ten všechno trpělivě snáší.

Po árii mu Charón stroze odpoví, že se snažil marně lichotit jeho srdci. On lidské srdce nemá, a proto nemá ani slitování. Vyměňují si pozice na jevišti, ale jsou stále blízko u sebe. Zoufalý Orfeo se pro pomoc otočí ke své lyře, na kterou spontánně zahraje tesknou melodii (z orchestru zní pouze sólový part barokní harfy). Po dohrání si uvědomí, že kouzelná lyra přemohla Charóna, který pod jejími tóny usnul a teď tvrdě spí. Orfeo se nemusí rozmýšlet dlouho a podnikne neopatrný manévr. Přiskočí k Charónovi a vezme mu onen kouzelný květ. S posledními slovy: „Vraťte mi mou Eurydiku zpět.“ si přivoní ke květu a upadá do bezvědomí. Padá tyl, který zakryje vše za ním (i Charóna a Orfea), a za zvuku podsvětního sboru zemřelých duší se na něm zobrazí dlouhá projekce jeskyň, kterými divák a pomyslně také Orfeo sestupuje do podzemí.

Tyl jede nahoru po dozpívání sboru a my se ocitáme v podsvětní říši Plutona. Ze stropu je spuštěno několik rámu dveří, které dělají prostor nepřehledný. Kolem těchto rámu procházejí duše, postavy v černém roucho, kterým není vidět nic z těla ani z obličeje a které mají na hlavách trnové koruny. Vepředu se pohybují dva zpěváci. Pluton a jeho žena Proserpína (znovu zpívaná kontratenoristou), která v ruce nese kytici bílých lilií. Oba mají na zádech připevněný „vůz“, na kterém po scéně převládá nehybnou postavu zahalenou černým závojem. Velice důležité je, že nikdo v podsvětí nemá náhlavec, neboť tělo již bylo odpoutáno od duše.

Proserpína domlouvá svému muži Plutonovi, aby se smiloval nad Orfeem. Je dojata jeho hlasem a zpěvem. Plutona tím přesvědčí. Udělí tedy výjimku a dovolí Orfeovi vstoupit do jeho království a odvézt si svou nevěstu. Je zde ale jedna podmínka. Až budou odcházet spleť chodbami z podsvětí ven, Orfeo se nesmí za svojí milou ani jednou ohlédnout, jinak o Eurydiku přijde nadobro. Ze zadního jeviště přichází Orfeo. Opatrně jde se svou lyrou kolem duší i Plutona s Proserpínou až dopředu na forbínu, kde společně s ním zemřelé duše zpívají malý oslavný sbor o milosti pekla. Jakmile dozpívají, za Orfeem spadne znovu tyl, který jej oddělí od ostatních. Pluton i Proserpína odchází a ostatní duše opět korzují bezcílně prostorem.

Za tyl přichází Eurydika, která tak z ničeho nic stojí těsně za Orfeem. Je oblečená jako všechny stíny a duše, ale jako jediná nemá zakrytý obličej a ruce. Orfeo blahořečí lyře, že mu tak pomohla, že má vyhráno a že se už nemůže dočkat pohledu na svou Eurydiku. Najednou jej však přepadne strach, že by jej Eurydika nemusela následovat, protože za sebou neslyší žádné kroky. Bojuje s tímto strachem tak dlouho, až se nakonec neubrání a ohlédne se. Ozve se hrom a prudká změna světla svítí kontra přes tyl do diváku, takže se z postav za tylem stanou jen siluety. Všechny duše zastaví chůzi a nehybně poslouchají co se bude dít. Orfeo se otočí a spatří opět po dlouhé době svou milovanou. Je dohnán až k slzám, že ji vidí. Jde k ní a přes tyl se dotýká jejích rukou.

V tom okamžiku se ozve hlas, který jasně říká: „Porušil jsi zákon, a jsi milosti nehoden.“ Eurydika ztrápeně zpívá, že je pohled na něj příliš sladký a zároveň příliš hořký, protože znamená jejich definitivní odloučení. Hlas zpovzdálí zavelí, že je načase, aby se Eurydika připojila ke stínům. Orfeo se snaží dostat přes tyl k Eurydice, již pomalu mizí mezi ostatními duchy. Je zoufalý a celý bez sebe. Najednou cítí, že jej něco táhne nahoru k paprskům slunce, ztrácí vědomí a lehá si k oltáři na prostředku forbíny. Na tyl se promítá stejná projekce chodeb a

jeskyň, ale tentokrát pozpátku. Za tylem jsou ještě vidět duše/tanečnice, které musí utrápeně a slepě poslouchat rozkazy pekla. Během této scény se znovu ozývá pánský podsvětní madrigal o tom, jak Orfeo přemohl peklo, ale zradily ho vlastní city. Hoden věčné slávy bude jen ten, kdo dosáhne vítězství nad sebou samým.

Změna hudby znamená začátek pátého jednání. Tyl jede nahoru, objevuje se holá scéna jen s železnou neútlunou branou, skoro přivřenou. Orfeo se probírá a zprvu netuší, kde se ocitá. Zjišťuje, že je zpátky na zemi v místech, kde přišel tragicky o svou snoubenku. Volá na skály a lesy, aby mu alespoň někdo přinesl útěchu. Ozve se ovšem jen Ozvěna jeho hlasu, kterou zpívá kontratenorista za scénou. V nejhlubším žalu otevírá bránu dokořán, odevzdává lyru na oltář a slibuje věčnou věrnost smutným vzpomínkám na Eurydiku po zbytek svého života.

Vzadu na jeviště sjede obrovské reflektory vyzbrojené kolo, které se z ničeho nic rozzáří a skrz něj vstupuje na scénu Apollón, bůh slunce. Je oblečený do zlatého kyrysu, obrovské sukně s obručí a mohutných holubích křídel. Nese Orfeovi, který na něj z kleku uplakaný hledí, zprávu o tom, že člověk má život tak bolestivý, jaký jej měl předtím radostný. Nabízí Orfeovi, že s ním může vystoupit na nebesa. Orfeo nechce opustit ani teoretickou možnost, že je definitivní konec jeho lásky, ale Apollón, jakožto jeho otec, mu nabídne, že na Eurydiku může z nebe koukat skrze hvězdy a vidět tak její krásu až do skonání světa.

Orfeo se rozhodne, postaví se vedle svého otce a společně zpívají duet o stoupání na věčná nebesa. Jakmile dozpívají, za zvuku nového ritornelu ukáže Apollón Orfeovi cestu dozadu ke kruhu symbolizujícímu slunce a velice pomalu ho k němu následuje. Jakmile trochu poodstoupí, na scénu z obou stran vejdou do řady pastýři a nymfy a společně zpívají epilog o Orfeovi, přejí mu krásný život mezi sluncem a paprsky. „Kdo zaseje v slzách, sklídí ovoce věčného milosrdenství.“ Po dozpívání se pomalu otáčí za Orfeem a Apollónem a klidnou chůzí odchází za nimi. Z levého portálu vychází Eurydika, která s pohledem upřeným do hlediště připomíná cenu tohoto příběhu. Padá opona a je konec představení.

4.2 Role Orfea

Postava Orfea v této inscenaci vchází na jeviště (oproti partituře) již na začátku prvního jednání. Současně s ostatními pastýři přichází se začátkem zpěvu

pastýře, který promlouvá k ostatním o radosti z toho, že jsou Orfeo a Eurydika spolu. Přestože mluví o obou postavách, přítomen je pouze Orfeo. S koncem jeho vyprávění se všichni otáčejí dopředu se společným zpěvem „Vieni Imeneo“ a postupují vpřed. Orfeo se s otáčí s nimi, ale nezpívá a pohledem a myšlenkami směřuje k lyře, která leží před ním ve prostředku na forbíně. Dojde až k ní, poklekne a zdvihá jí z podstavce. V ten okamžik začíná zpívat jedna z nymf, která upoutá pozornost všech ostatních a zve je k sobě doprostřed jeviště. Všichni ostatní pastýři vstávají a jdou k ní, jen Orfeo je uchvácen lyrou a zůstává tak osamocen.

Všichni pastýři i nymfy zpívají sborové „Lasciate i monti, lasciate i fonti“, ale Orfeo s pohledem na lyru, kterou třímá v rukách, vstává a jde bezmyšlenkovitě stranou (k levému portálu). Ze snů jej probudí až zpěv pastýře, který na něj promluví. Orfeo jej poslouchá, ale zpozorní až ve chvíli, kdy vidí přicházející Eurydiku. Hned pro něj vše ostatní přestává existovat, stojí naproti sobě a hledí si mlčky do očí. Pastýř dozpívá a gestem ruky zavírá velikou kovanou bránu, která nám oddělí prostor na malý pruh před ní (kde stojí Orfeus a Eurydika) a druhý plán za ní. Orfeo teprve teď začíná zpívat, a to svou vstupní árii „Rosa del ciel, vita del mondo...“ – „Růže nebes, živote světa...“. Všechno zpívá přímo Eurydice a vyjadřuje k ní tak své nejnaternější city. Během zpěvu se k ní opatrně přibližuje, až se ocitá uprostřed jeviště, kde kleká pod krásou tohoto okamžiku. Eurydika mu něžně odpovídá a za svého zpívání k němu přichází. Po chvíli Orfeo vstává, hledí si přímo do očí, čímž vzniká působivý obraz zamilovaného páru. Oba pak k sobě, s pohledem do diváků, rameno na rameni, pomalu přibližují ruce, až se jejich prsty na okamžik dotknou a propletou. Pro oba je to naprostá extáze energie a citů.

Po zpěvu Eurydiky se změní nálada v hudbě i světle z intimní na veselou. Zpoza zavřené brány se opět ozývá sbor pastýřů. Orfeo a Eurydika se na sebe dívají a v jejich pohledu je zřejmá hravost, svoboda a radost ze společných chvil. Vesele rozevírají bránu, kterou nechávají otevřenou dokořán a zůstanou každý na jedné straně jeviště s pohledem na toho druhého. Nyní se dostáváme do situace, kde Orfeus a Eurydika hrají najednou „jen“ druhý plán v inscenaci. Být tam nemusí, protože ani jeden nezpívá, ale režisér jejich přítomnosti využívá pro dokreslení celé situace. Dopředu se dostávají pastýři, kteří znovu zpívají oslavné „Lasciate i monti, lasciate i fonti“.

Brána se opět zavírá a z Orfea, Eurydiky a nymf/tanečnic vidíme pouhé siluety. Během sboru pastýřů, duetů, ritornelů a tercetu se ve druhém plánu odehrává jakýsi rituál mezi Eurydikou a Orfeem, kteří spolu tančí obehnání kruhem

z nymf/tanečnic. Aby tento model diváka nerušil, ale zároveň byl čitelný, během pěveckých čísel se ve druhém plánu nikdo nehýbe a děj je směřován dopředu ke zpěvákům. Jakmile vždy ovšem zazní ritornel po jednotlivých částech, rozpohybuje se zadní plán tancem a divákova pozornost je směřována. Změny jsou dokresleny a zpřehledněny odpovídajícími světelnými změnami. Toto se několikrát opakuje až do posledního sboru pastýřů „Ecco Orfeo, cui pur dianzi...“, kterým končí první jednání a při němž se veškerá pozornost soustředí na Orfea, ke kterému všechny směřují svůj zpěv.

Brána se otevírá a všichni plni očekávání ukončují předchozí rozjímání a nastává čiré veselí. Nymfy odvádějí Eurydiku, aby se svátečně ustrojila, a Orfeus zůstává sám s pastýři. Se začátkem druhého aktu zpívá k lesům a horám o tom, že se k nim opět navrací. Celá společnost se poté Orfeovi předvádí při veselém zpěvu a tanci, jsou opěvovány krásy života. Orfeus je vyzýván, aby všem zazpíval. Zazní árie, kde Orfeus promlouvá ke stinným lesům, o svém zoufání a utrpení, které ovšem zmizelo s příchodem Eurydiky. Zpívá, ostatní poslouchají a rytmickým bubnováním do mezipher mezi slokami jej podporují a „hecuji“ k pokračování v příběhu. Orfeus dozpívá a vydává se za jedním z pastýřů, který mu ukazuje, jak se les a louka kolem usmívá.

V tom se náhle zcela promění vybudovaná atmosféra bolestným „Ahi caso acerbo...“ – „Ach, událost bolestná!“ z úst Messaggiery Silvie, která se zjeví na obzoru. Je zdrcená zprávou, kterou musí vyslovit. Dojde až k Orfeovi, který se s obavami otáčí na ní s dotazy „Odkud přicházíš? Kam jdeš? Nymfo, co přinášíš?“. S bolestí v hlase předává Orfeovi zprávu o tom, že jeho milovaná Eurydika je po smrti. Současně mu podává do dlaní její „hlavu“. Pro Orfea se ve vteřině zhroutí celý svět. Držíc v rukách „hlavu“ Eurydiky jde jako ve snách doprostřed jeviště, kde zoufale poklekne. Ostatní pastýři si přiklekají do řady těsně za Orfeem a každý se snaží nějak uchopit to, co se právě stalo. Mezitím Silvia vysvětluje okolnosti dívčina úmrtí. To už Orfeus skoro ani neslyší. Pro něj je podstatná pouze smrt osoby, která ještě před chvílí stála po jeho boku. Kterou mu nymfy z ničeho nic odvedly a se kterou se nestihl ani rozloučit. Snaží se vstřebat to, že Eurydiku už nikdy více neuvidí. Jakmile Silvia dozpívá a schoulí se k ostatním pastýřům, ozývá se akord, během něhož spadnou na zem průhledné látky z obou částí brány, které zahalovaly její železnou konstrukci. Ta zůstává holá, bezútěšná a definitivní. Náhle promluví Orfeus svou árií „Tu s'è morta, s'è morta mia vita...“ – „Ty jsi mrtva, jsi mrtva, můj živote...“. Orfeo se v árii snaží vyrovnat s odchodem Eurydiky, ale

místo toho, aby jej přijal, se v něm vzedme rezolutní odhodlání, že to takto skončit nemůže. Rozhodne se, že se pro ni vydá do nejhlubších propastí a obměkčí srdce krále stínů, aby mu jí navrátil. Jestli se mu to nepodaří, je odhodlán zemřít a skončit tak v podsvětí se svou milovanou s Eurydikou. Na závěr se loučí se zemí, nebem, sluncem a otáčí se vstříc nelehkému úkolu. Jde pomalu, rozhodně, do tmy.

Když mívá zhroucenou Sylvii, která k němu upíná zrak, bez pohledu jí jedním konejšivým gestem naznačí, že jí nic nevyčítá a že půjde do podzemí sám. Zbytek jednání probíhá v duchu nářků pastýřů a nymf. Následuje dvacetiminutová přestávka.

Po pauze začíná třetí jednání hudební částí tzv. symfonií, která se hraje hned dvakrát a při její repríze vchází Orfeus s Iryou z levé scéniové lóže. Dochází až na samý okraj jeviště. Od druhé poloviny se scéna mění – je spuštěn přední tyl, umístěný kousek za oponou. Na něj je promítán obraz jeskyně, kam Orfeus vchází a kde zpívá své průvodkyni, Naději, ať mu ještě naposledy ukáže sluneční paprsky. Naděje – Speranza, představovaná kontratenoristou v bílých šatech s obrovskými křídly, vypráví Orfeovi o místě plném smutku, o břehu, na kterém se právě objevili. Orfeus se musí přeplavit na druhou stranu řeky, kam se převážejí duše zemřelých. Naděje mu naposledy ukazuje paprsky slunce, ale na druhý břeh už s ním nesmí. Odchází a osamělý Orfeus padá na zem a prosí na kolenou odcházející Naději, aby u něj zůstala. Bezúspěšně.

V tom vzduch protne hlas Caronta, který je umocněn amplifikovaným přenosem skrze mikrofon přes reproduktory v hledišti. Vzniká iluze velkolepého a strašlivého dojmu, který okamžitě zasahuje Orfea. Na jevišti, stále za průhledným tylem, se objevuje Caronte/tanečník, který tancem doprovází a podporuje zpívaný text. Caronte Orfeovi sděluje, že se přes něj nemůže dostat na druhou stranu. Jakmile dozpívá, tyl vyjíždí nahoru a Orfeus se tak plynule dostává na úroveň Caronta. Dodává si odvahu a směrem k převozníkovi zpívá velmi náročnou, zato efektní, koloraturní árii. „Mocný duchu a úžasné božstvo, bez nějž přeplout na druhý břeh, duše těla zbavena marně se pokouší. Nežiji já, ne, neb také života je zbavena moje drahá nevěsta, srdce není u mě, a bez srdce, jak být může, abych já žil... K ní obrátil jsem krok vzduchem temným, do pekla už ne, neboť kdekoli je taková kráska ráj má s sebou. Orfeus jsem já, jenž Eurydičiny kroky sleduji po těchto temných březích, kam nikdy člověku smrtelnému nedá se vstoupit.“ Na této árii je zajímavé například to, že je napsaná ve dvou verzích, které jsou společně uvedeny v rámci jedné partitury. Jedna koloraturní, kde zpěvák může ukázat své

umění v této disciplíně, jemnost hlasu při neustálých bězích, ohebnost hlasu při rychlých přechodech a velikých intervalových skocích. Interpret, který se rozhodne pro tuto od pohledu těžší variantu árie, musí mít všechny již zmíněné vlastnosti a zároveň vzbudit u diváka dojem lehkosti a samozřejmosti svého přednesu. Druhá verze je v podstatě stejně dlouhá, se stejným textem, ale je ochuzena o zmíněné kolorатурní běhy. Stává se z ní tedy „obyčejná árie“, kterou je však nutné zpívat pod širokým legatem. Je nutno podotknout, že Orfeo má i tak v rámci představení mnoho prostoru prokázat své hlasové kvality, ať už rozsahem či měkkostí a širokou paletou barev svého nástroje, proto „lehčí verze“ árie nijak celé představení neochuzuje. Já sám jsem si nakonec též zvolil druhou o něco jednodušší variantu árie, i když do posledního dne mého debutu v této roli jsem pečlivě studoval verze obě. Rozhodnutí, která varianta v daném představení zazní, jsem samozřejmě také pečlivě konzultoval s panem dirigentem.

Během této dlouhé árie Orfeus zpívá a Caronte/tanečník jej pozoruje, bez ustání tančí a v určitých momentech jako by Orfea ohrožoval. Orfeus si násedně v klidnější recitativní části zoufá, že mu tento šlechetný bůh nechce pomoci. Caronte mu však nevrací nic než výsměch. Zbědovaný Orfeo si zoufá nad svým osudem a po dozpívání smutně rozezní svou zlatou lyru (část Sinfonie). Jakmile dohraje, zjistí, že hlas jeho citery boha uspal. Dodává si odvalu, dojde až k němu a vytrhne mu z ochablé ruky květ. Doufá, že se s ním dostane na druhou stranu i bez pomoci Caronta. Přičichne si ke květu a klesá k zemi. Tyl padá dolů a objevuje se animace cesty do hlubin podzemí. Následuje podsvětní sbor „Nulla impresa per huom si tenta invano...“ – Žádný čin pro člověka je pokusem marným. Tímto obrazem končí třetí jednání.

Ve čtvrtém jednání se Orfeus objevuje na jevišti až po úvodním rozhovoru boha podzemí Plutona se svou ženou Proserpinou. Vstupuje ze zadního jeviště a prochází prostředkem scény až na forbínu. Cestou pozoruje všudypřítomné přízraky, které se snaží víceméně nevnímat a razí si tak „svou“ cestu skrz toto temné místo kupředu. Díky Proserpíně a benevolenci Plutona mu nikdo nebrání. Jakmile se dostane až na okraj jeviště, zpívá malou pětihlasou sborovou část o šesti taktech „Pietade oggi e Amore trionfan, trionfan, trionfan nell'Infreno“ – Smilování dnes a láska triumfují, triumfují, triumfují v pekle. Je zajímavostí, že postava Orfea nezpívá v žádném sborovém čísle, ale v této inscenaci zpívá tento kousek, konkrétně part 3. tenorů. Děje se tak proto, že v inscenaci vůbec není přítomen sbor a všechna sborová čísla tedy zpívají sólisté.

Po této sborové části sjíždí znovu průhledný tyl, který odřízne podsvětí a Orfea, který zůstává „uvězněn“ v přední části. Orfeus je nadšený, že se díky své zlaté lyře dostal tak daleko. Blahořečí ji za to, že díky ní získal možnost si vyvést svou nevěstu zpět na zem v tušení, že ho již její duše následuje. Náhle se zarazí, protože ho přepadne nejistota a myšlenky na to, že Eurydika zůstala v podsvětí a není s ním. Nastává boj sama se sebou o to, jestli se dokáže neotočit a neujistit se o její přítomnosti. Nakonec to Orfeus nevydrží a ohlédne se. Ozve se hrom, doprovázený světelnou změnou. Orfeus konečně spatří svoji Eurydiku, která stojí těsně za ním, ale oddělená podsvětím tylem. Nastává chvíle neskutečného štěstí a klidu. To se brzy změní – ozývá se hlas, který oznamuje: „Porušil si zákon a jsi milosti nehoden!“. Eurydika je šťastná, že je se svým mužem, ale je to hořkosladké shledání. Orfeus jí miloval natolik, že se o ni bál a otočil se. Proto ji teď opět ztrácí.

Eurydika nařiká nad svým osudem, že si nemůže uživat nadále světa lidí a musí opustit chotě, kterého právě znovu získala. Ozve se hořký hlas jednoho z Přízraků, který říká „Vrať se ke stínům smrti, nešťastná Eurydiko, ani doufat, že spatříš znovu hvězdy, neboť teď bude hluché k prosbám tvým peklo.“. Eurydika se neochotně otáčí od svého muže a pomalu odchází zpět do hlubin podsvětí. Orfeus v naprostém zoufalství zpívá za odcházející Eurydikou, které se nechce vzdát, ale nemůže tomu nijak zabránit. Cítí, že je opět sám a cosi jej táhne zpět na světlo. Po svém posledním slovu upadá do mdlob.

Orfeus se probouzí až na začátku pátého jednání. Probouzí se, otevírá oči, které jej bolí od světla. Následuje velmi působivý pěvecký výstup, kde mají, dle mého názoru, interpreti Orfea možnost předvést dechovou výdrž a komplexní zvládnutí pěvecké techniky. Tento výstup byl v plzeňské inscenaci pomyslně rozdělen na 7 částí.

1. Orfeo se snaží přechíst, kde je a co se vlastně stalo. „Co si teď počnu?“, ptá se. Nevidí žádnou možnost, jak pokračovat dál. Obrací se na lesy a přírodu a žádá je o pomoc.
2. Pastýři, lidé ani přátelé nejsou nikde poblíž. Orfeo může promlouvat pouze s přírodou. Jediné, co se ozývá, je ozvěna jeho vlastních slov.
3. Uvědomění si vlastní osamělosti. Sebereflexe, která vede k návratu k vlastním skutkům. Orfeovi se promítá vlastní život.
4. Naprosté zoufalství a melancholie, opájení se vlastním smutkem.
5. Vzpomínky na Eurydiku. Orfeo se utvrzuje v tom, že už navždy bude jen s ní. Bez její přítomnosti není možné nadále žít, milovat a zpívat.

Naprosto se odevzdává Eurydice. Bude s ní, i když už je mrtvá. Odevzdává na hrob jako na oltář svou lyru.

6. Čisté vyznání lásky Eurydice. Opěvování její krásy a čistoty.

7. Naprostý opak sentimentu a melancholie. Přichází poslední vzepětí.

Orfeus upadá do apatie. V tom se ozvou za jeho zády kroky. Orfeus se otočí a spatří boha slunce – Apollóna, který majestátně kráčí přímo k němu. Prochází zářivým kruhem, na sobě má těžkou zlatou zbroj a úžasná sněhobílá křídla. Apollón přichází a otcovsky promlouvá k Orfeovi. Ptá se ho, proč tolik strádá a smutní. Orfeus odpoví, že jej už nebaví život. Apollón mu ukáže možnosti světa lidí a možnosti světa bohů. Pozve jej, aby ho následoval do nebe, kde ho čeká blahobyť. Orfeus si v tu chvíli uvědomí, že to znamená definitivní odloučení od Eurydiky. Apollón mu odvětví, že jí přeci ze shora může sledovat skrz hvězdy a slunce. Načež se Orfeus napřímí a společně zazpívají duet o stoupání do nebe. Po posledních tónech se Orfeus otáčí, a následovaný svým otcem Apollónem začíná novou etapu svého bytí.

4.3 Obsazení inscenace divadla J. K. Tyla v sezóně 2017/2018

L'Orfeo

Claudio Monteverdi

Hudební báje o prologu a pěti dějstvích

Libreto Alessandro Striggio ml.

Nastudováno v italském originále

České a německé titulky Zbyněk Brabec s použitím překladu Tomáše Pilaře a Nadi Paboučkové

Hudební nastudování a dirigent – Vojtěch Spurný

Režie – Tomáš Pilař

Scéna – Daniel Dvořák

Kostýmy – Aleš Valášek

Světelný design – Daniel Tesař

Scénické projekce – Petr Hloušek

Dramaturgie – Zbyněk Brabec

Asistent dirigenta – Ondřej Bernovský

Asistent režie – Jakub Hliněnský

Choreografie – Martin Šinták

Hudební příprava – Maxim Averkiev, Martin Marek

Nápověda – Eliška Ulrychová

Inspicient – Petra Tolašová

Orfeo – Lukáš Zeman

La Musica, Eurydice – Alena Hellerová, Karolína Janů, Meneka Senn

1. soprán, Ninfa – Andrea Frídová, Stanislava Mihalcová

2. soprán, Messaggiera – Kristýna Vylíčilová, Jana Piorecká

Alt, Pastore, Speranza, Proserpina, Eco – Jiří Kukal, Jan Mikušek

1. tenor, Pastore I., Spirito del coro I., Apollo – Jaroslav Březina, Tomáš Kořínek

2. tenor, Pastore II., Spirito del coro II. – Čeněk Svoboda, Jan Tejkal

Bas, Pastore, Spirito del coro III. – Josef Kovačič, Jaromír Nosek

Caronte, Plutone – Josef Kovačič, Jaromír Nosek, Aleš Procházka

Spirito del coro IV. – Jakub Hliněnský, Daniel Kfelíř

Had (němá role) – Šárka Korunková

Charón (tanečník) – Martin Šinták

Členové baletu DJKT

Členové orchestru DJKT a externisté:

Martin Kos, Jaroslav Brož, Martin Šandera, Martin Kaplan (1. housle), Renata Klimešová, Veronika Vildová (2. housle), Jaroslava Kaplanová, Michaela Vyhnálková, Lucie Pustějovská (viola), Hana Vítková, Světlana Kononenko (violoncello), Lukáš Jadrníček, Luboš zajíček (kontrabas), Ondřej Bernovský (pozitiv, regál), Maximilian Erhardt Marie-Domitille Murez (chromatická harfa), Přemysl Vacek, Jan Krejča (theorba), Richard Šeda, Miroslav Kůzl (cinky), František Bayer, Martin Kohoutek, Ondřej Michalec (trubky), Stanislav Penk, Tomáš Bialko, Miroslav Kopta, Vít Kořínek, Lukáš Mořka, Stanislav Brada, Petr Mráz (pozouny), Jan Ratz, Roman Gaudyn, Tomáš Votava, Ivo Hermanovský, Jan Košina, Ondřej Malík, Vojtěch Novotný, Vojtěch Sýkora (bicí)

Premiéra 2. června 2018 ve Velkém divadle, 6. premiéra souboru opery v sezóně 2017/2018.⁷

4.4 Rozhovory s tvůrci plzeňské inscenace

K rozhovorům byli pozváni tvůrci inscenace, kteří se podíleli na jejím vzniku v plzeňském divadle. Každý dotázaný je záměrně vybrán jako zástupce specifické složky. Odpovědi respondentů zastupujících odlišné profese na stejné otázky nabízí širší úhel pohledu na inscenaci. Oslovil jsem v první řadě režiséra inscenace Tomáše Pilaře, jako autora této konkrétní inscenace vycházející z Monteverdiho díla. Následují dirigent Vojtěch Spurný, dramaturg souboru opery Zbyněk Brabec a představitel titulní role Lukáš Zeman. Všem čtyřem respondentům jsem položil tyto otázky:

- 1. Jaká jsou pro Vás hlavní témata předlohy?*
- 2. Jak vnímáte hudebně dramatickou stavbu předlohy z hlediska její struktury?*
- 3. Jak se scénicky pojala hranice mezi světem živých a mrtvých?*
- 4. Jak se Orfeo dostal na repertoár DJKT?*
- 5. Jaká byla provozní specifika této inscenace?*

⁷ BRABEC, Zbyněk. Orfeo. [divadelní program]. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 2018.

6. *Inscenace Orfea byla velmi kladně přijata diváckou veřejností i kritikou, čím si to vysvětlujete?*
7. *Jak byste charakterizoval jevištní estetiku této inscenace?*
8. *Co je pointou inscenace?*

4.4.1 Tomáš Pilař

Tomáš Pilař byl režisérem inscenace. Nelze pominout skutečnost, že je současně 5 let šéfem souboru opery divadla J. K. Tyla v Plzni a zasadil se o uvedení této opery na plzeňské operní scéně.

Jaká jsou pro tebe hlavní témata předlohy?

Je jich několik. V první řadě je to téma smrti a smrtelnosti jako takové. Celá inscenace začíná obrazem, při kterém postava černě oblečené dámy s lebkou v náhlavci pokládá na zem – metaforicky do trávy – hada, který o dvacet minut později pokazí svatbu Orfea a Eurydiky tím, že nevěstu smrtelně uštkne. Byť je prvních několik obrazů opery hudebně dramatickým vyjádřením radosti ze života, ten had se neustále plazí kolem, a právě tohle memento je mým úhelným kamenem pro pohled na celou Monteverdiho operu. V kontrastu s radostnou vitalitou prvních scén následně stojí chmurná a temná atmosféra třetího a čtvrtého dějství odehrávající se za hranicí světa živých, jdeme zde skutečně z extrému do extrému, a vyústění celého příběhu přichází v náhlé pointě, s nadsázkou pojmenovatelné „deus ex machina“, ve které Orfea zakletého do bludného kruhu lidských emocí vysvobozuje bůh Apollon, který odvádí Orfea do nebe, kde jedině lze zažít vysvobození od pocitů, které s sebou přináší lidská smrtelnost.

Dalším důležitým tématem je selhání, a to selhání, které je na jednu stranu fatální a nevratné, ale na stranu druhou hluboce lidské a absolutně pochopitelné. Dokonce si myslím, že právě ten okamžik, kdy Orfeo nevydrží a ohlédne se za svojí družkou, když ji vyvádí z podsvětí, je vůbec nejsilnějším dramatickým okamžikem celého Orfeovského mýtu, díky kterému tento příběh přežil po tisíciletí. Vypráví o tom, že lidský život je křehký přesně tak, jako je to osudné otočení jednoduché. Je to jako mávnutí motýlího křídla, zlomek vteřiny, který nelze vrátit, okamžik,

kdy člověk přijde o všechno. Z takových chvil je utvořen náš život a Orfeo v něm prohrává svojí milovanou.

Do třetice je to téma umělce a jeho úděl. Není to náhoda, že právě umělec je jediným smrtelníkem, který překročí řeku mrtvých a vstoupí do říše věčného nářku. Jeho platidlem je zpěv a odměnou vykoupení duše. Opera končí souvětím, které je mým soukromým mottem pro celou inscenaci: „kdo zaseje v slzách, sklídí ovoce věčného milosrdenství“. Sám Monteverdi prožil život mnoha bolestí, pochoval manželku i dvě ze tří svých dětí, avšak hudba, kterou zanechal, vypovídá o naději a světle. Třetím tématem Orfea je pro mě boj umělce o duši.

Jak vnímáš hudebně dramatickou stavbu předlohy z hlediska její struktury?

Dodnes je mi záhadou, jak mohla tato proto-opera na první pokus vzniknout ve své proporční dokonalosti. Její děj sice plyne volně, ale struktura jeho vyprávění je natolik pestrá, že v žádné své chvíli nepostrádá napětí a spád. Večer je rámován dvěma samostatnými instrumentálními čísly, Toccato v úvodu a Morescou na závěr, která jsem se i já pokusil scénicky uchopit jako rámuující element inscenace ve formě efektních světelně-pohybových obrazů. Do večera dále uvádí velký výstup alegorie Hudby rytmizovaný šesti půvabnými ritornely, který v krátkosti nastaví pravidla hry – dnes večer se bude hovořit v metaforách, bude zde hrát roli napětí mezi radostí a smutkem, a hlavně, ať zmlkne voda ve svém zurčení, ptáci ať utichnou, a vánky ať zastaví svou pouť! Neboli, hlavně pomalu, potichu a s citem, v tom je kouzlo dnešního představení!

Děj je členěný do pěti dějství, jejichž vnitřní struktura nese určité společné rysy. Například se zde pravidelně střídají krátké instrumentální pasáže s vokálními a každé dějství shrnuje závěrečný madrigal. První obraz je určitým žánrovým obrazem svatebního dne s jeho rozmanitými aspekty, rituálními, slavnostními, máme zde vyznání lásky, svatební tance, moudré řeči o vztazích a potažmo o životě jako takovém, liturgicky laděný hymnus, vzpomínání na Orfeovo mládí, vlastně vše, co se tak běžně o svatbě děje už po tisíciletí.

Na začátku druhého dějství je zajímavé si všimnout, že až do okamžiku zvěstování nevěstiny smrti je hudba psána výhradně pro mužské hlasy (nenechejme se zmást sopránem v krátkém pětihlase „dunque fa degno Orfeo“, který je originálně pro kastráta) a evokuje to něco jako současné „stag parties“,

pánské jízdy, rozlučky se svobodou - a právě v této scéně sledujeme nejuvolněnější zábavu, radostnou a bezstarostnou slavnost vrcholící Orfeovou strofickou písní *Vi ricorda* v odvázaném metru 3-3-2-2-2 s asi nejodvážnějším přístupem k harmonii v celé opeře. Právě v tuto chvíli přichází zlom v podobě zprávy o smrti Eurydiky, tak mistrně zasazený do jiskřivě radostného okamžiku umožňujícího radikální dramatický kontrast. Zajímavé je všimnout si trojjedinosti této tragédie popsané ztrátou Eurydiky, Orfea, který se ji vydal hledat, a Poselkyně, která si nedovede odpustit, že Eurydiku nezachránila. A pozor, tento obraz nekončí madrigalem „*ahi, caso acerbo*“, nýbrž nečekanou reminiscencí ritornellu *La Musicy* z úvodu opery, které divákům ohlašuje, že nyní budeme v příběhu následovat Orfeovy kroky do krajiny mrtvých. Hudba je dar od Boha, jak prohlásil Monteverdi, a tak hudba je zde klíčem od brány podsvětí.

Třetí obraz přináší do partitury zcela nové hudební principy, četné sinfonie, dlouhé monology, temnou instrumentaci, a až na samý závěr jsou vždy na scéně přítomny maximálně dvě osoby. Cestu do světa mrtvých člověk vykonává vždy sám. Orfea opouští Naděje, která před svým odchodem zacituje nápis nad pekelnou branou z Dantovy Božské komedie, což může lehce hraničit s černým humorem⁸, a Orfeo se svým zpěvem snaží obměkčit převozníka Charona. Jsme v roce 1607, takže čím více vokálních fines a ozdob, tím větší šance na úspěch. Zajímavé je všimnout si sonického efektu ve třech ritornellech, které dlouhou arii *Possente Spirito* rytmizují. Violy, cinky a harfy zde mají postupně znít jako ozvěny sebe samotných, což ve mně probouzí obraz velké pozemní jeskyně s nekonečnou ozvěnou, která v tom mrtvolném tichu začne člověku vracet i vlastní myšlenky.

Orfeo pluje loďkou po podzemní řece a jakoby z hlubiny se ozývá pětihlasý madrigal psaný jen pro mužské hlasy, a to na pozoruhodný text. Dozvídáme se v něm o síle lidské vůle, o věčné touze člověka překročit vlastní hranice, o tom, že člověk na své křehké loďce překonal řádění mořské bouře. Tady se Orfeo teprve blíží k úkolu, který má sílu jeho vlastní vůle prověřit, a když přelístujeme v partituře o nějakých deset stran dále, na druhý – zrcadlový – madrigal doprovázející Orfea na cestě z podsvětí ven, dozvíme se, že v tomto úkolu Orfeo selhal. Vůle je totiž paprskem nebeské krásy, a to nejtěžší vítězství je vítězství nad sebou samotným.

⁸ „Zanechte všech nadějí, vy, kteří vstupujete“

Krátká scéna s vládcem podsvětí Plutonem a jeho ženou Proserpinou přinese Orfeovi naději na záchranu jeho družky, a divákovi skrytou dekadentní anekdotu, při které Proserpina děkuje bohu, že ji kdysi její manžel, král mrtvých, zákeřně obelstil a unesl do říše věčných nářků. Sice prý ztratila slunce, ale našla lásku v jeho loži. Připomeňme si, že Orfeo vznikl jako svatební opera.

Čtvrté dějství vrcholí okamžikem, kdy se Orfeo bezděčně ohlédne za svou milovanou a je zajímavé všimnout si, že tento dramatický okamžik, který je vlastně nejzásadnějším zlomem celé opery, přichází bez jakékoliv přípravy, bez jakéhokoliv budování napětí, zcela nečekaně a odehraje se navíc ve chvíli pauzy. Je to ten moment fatální a nevratné lidské chyby, která se stane kdykoliv a nečekaně. Nejjednodušší prostředek, který mohl Monteverdi zvolit. Nejjednodušší a dokonalý.

Vracíme se zpátky na zem. Opět zní ritornello La Musicy, které obřadně odemyká bránu mezi světem živých a mrtvých. Páté dějství. Orfeo je opuštěn životem i smrtí a odpovídá mu jen Echo (tato návštěvnice z jiného Ovidiova příběhu se ozývá jen zpoza scény). Lituje odchodu své družky a zavazuje se k tomu, že jí bude navždy věrný (Monteverdi přijal po smrti své ženy svátost kněžství). V jeho soužení ho zastihne bůh hudby a umění Apollon reprezentovaný koloraturním tenorem, dle mýtu Orfeův otec, který svého nešťastného syna zve na nebesa, aby oči své Eurydiky navěky spatřoval v kráse hvězd. V hypnoticky působivém ornamentálním duetu stoupají na slunečním voze k nebesům a celé dějství uzavírá madrigal „Jdi, Orfee a buď šťastný. (...) Nebesa se smilují těm, kteří na zemi zažili utrpení a kdo zaseje v slzách, sklídí ovoce věčného milosrdenství“. Smích a slzy se budou navždy doprovázet v nekonečném vesmírném tanci. Opona padá do tónů Morescy, ve které si navzájem odpovídají radostná durová tónika a uslzená mollová supertónika, z nichž žádná nezvítězí, protože opera končí dominantou.

Jak jsi scénicky pojal hranici mezi světem živých a mrtvých?

Tyto dva světy se v opeře dotýkají několikrát, a tak jsem i scénicky pojal tyto okamžiky různě.

1. Postava hada je jakýmsi pozemským vyslancem říše mrtvých. Je věčnou připomínkou lidské smrtelnosti a ve dvou scénách reprezentujících

život jako takový (Orfeovo vyznání lásky Eurydice a jeho radostný zpěv *Vi ricorda*) vždy někde v pozadí prochází prostorem. Je to také postava, která duši Eurydiky odvádí z jejího pozemského těla. Dále už však musí Eurydika sama. Sice je „ten had“, ale „ta smrt“, a tak jsem pro tuto postavu vybral ženskou představitelku. Je to archetyp smrti kmotřičky, pravého opaku matky, která naopak život dává.

2. Pro rozlišení živých a mrtvých jsme s výtvarníkem zvolili jednoduché schéma s antickými náhlavci připevněnými na hlavách postav. Ty symbolizují lidské tělo, zatímco herec symbolizuje duši. Takže Orfeo drží v náuručí jen Eurydicin náhlavec, zatímco její duše v podobě herečky už odchází do zamlženého prostoru zadního jeviště.

3. Velkou výzvou k výkladu je plavba přes řeku Styx a jí předcházející setkání s převozníkem Charonem. Od začátku jsem chtěl, aby se celá návštěva říše mrtvých odehrála v určitém rozostřeném vztahu k realitě, a aby vybízela k otázce, kam se to ten Orfeo vlastně dostal. Stále jsem si představoval, že v sestupu do podsvětí bude i esence sestupu do temných hlubin vlastní duše – a nakonec jsem zvolil jednoduchou metaforu „květu smrti“ pomocí kterého potápí Charon své zákazníky do Styxu, aby se vynořili na druhé straně. Je to takový křest černou vodou smrti, zasvěcení do zádušního mysteria. Orfeo se ve své dlouhé arii snaží květ získat a přivonět k němu, což se mu nakonec skutečně povede a v určitém odkazu na holotropní účinky psychedelických přírodnin se propadá do říše stínů. Propadá, nepropadá: diváci slyší hlasy madrigalu odněkud z hlubin prostoru a skrze projekci proplouvají dlouhou klenutou podzemní chodbou.

4. V libretu se volně promíchává koncept křesťanského pekla a římského Tartaru, takže příchod Apollona v závěru opery lze více méně nahlížet skrze optiku katolicky smýšlejícího Monteverdiho na přelomu 16. a 17. století, jakožto zásah Ducha Svatého, milosrdného a dobrotivého Boha, který k soužícímu se Orfeovi přichází ve chvíli nejpotřebnější. Proto jsem pro tento okamžik zvolil stylizaci luminózního oltářního výjevu reprezentovaného barokně oděným Apollonem s andělskými křídly a svatozáří stylizovanou do zlaté monstrance, přicházejícím na scénu skrze korunu pin-spoty posázeného zlatého slunce.

5. Asi nejviditelnější hranicí mezi životem a smrtí je moje oblíbená scéna Orfeova odchodu z podsvětí, při které se nešťastně otočí. Mezi ním a jeho mrtvou ženou je jen milimetrový tyl. Vidí se, slyší se, mohou se přes něj

dotknout, ale jeden za druhým se nedostanou. Milimetrový tyl, tak tenká je hranice mezi životem a smrtí.

Jak se Orfeo dostal na repertoár DJKT?

Orfeo byl součástí dramatického konceptu, který jsem před třemi léty zavedl, a to nasazovat každou sudou sezonu předklasickou operu a každou lichou sezonu operu hudebního klasicismu. A konkrétně v sezoně 2017/18 jsme sestavili dramaturgii tak, aby byla rámována uvedením světové premiéry, tedy uvedením opery nejnovější (Miroslav Kubička: Jakub Jan Ryba), a oproti tomu zařazením opery nejstarší. Obě inscenace jsem si dovilil režírovat osobně a s oběma jsem se neskutečně spřátelil.

Jaká byla provozní specifika této inscenace?

Uvést v repertoárovém divadle oblastního typu operu z roku 1607, ještě navíc ve vysoké míře autentického hudebního zpracování, se dosud v Česku nikde nepodařilo (nebo spíše nepoštětilo), a tak jsme vstupovali do neprobádaných vod. První specifikum se samozřejmě týká orchestru. Obstatat potřebné množství výpomocí nebylo ani jednoduché, ani levné, a zajistit dlouhodobé zápůjčky a pojištění všech dotyčných nástrojů hraničilo s nerealizovatelností. Snadné to nebylo ani v průběhu repríz, neboť všechny tyto nástroje vyžadují zvláštní zacházení, mají značné nároky na prostředí, ve kterém jsou skladovány, a logicky v nabitém divadelním provozu nebylo ani jednoduché vždy zajistit potřebný čas na jejich náročné ladění. Po praktické i umělecké stránce považuji zpětným pohledem za klíčové obsazení specializovaného dirigenta Vojtěcha Spurného, který byl schopný ve všech provozních otázkách navrhnout funkční postup.

Další specifikum se týká obsazení pěveckých rolí specialisty na dobovou hudbu a přítomnosti kontratenorů, což se během repríz ukázalo jako ta méně komplikovaná stránka věci.

Do třetice musím zmínit provozní nutnost absolutního ticha v celé budově divadla vzhledem k tomu, že hudba Orfea je nesmírně jemná a tichá. Během repríz tudíž byly v jevištní i hledištní části všechny technické a provozní složky instruovány k udržování naprostého „barokního“ ticha.

Inscenace Orfea byla velmi kladně přijata diváckou veřejností i kritikou, čím si to vysvětluješ?

Upřímně si myslím, že tichá, klidná a introvertní inscenace, která by hladila po duši, je v dnešní době nedostatkovým zbožím. Jistou atrakcí jsou samozřejmě i dobové hudební nástroje, ale to, co zřejmě v inscenaci působilo na diváky nejvíce, byla její vyváženost ve všech ohledech. Myslím, že se tentokrát podařilo propojit všechny složky v tak harmonický a provázaný celek, který neměl slabších míst, že to nutilo diváky vracet se a vidět je znovu. Ostatně za pět let šéfování v Plzni mi na žádnou jinou inscenaci nepřišlo tolik pozitivních diváckých ohlasů.

Jak bys charakterizoval jevištní estetiku této inscenace?

Celou tuto operu hrajeme jako určitý jevištní rituál. Všechny složky vizuálu v sobě nesou vysokou míru stylizace a vyvěrají více z umění než z reality. Kostýmy v sobě spojují pozdně renesanční siluety s antikizujícími náhlavci, všechny v barvách smetany, slonoviny, mramoru, nebo zcela černé v podzemí.

Základem scény je velká železná mřížová brána, která volně reflektuje architekturu Teatra Olimpico ve Vicenze, a která tvoří základ rituálního prostoru, který nemá za cíl evokovat konkrétní prostředí. V něm se následně střídají jednotlivé artefakty a je modelován světlem a projekcí. Projekce jsou v principu rozhýbané scénografické návrhy ze sedmnáctého století a zobrazují se jak na zadní prospektové folii, tak na tylovém rámu umístěném v oponovém bloku.

V prostoru se dále objevuje drátěná silueta stromu včetně kořenů – tu jsem chtěl v nějaké inscenaci použít už dlouho, evokuje ve mně pocit určité intimity, obnažení, ale zároveň radosti a zdraví. Pro atmosféru svatby mi to přišlo ideální. Když přinášejí tanečnice valouny kamenů na symbolickou mohylu Eurydiky, spustí se další sada kamenů i v tazích. Je to zároveň tíživé, ale současně rituální a jaksi patřičné. Poselkyně mezi nimi bloudí a pastýři sledují, když následně kameny mizí zpět v provazišti. V podsvětí se na scéně objeví množství rámu připomínajících dveře, což vzniklo na základě představy, že podsvětí není jedna velká místnost, ale nepřehledný labyrint, kterým navěky bloudí duše. Mimochodem všechny duše mají přes černý závoj nasazenou korunku – věnec z uschlého opadaného kvítí. Jsou to duše mrtvých nevěst. Eurydika dostala na zemi závoj a věnec z čerstvých květin. Na druhém břehu to je černý šifon a náhlavec připomínající trnovou korunu.

Zajímavým motivem je také postupné zbavování se závěsů v prvním dějství jako určité zhmotnění pokažené svatby, skasání svatební výzdoby.

Na závěr nemůžu neupozornit na klíčový motiv svícení, kterým je protisvětlo. Snad v žádné jiné inscenaci jsem s ním nepracoval tolik, jako v Orfeovi. A sám nevím proč.

Co je pointou tvé inscenace?

Když se začne po příchodu diváků stmívat v sále, na oponě se promítne věta, kterou bude představení za dvě hodiny končit, a to „Chi semina fra doglie, d'ogni grazia il frutto coglie“. Orfeo opravdu skončí v náruči milosrdného Apollona, který jej odvede do říše věčného světla. Zní Moresca a do světla odcházejí i všichni pastýři, všechny tanečnice, a jediný, kdo je nenásleduje, je Eurydika, která zůstává samotná a s posledními akordy hledí k nebi. K nebi a zároveň k titulovacím zařízení, na kterém visí poslední titulky opery „kdo zaseje v slzách, sklídí ovoce věčného milosrdenství“. Milosrdenství, které bylo vykoupeno její bolestí. V Monteverdiho hudbě nezvítězily ani slzy, ani smích, jak jsem zmiňoval, končí dominantou. I můj výklad končí pohledem na radost i pláč stojící vedle sebe.

4.4.2 Lukáš Zeman

Lukáš Zeman je český barytonista, působící především v zahraničí, který ztvárnil titulní roli Orfea.

1) Jaká jsou pro Tebe hlavní témata předlohy?

Za témata předlohy považuji všechny legendy a mýty o Orfeovi, ale i okolnosti, za jakých Monteverdi skládal Orfea.

2) Jak vnímáš hudebně dramatickou stavbu předlohy z hlediska její struktury?

Vnímám ji tak, že Monteverdi byl tak geniální a dokázal vykouzlit tuhle perlu na Striggiho fantastický text. Je zde patrný dobový vkus a bonmot určitých forem, jež najdeme u jiných soudobých skladatelů. Génus je ale jen jeden.

3) Jak jsi scénicky pojal hranici mezi světem živých a mrtvých?

Tento rozdíl na mne působil velmi jasně. Na pozemském světě jsem v určitém směru byl velmi sebevědomý "pěvec", ale v podsvětí se vynoří všechny slabosti a nedostatky mé osobnosti.

4) *Jak se Orfeo dostal na repertoár DJKT?*

Myslím, že k tomuto žánru sáhlo vedení z velmi praktického důvodu. Jednak má Orfeo malé obsazení, ale je to i opera oper... A dost bylo Carmen, jiných evergreenů...

5) *Jaká byla provozní specifika této inscenace?*

Velmi jednoduchá, až na křídla Apolla⁹.

6) *Inscenace Orfea byla velmi kladně přijata diváckou veřejností i kritikou, čím si to vysvětluješ?*

Myslím, že publikum prahne po něčem novém u nás... I když Orfeo v cizině se dává dost často. Osobně si myslím, že Plzeň by se klidně na tento žánr mohla více zaměřit, a tudíž daleko více zpestřit český hudební svět, který je zamořen tradičními ABC operami, které jsou často jedna velká šmíra.

7) *Jak bys charakterizoval jevištní estetiku této inscenace?*

Velmi prostá a jednoduchá. Hluboce ukořeněná ve světelných efektech a vnitřním/vnější herectvím.

8) *Co je pointou inscenace?*

Nevím, co považuješ za pointu inscenace. Byla to inscenace nás všech a za každou inscenaci mám tuto pointu: Být věrohodným médiem mezi tím, co napsal skladatel a mezi divákem. Tudíž mu "donést" zprávu, dotknout se duše.

⁹ Pozn. autora: Jednalo se o velkou konstrukci v podobě bílých křídel, připevněnou na tělo zpěváka několika popruhy a pásy.

4.4.3 Vojtěch Spurný (Bernovský)

1) Jak jsou pro Tebe hlavní témata předlohy?

Pro mě je hlavním tématem Monteverdiho Orfea moc a síla umění, které je schopno pohnout i neúprosnými zákony smrti. Také by se opera dala vyložit jako podobenství o úžasné moci a podmanivé síle zpěvu. Není náhodou, že bájný pěvec Orfeus je hlavní postavou všech prvních oper! V libretu Orfea je rovněž konfrontován svět dokonalého umění (zpěvu) se světem lidské nedokonalosti, tedy nedokonalosti lidských vášní (citů). Zpívá se o tom krásně v obou závěrečných podsvětních madrigalech. Orfeo je samozřejmě rovněž opera o lásce, lásce až za hrob... Ovšem poselství o očistné a všemocné síle umění převládá, proto opera končila Orfeovým "nanebevzetím". Na první pohled do libreta by se mohlo zdát, že postavy jsou spíše nositeli idejí, a nikoliv psychologicky prokreslenými typy. Když ponecháme stranou otázku, zda v divadle počátku 17. století vůbec o tuto problematiku šlo, musíme konstatovat, že právě díky Monteverdiho zhudebnění dostaly všechny charaktery svůj profil. Orfeus se tak stává nejen zosobněním umění, ale i milujícím manželem a trpícím mužem. Lidské city byly totiž to, co Monteverdiho zajímalo nejvíc. V jednom ze svých dopisů si stěžuje, že je mu uloženo komponovat mýtické postavy, které nemají duši a že úspěch jeho Ariadny a Orfea tkví právě v tom, že šlo o ženu a muže, jimž mohl svou hudbou propůjčit skutečné lidské city. V textu opery je skryta rovněž jemná narážka na mocné a občas i poněkud nevzdělané urozené patrony umění, jak jinak by se dala vyložit skutečnost, že Orfeus Cháróna svým zpěvem uspí? Můžeme v tom spatřovat lehkou narážku na situaci u mantovského dvora, na kterou si občas ve svých dopisech důvěrným přátelům Monteverdi opakovaně stěžuje...

2) Jak vnímáš hudebně dramatickou stavbu předlohy z hlediska její struktury?

Zásluha Monteverdiho tkví především v tom, že vymanil ranou operu z jejího poněkud puristického florentského pojetí. Monodie zůstává sice stále hlavním prvkem díla s převažujícím stylem "recitar cantando", objevuje se tu však i důmyslné začlenění instrumentálních meziher (někteří muzikologové mluví o návratném motivu) a madrigalů, které tvoří předěly mezi scénami a uzavírají jednotlivá dějství. Vzrůstá tím úloha ansámblového zpěvu, která byla v prvních operách před Monteverdim zcela potlačena. Přitom jsou Monteverdiho monodické

pasáže neuvěřitelně obsahově bohaté a výrazově flexibilní oproti poněkud akademickému a suchému florentskému recitativu, stačí si vzpomenout na Orfeův úvodní monolog z 5.jednání, který stojí poněkud nezaslouženě ve stínu jeho slavné árie "Possente spirto". Je pochopitelné, že vzhledem k povaze libreta jsou dialogy spíše sledem tirád a promluvy jednotlivých postav jsou často rozsáhlé, a navíc vždy ukončeny závěrem. Přesto se jedná o dialog, i když dialog vysoce stylizovaný a zcela odlišný od Monteverdiho pozdějších oper. V Orfeovi se rovněž poprvé v dějinách opery setkáme s vědomým použitím instrumentálních barev v závislosti na převládajícím afektu, té které scény - zvuky houslí a fléten charakterizují pastýřskou sféru, pro podsvětí jsou vyhrazeny cinky a pozouny. Radost a vitalitu charakterizuje zvuk cembala, nadpozemskou sféru tóny harfy a pro oblast smrti a nářku je typická barva teorby a pozitivu. Proto je největší chybou při realizaci Monteverdiho pokyny nedodržovat (jak se to bohužel často děje i u renomovaných interpretů).

3) Jak jsi hudebně pojal realizaci partitury?

Monteverdi nám podává přesné pokyny nejen u jednotlivých scén, ale na začátku uvádí i soupis nástrojů, které budou potřeba. Bylo mnoho napsáno o tom, že tyto poznámky si občas protiřečí nebo obsahují chybné informace. Je to sice pravda, ovšem navzdory všem nepřesnostem zůstává jasná koncepce toho, jak Monteverdi nástroje používá, a sice jako nosiče zvuku ke zdůraznění patřičného afektu. Proto jsem od začátku trval na tom, aby byly zastoupeny všechny druhy nástrojů, které jsou v partituře uvedeny, i když jsme přesně nedodrželi jejich počet, což souvisí mimo jiné i s tím, že jsme se spokojili pouze s jedním instrumentálním ansámblem. Z partitury, která sloužila i jako svého druhu vzpomínkový tisk, je jasné, že nástroje hrály i za scénou nebo na scéně a zejména generálbasové nástroje byly zastoupeny proto ve větším počtu. Musíme si také uvědomit, že vzhledem k prostoru, kde se opera původně hrála (jeden dopis se zmiňuje o "angusta scena", tedy o "úzké scéně") a vzhledem ke zvyklostem doby bylo téměř jisté, že každý hudebník ovládal nástrojů více, což tehdy pochopitelně usnadnilo provedení, Dnes se tato praxe udržela především v americké muzikálové produkci.

4) Jak se Orfeo dostal na repertoár DJKT?

Domnívám se, že bylo přáním šéfa opery Tomáše Pilaře jako protiváhu současné opery psané přímo pro DJKT uvést nejstarší prakticky běžně hranou operu a volba padla na Orfea. Mně pak bylo nabídnuto hudební nastudování.

5) Jaká byla provozní specifika této inscenace?

Především bylo potřeba angažovat množství hráčů na relativně neobvyklé nástroje, ovšem to je spíš problém provozní. Pro mě byla největší výzvou skutečnost, že jsme se rozhodli zkombinovat historické i moderní nástroje a také to, že jsem chtěl uplatnit (zejména ve sféře bicích nástrojů) zcela netypické instrumenty, které diváci znají spíše z world music nebo z tzv. neklasické hudby. Jejich party jsme improvizovali při zkouškách a pak je písemně fixovali ve formě jakéhosi "návodu k použití" - tedy co, jak a kdy se bude hrát... Samostatnou kapitolou pak bylo řešení otázky, zda se hráči moderních smyčcových nástrojů, kteří hrají běžně operní repertoár, naučí hrát ve středotónovém ladění a bez vibrata, obojí se nakonec podařilo. A konečně, v jisté fázi zkoušení, se museli potkat zpěváci a instrumentalisté a naučit se na sebe reagovat, v této opeře je mnoho pasáží, které se vlastně nedirigují a doprovázejí se podle sólistů. Koneckonců, v době Monteverdiho by nikoho nenapadlo Orfea dirigovat, alespoň nikoliv průběžně, maximálně by se v některých místech udával tactus...

6) Inscenace Orfea byla velmi kladně přijata diváckou veřejností i kritikou, čím si to vysvětluješ?

To bylo pro mě největší překvapení! Vždycky jsem se domníval, že Monteverdiho Orfeo je hudba pro znalce, ale jak se zdá, je to hudba pro široké publikum! Zřejmě je to tím (když odhlédnu od všeobecné současné obliby barokních oper), že city a výraz jsou v této opeře tak elementárně, bezprostředně, a přitom geniálně prostě vyjádřeny. Jde o dílo hluboké, a přitom dokonale srozumitelné. Navíc, bylo opulentně a přitažlivě inscenováno! V předmluvě ke Cacciniho *Euridice* popisuje autor nedůvěru, s jakou přišlo publikum shlédnout prvé pokusy florentské Cameraty. A s úžasem hovoří o tom, že se ukázalo, že "zpěv nejenže není nudný, ale je i schopen vyjadřovat lidské city!". Così z tohoto prvotního úžasu je možné slyšet v Monteverdiho opeře a přenáší se to

bezprostředně na publikum, navíc produkce rozhodně není nudná! Svou roli při úspěchu Orfea v Plzni mohlo sehrát i to, že publikum už je třeba trochu přesyceno romantickou operou, její hlučností, exaltovaností a komplikovaností. Monteverdi jde k jádru věci, a přitom se snaží být nekomplikovaný, navíc je to jeden z mála autorů, u kterého můžete v praxi uplatnit požadavek "lahodného zpěvu"!

7) Jak bys charakterizoval hudební estetiku této inscenace?

Domnívám se, že při všem respektu k historickým zvyklostem a uplatnění principů tzv. historicky poučené interpretace jsme se nebáli občas riskovat a přejít hranici směrem k jakémusi crossoveru nebo nečekanému přesahu, ať už v rovině interpretační či instrumentální (např. použití některých typů bicích nástrojů nebo zpěvu na mikrofon apod.). Byl jsem v tom inspirován jevištní podobou inscenace, v níž se režisérovi podařilo sloučit prvky renesance, baroka, antiky či quasi dobové gestiky a choreografie do jakéhosi zvláštního a osobitého scénického jazyka, který je zcela nedefinovatelný a nenapodobitelný, ale přitom věrně vystihuje ducha této opery.

8) Co je pointou Tvé inscenace?

Domnívám se, že pointou inscenace je cesta Orfea nejen jako bájného pěvce, ale i jako obyčejného člověka (což může být kdokoliv z nás) za hranice reálného světa, kamsi do záhrobí či do světa snů a idejí. Do světa fantazie a představ, které mají osobité kouzlo a odkud je někdy těžké se vrátit... Takovým světem je nejen oblast našich citů a tužeb, ale v materiální rovině třeba barokní opera s jejími neobvyklými a dávno zaniklými nástroji, s nám dnes vzdálenou estetikou, která nás navzdory své časové vzdálenosti stále oslovuje a je pro nás zázračným, poněkud záhadným, ale vzrušujícím a někdy i magickým světem...

9) Jaká jsou specifika titulní role, zpěvu, techniky, hlasu?

Je samozřejmé, že role v Monteverdiho opeře si vyžadují jiné hlasy než role v běžném operním repertoáru. Tedy abych byl přesný pěvecká technika se zde musí snoubit s přirozeným hereckým výrazem, pěvec musí dobře a jasně vyslovovat, zpívat čistě a příjemně, dokázat provést obratně, správně a čitelně

všechny ozdoby a mít lahodný hlas! To nejsou prosím mé výmysly, ale citace z dobových traktátů... Jeden ze základních požadavků (kromě příjemného a lahodného hlasu) je v Monteverdiho době postulát, aby pěvec dokázal věrně a věrohodně tlumočit city postavy. S tím souvisí i zjištění, že ve stylizovaném umění raného baroka nemá místo žádný naturalismus – připadal by jim neumělecký a banální (alespoň se to tak jeví při čtení tehdejších estetických spisů). Dále si musíme uvědomit, že většina zpěváků premiéry Orfea byli nadaní a hudebně erudovaní šlechtici či příslušníci tzv. vyšší společnosti včetně kléru (mladý kněz, kastrát, zpíval tehdy Eurydiku) a že rozdíl mezi pěvcem z povolání a nadaným amatérem nebyl tak fatální jako dnes. Ovšem i při premiéře Orfea účinkovali profesionální pěvci – jedním z nich byl kastrát Giovanni Gualberto Magli (zpíval Proserpinu, Musicu a ještě jednu roli), dalším oblíbený Cacciniho žák, šlechtic Francesco Rasi, jehož technické schopnosti byly obdivuhodné, o čemž svědčí zdobená verze árie "Possente spirto".

Nemůžeme tedy říci, že by pěvecká technika Monteverdiho doby byla nějak "zaostalejší" než později nebo že by tehdy prostě neexistovala, to by se rovněž stejně dobře mohlo říci, že cembalo v r.1607 je méně dokonalé než to o 400 let později. Spíše jde o to, které složky hlasu zpěvák uplatní, jakým způsobem svůj hlas trénuje a zda je možné stylový zpěv Monteverdiho kombinovat s jiným hudebním obdobím či žánrem nebo s romantickou operou.

4.4.4 Zbyněk Brabec

Zbyněk Brabec je dlouholetým dramaturgem souboru opery v divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni. Sám měl zásadní zásluhu na tom, že mohla být opera Orfeo uvedena na jevišti Velkého divadla J. K. Tyla v Plzni.

Úvodem musím napsat, že inscenace Orfea je již mimo repertoár a já sám jsem ji viděl po premiéře na její jedné repríze naposledy, kdy jsem si ji užíval jako divák a nepřemýšlel jsem, že jednou budu vyzván, abych o ní psal. Proto na všechny otázky nemohu odpovědět zcela přesně a fundovaně, neboť si inscenaci detailně nepamatuji. Život u divadla jde od premiéry k premiéře...

1) *Jaká jsou pro Vás hlavní témata předlohy?*

Hlavním tématem je určitě velká láska muže ke své ženě. Nechce se smířit s její smrtí a jde si pro ni do podsvětí.

2) *Jak vnímáte hudebně dramatickou stavbu předlohy z hlediska její struktury?*

Monteverdiho Orfeo je nejstarší operou, která se poměrně běžně hraje na dnešních jevištích (od znovuobjevení Monteverdiho dirigentem Harnoncourtem a režisérem Ponellem v 70. letech 20. století v Zürichu). Hudba je úzce spjata s dějem, je čistá a prostá.

3) *Jak se scénicky pojala hranice mezi světem živých a mrtvých?*

To nedovedu zodpovědně zpětně popsat.

4) *Jak se Orfeo dostal na repertoár DJKT?*

Barokní opery se v našich divadlech téměř nehrají, repertoár většiny divadel je tvořen od Mozarta po Pucciniho, což je samozřejmě špatně. Opera existovala přes 150 let před Mozartem a existuje už skoro sto let po Puccinim. Všude se dá najít vynikající síla. V Plzni pracuji jako dramaturg opery více než 35 let a za tu dobu jsem se mnohokrát snažil o to, abychom uvedli barokní operu. Proč? Protože si myslím, že v tomto období bylo napsáno mnoho vynikajících děl, která mohou oslovit i dnešní diváky. Nejen krásnou hudbou, ale i svým „dramatičnem“, které je pochopitelně jiné než u Pucciniho nebo Janáčka, protože životní temporytmus byl tehdy úplně jiný. Navíc pro barokní operu jsou zapotřebí pěvci s čistými, operním provozem „neponičenými“ hlasy. Vzhledem k tomu, že léta sleduji mladé pěvce a tvrdím, že těch dobrých máme dost (jen se v divadlech o ně neumíme dostatečně starat) a ti jsou pro barokní operu naprosto ideální, protože nemají (většinou) nadměrné vibrato a jiné vady, které by se do barokní opery nehodily. Tak jsme dosud v Plzni uvedli Purcellovu operu *Dido a Aeneas* (v roce 1998), což byla, nemýlím-li se, teprve druhá barokní opera v Plzni (po Händelově Tamerlánu v roce 1967). Proto jsem, při diskusi o repertoáru sezony 2017/18 uvítal, že bychom mohli hrát Monteverdiho Orfea. V té sezoně jsme navíc uvedli ve světové premiéře Kubičkovu operu Jakub Jan Ryba, takže dramaturgie měla i nějakou logiku – hrála se jedna z nejstarších a také jedna z nejnovějších oper. Stejně jako při opeře *Dido a Aeneas* byl k jejímu hudebnímu nastudování přizván dirigent Vojtěch Spurný, který se interpretací barokní hudby zabývá a má na ni jasný názor (jak známe ze záznamů jiných provedení, existují samozřejmě i další).

5) *Jaká byla provozní specifika této inscenace?*

Inscenace se lišila od běžného provozu minimálně využitím hráčů na barokní nástroje, jinou polohou orchestřiště a z toho vyplývající potřebou – nutností zkoušet před každým představením, což v repertoárovém divadle není jednoduché. Také na většinu rolí byl vypsán konkurz a našli se zpěváci, kteří byli schopni tuto operu zazpívat stylově čistě, což je výhoda jinak nevýhodného okleštění sólistického ansámblu na několik zpěváků. Takto se mohli angažovat pěvci, kteří by v běžném operním provozu hledali (většinou) těžko uplatnění.

6) *Inscenace Orfea byla velmi kladně přijata diváckou veřejností i kritikou, čím si to vysvětlujete?*

Bylo to setkání s dosud příliš neznámou barokní operou a stylovou jednotou a čistotou celé inscenace, kde ruku v ruce šlo hudební nastudování, režie, výtvarno atd. Zejména jsem byl rád z kladného přijetí našimi diváky, co píší kritici, mě dávno nezajímá, protože o jejich odbornosti si myslím své.

7) *Jak byste charakterizoval jevištní estetiku této inscenace?*

Stylově čisté představení barokní opery.

8) *Co je pointou inscenace?*

Nedokážu teď odpovědět.

5 Závěr

Ve své práci jsem se zaměřil na zásadní momenty života Claudia Monteverdiho, které jednak potvrzují jeho přínos hudbě a zároveň poukazují na důležitou roli umění v jeho životě, mimo jiné jako prostředku vyrovnání se s nelehkou životní skutečností. Dobový kontext vysvětluje mimo jiné volbu tématu, které se (nejen v této konkrétní inscenaci) jeví jako velice nosné. Z odpovědí inscenátorů, které jsem se rozhodl umístit až po shrnutí podoby inscenace, je patrné, že plzeňská inscenace podtrhla výjimečnost díla využitím jednoduchých ale působivých prostředků. Respekt k hudbě, kterou inscenační způsob doplňuje, místo toho, aby jí popíral, se stal velice důležitým rysem této konkrétní inscenace. To by ovšem nebylo možné právě bez znalosti dobového kontextu, ze kterého inscenační tým vycházel a který byl evidentně využit jako inspirační zdroj. Nelehký život Monteverdiho může být důvodem, proč v této opeře tak silně cítíme radost ze života a zároveň potřebu vyrovnat se se smrtelností (Monteverdi stejně jako Orfeo pochovává svou ženu). Naděje provází hrdinu opery po celou dobu a po všech útrapách přichází světlo a smíření.

Inscenace Tomáše Pilaře vyniká zejména pozorností k jednotlivým detailům (od zajištění vůně používané v divadlech 17. století, až po využití masek ke znázornění duše i těla jako dvou rovnocenných složek) a citlivým zpracováním tématu opery (viditelné zejména ve vztahu Orfea a Eurydice, na kontrastu radosti ze života a smrti). Jednoduchost inscenace a důraz na detail a preciznost hudebního nastudování zajistily vznik velice čistého představení. Konkrétní prostředky jsou voleny tak, aby podporovaly inscenační záměr. Hovoří-li Tomáš Pilař o obřadu, vracíme se k nesmírně pomalé stylizované chůzi, kterou v práci několikrát zmiňuji. Celá inscenace má charakter obřadu nebo rituálu, zejména přípravy na svatební obřad, které představují téměř obraz rituálu.

V kapitole zabývající se historií opery jsme zmiňovali antiku, jako důležitý inspirační zdroj (spíše ve smyslu podnětu pro autorovu fantazii, vzhledem k omezeným informacím). V díle dává jednoduchý příběh o Orfeovi ve spojení s Monteverdiho hudbou možnost pracovat jak s atmosférou, tak se srozumitelným příběhem, který inscenátoři umožňují divákům znovu prožít. Jak je patrné z popisu inscenace, velkým tématem je lidský pohled na selhání a úleva v podobě závěrečného smíření, které s sebou přináší okřídlený Apollón. Hovoří-li Tomáš Pilař o napětí a spádu, kterým se příběh Orfea vyznačuje, podařilo se mu ho přenést

i do samotné inscenace. Opět díky respektu k materiálu samotného Monteverdiho. Inscenace je ve všech ohledech skutečně vyvážená. Radost ze života je postavena proti smrtelnosti. Zároveň se nikdy nevytrácí láska, jako hnací motor postav. Z rozhovorů je patrné, že inscenační tým cítí velice silně základní témata Orfea a z reakcí diváků je zřejmé, že se je podařilo srozumitelným způsobem zprostředkovat.

Je evidentní, že jedna složka byla inspirována druhou a specifický a osobitý scénický jazyk autora inscenace se stal nejen základem pro vybudování působivé atmosféry, ale také stabilní oporou pro další umělce. To jsem jako člen inscenačního týmu pocítil na vlastní kůži a již z tohoto důvodu jsem měl potřebu se k inscenaci ještě jednou, touto cestou, vrátit. Jsem za tuto příležitost velice vděčný, mimo jiné proto, že byla v mé dosavadní pěvecké kariéře zásadním posunem vpřed.

6 Soupis použitých pramenů a literatury

Literatura:

ABBATEOVA, Carolyn, OARKER, Roger. *Dějiny opery: Posledních 400 let*. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-2094-3.

BRABEC, Zbyněk. *Orfeo*. [divadelní program]. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 2018.

MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo: favola in musica in un prologo e cinque atti* [klavírní výtah]. Napsal Alessandro STRIGGIO. Praha: Bärenreiter, 2012.

MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo: favola in musica in un prologo e cinque atti* [pracovní překlad libreta]. Napsal Alessandro STRIGGIO, přeložila Marie KRONBERGEROVÁ. Praha: Bärenreiter, 2018.

PILAŘ, Tomáš. *Orfeo*. [režijní kniha]. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 2018.

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Claudio Monteverdi: génius opery*. Praha: Supraphon, 1985.

Elektronické zdroje:

MACEK, Petr – POLEDŇÁK, Ivan. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 25. 4. 2019].

Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=8091

DJKT - Divadlo J. K. Tyla v Plzni [online]. [cit. 25. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/>

7 Samostatné přílohy

Příloha č. 1: Soupis významných nahrávek a videozáznamů opery L'Orfeo od Claudia Monteverdiho

Příloha č. 2: Fotografie z inscenace

Příloha č. 1

Soupis významných nahrávek a videozáznamů opery L'Orfeo od Claudia Monteverdiho¹⁰

Videozáznamy dostupné na DVD

Režie: Trisha Brown

Concerto Vocale – René Jacobs

Juanita Lascarro, Simon Keenlyside, Juanita Lascarro, Pul Géricimon

HARMONIA MUNDI HMD99090034

Režie: Gilbert Deflo

La Capella Reial de Catalunya – Jordi Savall

Montserrat Figueras, Furio Zanasi, Arianna Savall

OPUS ARTE OA0843D

Režie: Jean Claude Malgoire a Jacky Lautem

La Grande Ecurie et La Chambre du Roy – Jean Claude Malgoire

Hj(o)rdis Thébault, Kobie van Rensburg, Cyrille Gerstenhaber, Renaud Delaigue

DYNAMIC 33477

¹⁰ Zdroj: BRABEC, Zbyněk. *Orfeo*. [divadelní program]. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 2018.

Režie: Pierre Audi

Concerto Palatino – Stephen Stubbs

David Cordier, John Mark Ainsley, Juanita Lascarro, Mario Luperi

OPUS ARTE OAMO6007D

Režie: Robert Wilson

Orchestr Teatro alla Scala – Rinaldo Alessandrini

Roberta Invernizzi, Georg Nigl, Roberta Invernizzi, Luigi De Donato

OPUS ARTE OA1044D

Režie: Pier Luigi Pizi

Les Arts Florissants – William Christie

Maria Grazia Schiavo, Dietrich Henschel, Maria Grazia Schiavo, Luigi De Donato

DYNAMIC 33598

Režie: Paul Agnew

Les Arts Florissants – Paul Agnew

Hannah Morrison, Cyril Auvity, Hannah Morrison, Cyril Costanzo

HARMONIA MUNDI HMD980906263

Režie: Jean-Pierre Ponnelle

Orchestr curyšské opery – Nikolaus Harnoncourt

Trudeliese Schmidt, Philippe Huttenlocher, Dietlinde Turban, Hans Franzen

DEUTSCHE GRAMMOPHON 734163

Významné nahrávky dostupné na CD

Le Concert d'Astrée – Emmanuelle Ha(i)m

Natalie Dessay, Ian Bostridge, Patrizia Ciofi, Mario Luperi

ERATO 9029593486

Angličtí barokní sólisté – John Eliot Gardiner

Lynne Dawson, Anthony Rolfe Johnson, Julianne Baird, John Tomlinson

DEUTSCHE GRAMMOPHON (Archiv Production) 4192502

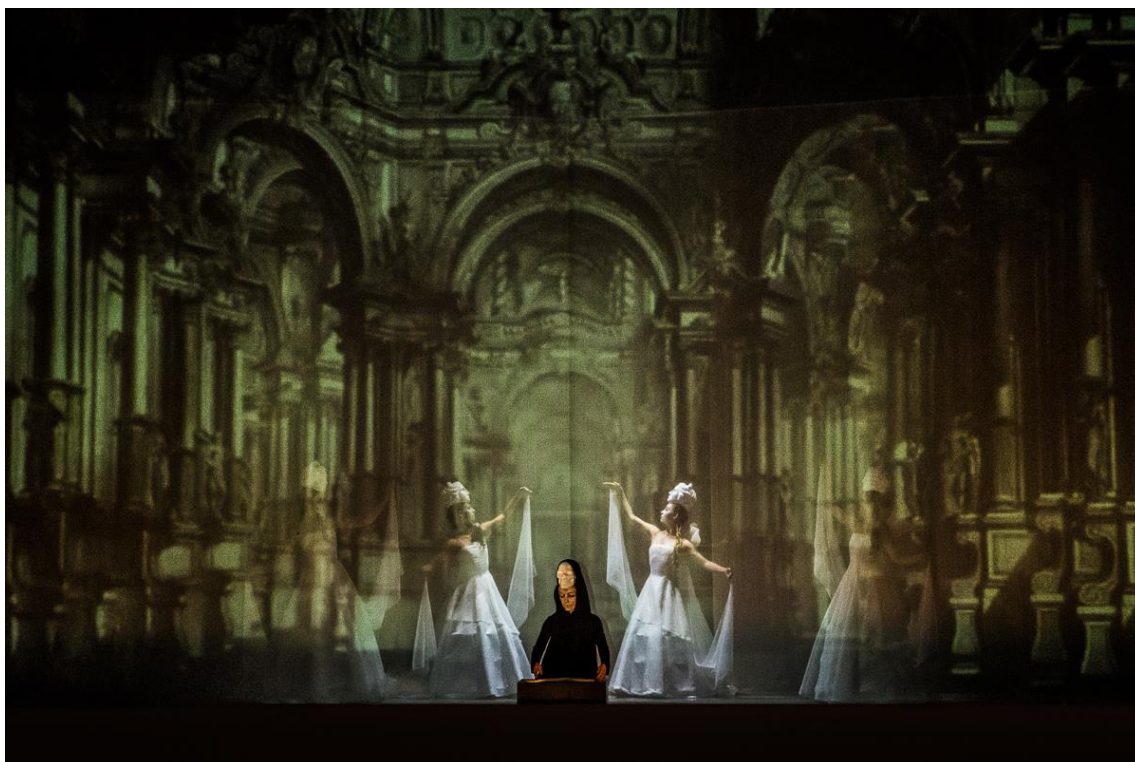
Concentus Musicus Wien – Nikolaus Harnoncourt

Rotraud Hansmann, Lajos Kozma, Rotraud Hansmann, Nikolaus Simkowsky

WARNER CLASSICS 2564696458

Příloha č. 2

Fotografie z inscenace¹¹



Začátek opery (obě fotografie)

¹¹ Zdroj: *DJKT - Divadlo J. K. Tyla v Plzni* [online]. [cit. 25. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/>



Začátek 3. jednání



Závěr opery