



V roce 1789 napsal cestovatel a historik Charles Burney ve své knize Všeobecné dějiny hudby: „*Dostatečně dlouhé kantáty, doprovázené početným hudebním tělesem, jsou v Itálii populární součástí velkých slavností, např. při oslavě smíru bojující šlechtý nebo při příležitosti návštěvy blavního města nějakou význačnou osobností.*“

Ačkoli Burney tento výraz nepoužívá, nejrozšířenějším označením tohoto dramatického žánru v předchozím století byla „serenata“. Na rozdíl od toho, co se lze dočíst v některé literatuře (i italské) je vztah termínů „serenata“ a „sera“ (večer) zcela náhodný. Ve skutečnosti je toto slovo odvozeno z italského „sereno“ (v češtině známe výraz „seréní“), které se používá pro označení jasné, zejména noční oblohy. Serenata je tak koncipována - teoreticky, i když v praxi ne nutně - jako dílo prezentované za umělého osvětlení pod otevřeným nebem.

Milostná serenáda, na kterou odkazuje Mozart v Donu Giovannim, a čistě instrumentální serenáda, (známou z Mozartova díla Serenata notturna), mají společný výraz v názvu, ale nikoli generickou identitu s dramatickou kantátou stejného názvu. Burney přeháněl, když tvrdil, že serenaty jsou stejně dlouhé jako opery. Jejich délka se liší, avšak i ty nejdéší odpovídají zhruba dvěma dějstvím tříaktové barokní opery. Ve skutečnosti jejich rozsah a struktura odpovídají soudobým italským oratoriím, která jsou často rozdělena do dvou částí. Zatímco v případě oratorií byla přestávka typicky využívána pro výstup kazatele, v případě serenat byla využívána k servírování bohatého občerstvení pro pozvané hosty. Serenaty obvykle neměly scénu ani kostýmy (i když někdy byly využívány statické scénické kulisy) a zpěváci, zpravidla dva i více, své party četli. To, že zpěváci nemuseli hrát ani se učit svoje party zpaměti, mělo jeden zajímavý důsledek. Hudba, především v recitativech, mohla být i velmi složitá a stavebně bohatá. Vzhledem k orchestrálnímu doprovodu se obecný styl serenat blížil zejména tehdejšímu operám, avšak dialogová struktura děje nebyla příliš nakloněna běžnému rozvrstvení rolí (hlavní mužská role, hlavní ženská role, druhá mužská role, druhá ženská role atd.) a árie byly přednášeny jedna za druhou. Ve skutečnosti árie v serenátách tvoří „série“, kdy každý zpěvák přednese jednu árii, avšak nikoli v pevném pořadí. Výsledkem je žánr, který se značně liší od opery i sólových kantát, ačkoli si z obou tvarů bere určité aspekty. Burney se zmiňuje o některých příležitostech, pro které se serenaty zvláště hodily. Nejčastěji se serenaty hrály u příležitosti narozenin, jmenin, svateb a narození potomků.

Etiketa vyžadovala, aby serenaty měly své „zadavatele“, kteří si dílo objednali u básníka či skladatele, poskytl místo konání, zajistili hudebníky a pozvali obecnstvo. Zadavatel se musel lišit od obdarované osobnosti, na jejíž počest byla serenata složena. Některé události (zejména narozeniny a jmeniny) byly plánovány dlouho dopředu a přípravy na ně se odehrávaly v klidném tempu. Jiné (například narození potomka, návštěvy osobností a vojenská vítězství) nebylo snadné plánovat a často se tak jednalo o velice urgentní akce. Není tedy divu, že mnozí libretisté a skladatelé ve snaze dodržet šibeniční termíny recyklovali starší zdroje.

První serenaty se objevily po roce 1660 a nejranější dílo z Benátek pochází z roku 1665. Město na laguně bylo pro tato díla ideálním místem, protože prostor pro obecnstvo mohl být zajímavě kombinován s usazením hudebníků. Relativní nedostatek dostatečně tichých a velkých otevřených prostor v Benátkách působil jako protíváha ke snaze používat ostentativně velká hudební tělesa, jako se tomu dělo v Římě a jinde.

Vivaldi byl do světa serenat uveden poměrně brzy. Jeho první dílo zkomponované v roce 1708 jako chvalozpěv na benátského úředníka v Rovigu, který právě dokončil svoje funkční období, bylo uvedeno pět let před jeho nejranější operou. Dnes víme o osmi serenátách z jeho pera, avšak ve skutečnosti se určitě jednalo o vyšší počet. Bohužel, pouze u tří se zachoval notový zápis a u dalších tří libreto, u něhož je Vivaldi označen za skladatele. Nikdy se však nezachovala partitura i libreto zároveň.

Serenata La Gloria e Himeneo patří do skupiny nejméně tří serenat odkazujících na Francii, které skladatel napsal ve dvacátých letech 18. století.

V roce 1723, po čtrnáctileté odlce v diplomatických vztazích vyslal francouzský král do Benátek nového velvyslance Jacques-Vincenta Langueta, hraběte z Gergy. Languet se ubytoval na dříve tradiční adrese, Palais de France, na Fondamenta della Madonna dell'Orto, s výhledem na kanál a k pevnině. Jako samozřejmost se zde každoročně 25. srpna odehrávaly oslavy svátku sv. Ludvíka, jako pocta svatému patronu země i jejího panovníka.

Vivaldi se možná s Languetem znal již z dřívějšíka, avšak první zadání, o kterém s jistotou víme, se týká svatební serenaty RV687 pro příležitost svatby Ludvíka XV. a polské princezny Marie Leszczyňské. Serenata byla uvedena 12. září 1725 v lodžii (dodnes stojící) na konci zahrady velvyslanectví.

Vivaldiho velmi stručný notový zápis serenaty dochovaný v jediném exempláři v Turíně (Foà 27, fol. 62-94) dnes postrádá úvodní sinfonii a s ní i název serenaty. Stejně jako v případě oper představovaly sinfonie nezbytnou součást serenat, kdy kromě role úvodní, čistě instrumentální hudby, poutaly pozornost obecnstva

přicházejícího do hlediště. Pro naše nastudování byly vloženy samostatně dochované sinfonie RV 137 a 140.

Postavami serenaty jsou Imeneo (Hymen, bůh manželství) a La Gloria (Glorie, přívlastek francouzského krále). Serenata původně nemá žádný děj. Obě postavy spolu soupeří v tom, kdo dokáže pět na mladý pár větší chválu. La Gloria nejprve sestoupí na zem a vyzve Ludvíka, aby přivítal svoji polskou nevěstu v pompézní árii „*Alle amene franche arene*“, která je tematicky příbuzná s jednou z Vivaldiho oper Giustino (1724) a první větou jeho koncertu pro dva lesní rohy RV538.

Imeneo poté zve princeznu do manželského lože a připomíná jí povinnosti správné manželky ve zvláště nepokojné árii v c moll („*Tenero fanciulletto*“). Svatební blahopřání podávají obě postavy střídavě, až se nakonec spojí v živém duetu „*Vedrò semper la pace*“. Následující dvě árie směřují k vrcholu serenaty, závěrečné licenze.

Tradičně se jedná o okamžik, kdy radostná událost vrcholí. Anonymní básník dokonce dokázal vložit do díla poctu samotnému Languetovi za zorganizování celé slavnosti. La Gloria zpívá: *V mém chrámu budou vytesány nesmazatelně tyto paměti.* Zbývá jen, aby pár zazpíval poslední duet „*In braccio de' contenti*“, což je další výpůjčka z opery Giustino.

—Michael Talbot

POZNÁMKA REŽISÉRA

Pro scénické uvedení bylo třeba původně nedějové dílo zdramatizovat. Bylo až překvapující, jak rozvrh hudby kopíruje dramatický oblouk původního antického příběhu. Vzhledem k obecně koncipovanému textu nevznikl ani rozpor s libretem. Jediným (v podstatě velmi autentickým) posunem je, že postavy mluví o své vlastní touze po manželství ve 3. osobě.

Podle pověsti byl Hymén chudým athénským mladíkem, který se zamiloval do velmi bohaté dívky. Rodiče naplnění této lásky pochopitelně nepožehnali. Hymén přemýšlel, jak by i přes odpor rodiny mohl být své lásce nablízku. V převlečení za dívku se k ní připojil na slavnosti Demétrině, byl však i s ostatními dívkami unesen piráty do otroctví na vzdálený ostrov. Hymén jako jediný muž opilé zlosyny pobil mečem a vrátil se do Athén. Za záchranu patricijských dcer si vymohl svou dívku za ženu. Byl pak se svou chotí velmi šťasten a jejich příběh se stal námětem řady svatebních písní.

—Tomáš Hanzlík





In 1789 the traveller and historian Charles Burney wrote, in his General History of Music: *'Cantatas of considerable length, accompanied by a numerous band, are usually performed in Italy on great occasions of festivity: as the reconciliation of princes after long disunion, or the arrival of great personages in the capital of a state.'*

Although Burney does not use the word here, the most commonly employed description of this dramatic genre over the preceding hundred years was 'serenata'. Contrary to what one sometimes reads in reference works (even Italian ones), the relationship of 'serenata' to 'sera' (evening) is fortuitous. The real derivation is from the Italian word 'sereno' (cognate with English 'serene'), which refers to a clear sky, especially at night. A serenata is thus conceived – in spirit, if not always in reality – as a piece performed by artificial light under open skies.

The lover's serenade, as recalled by Mozart in *Don Giovanni*, and the purely instrumental serenade, as in the same composer's Serenata notturna, share a title but not a generic identity with the dramatic cantata of the same name. Burney exaggerates when he claims that serenatas were as long as operas. Their length varies (I have found examples with as many as 25 closed numbers and as few as one), but even at their longest, they are equivalent to only about two acts of a three-act Baroque opera. In reality, they are closer in scale and structure to contemporary Italian oratorios, often being divided into two parts. Whereas the interval was commonly used in oratorios for a sermon, it became in serenatas the cue for the serving of lavish refreshments to the invited guests. Normally, serenatas were performed without action, costume or scenery (although a static scenic backdrop was sometimes employed), and the two or more singers read from their parts. One interesting consequence of not requiring the singers to act and therefore memorise their parts was that the music that they were given, especially in the recitatives, could be made more elaborate and individual. Because of the orchestral accompaniment, the general style of serenatas never departed far from that of contemporary opera, but

the dialoguing structure of the plot was unfavourable towards the stratification of roles (into first man, first lady, second man, second lady, etc.) and to the unequal distribution of arias that occurred in consequence.

In fact, arias in serenatas usually form themselves into 'rounds', in which each singer in turn has an aria, though rarely in a fixed order. The result is a genre that is clearly distinct from both the opera and the solo cantata, even if it borrows elements from each. Burney mentions some kinds of occasion that called forth serenatas. Even more common than the ones he cites were birthdays, name-days, weddings and births.

Etiquette required the 'sponsor' of a serenata – the person who commissioned it from the poet and composer, provided the venue, engaged the musicians and invited the audience – to be different from the 'recipient' – the person honoured either directly or obliquely in its lines. Some events (especially birthdays and name-days) were foreseeable well in advance and tolerated a relaxed tempo of preparation. Others (for example, births, visits and military victories) were not, a fact that often forced the participants to act with extreme urgency. Small wonder, then, that many librettists and composers were tempted to recycle existing material in their anxiety to complete on time.

The first serenatas emerged around the beginning of the 1660s; the earliest example from Venice dates from 1665. The lagoon city was an ideal setting for such compositions since it enabled the seating area for the audience to be contrasted inventively with that of the musicians. However, the relative lack of sufficiently quiet large open spaces in Venice removed the temptation to use ostentatiously large performing forces, as frequently happened in Rome and elsewhere.

Vivaldi was inducted early into the world of the serenata. His first such composition, written in 1708 as an encomium for a Venetian official in Rovigo who had concluded his term of office, predates his earliest opera by five years. Altogether, we know of eight serenatas from his pen, and this probably understates their true number. Oddly, three of them survive in score and three more as published librettos that name Vivaldi as the composer – but in no cases do we possess both the music and the libretto.

The serenata La Gloria e Himeneo belongs to a group of at least three serenatas with a French connection that the composer wrote in the 1720s.

In 1723, after a fourteen-year break in diplomatic relations, the French monarchy posted to Venice

a new ambassador, Jacques-Vincent Languet, Count of Gergy. Languet managed to reoccupy the traditional Palais de France, situated on the Fondamenta della Madonna dell'Orto and facing out across the lagoon to the mainland. As a matter of course, he celebrated there every year the feast of St Louis on 25 August, thereby honouring not only the patron saint of his country but also its monarch.



Vivaldi may have made contact with Languet earlier, but the first commission of which we have certain knowledge is that for the wedding serenata, RV687, written to commemorate the nuptials of Louis XV and the Polish princess Maria Leszczyńska and performed in the evening of 12 September 1725 in a loggia (still standing) at the end of the ambassador's garden.

Vivaldi's very hastily written autograph score of the serenata today lacks the fascicle containing the introductory sinfonia and, with it, the title of the serenata. As in operas, sinfonias were very necessary accessories for serenatas, since in addition to providing some very welcome purely instrumental music, they acted as 'noise-killers', alerting the audience to the start of the performance. Independently preserved sinfonias RV 137 and 140 were included in our production.

The two characters in this serenata are Imeneo (Hymen, the god of marriage) and La Gloria (Glory, the attribute of the French monarch). There is really no 'plot': the two characters simply vie with one another in heaping encomiums on the young couple. La Gloria leads off by descending to earth and inviting Louis to welcome his Polish bride in a pompous aria (*'Alle amene franche arene'*) thematically related to one in Vivaldi's recent opera Giustino (1724) and to the first movement of his concerto for two horns RV538. Imeneo then invites the princess to share the marriage bed and reminds her of the duties of a good wife in a strangely restless aria in C

minor (*'Tenero fanciulletto'*). The wedding congratulations continue in strict rotation until the two cheerleaders join forces in a lively duet, *'Vedrò sempre la pace'*. Two further arias (prepared, as always, by recitatives) arrive, and we at last reach the climax of the serenata: the final recitative. By tradition, this is the point at which the joyful occasion is summed up – the anonymous poet even manages to squeeze in a tribute to Languet himself for hosting the festa – and its 'message' is delivered in definitive form. *This celebration*, sings La Gloria, *will remain indelibly etched in human memory*. It remains only for the couple to sing a final duet, *'In braccio de' contenti'*, which is another borrowing from Giustino.

–Michael Talbot



A NOTE FROM THE DIRECTOR

For the stage production, the work without action had to be dramatized. It was almost surprising how the music copies the dramatic arc of the original ancient story.

Due to the generally conceived text, there was no conflict with the libretto. The only (essentially very authentic) change is that the characters talk about their own desire for marriage in the 3rd person.

According to legend, Hymen was a poor young man from Athens who fell in love with a very rich girl. The parents, of course, did not bless their union. Hymen wondered how he could be close to his love despite the resistance of her family. Disguised as a girl, he approached her at the feast of Demetrius, but he was kidnapped by pirates along with the rest of girls and taken to a distant island. Hymen as the only man killed the drunken villains with a sword and returned to Athens. As a reward for saving the patrician daughters, he was allowed to marry his girl, and their very happy marriage became the subject of many wedding songs.

–Tomáš Hanzlík

