

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Marta Krumphanzlová

**Sepolkro neboli oratorium prováděné u  
Božího hrobu jako scénografický  
problém v dějinách umění**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D.

Praha 2022

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

datum prohlášení a podpis

# **Sepolkro neboli oratorium prováděné u Božího hrobu jako scénografický problém v dějinách umění**

## **Anotace**

Bakalářská práce vymezuje současnou badatelskou základnu pro scénografické řešení vídeňských sepolker (tj. *sacre rappresentazioni*) a představuje sepolkro 17. století v uměleckohistorickém kontextu jako fenomén živého barokního emblému pro císařský dvůr Leopolda I. Pokouší se blíže ikonograficky rozebrat vybrané návrhy prospektů Lodovica Ottavia Burnaciniho v rámci jejich individuálního významu pro konkrétní, dosavad přiřazené skladby. Reflektuje dílčí proměnu sepolkra jakožto hudebního žánru v 18. století jako jeden z klíčů pro rekonstrukci jejich vizuální podoby. V tomto ohledu zmiňuje tvorbu Giuseppeho Galli-Bibieny pro dvůr Karla VI. a nově rekonstruovaný Boží hrob v cisterciáckém klášteře ve Zwettlu. Práce komentuje dosavadní poloscénické interpretace a vytváří další prostor pro směřování diskuse ohledně rekonstrukce sepolker coby barokního *Gesamtkunstwerku*.

## **Klíčová slova**

videňské sepolkro, Lodovico Ottavio Burnacini, Giuseppe Galli-Bibiena, barokní scénografie, Boží hrob

# **Sepolcro i. e. Oratorio Performed at the Holy Sepulchre as a Stage Design Problem in Art History**

## **Abstract**

The bachelor's thesis defines the current scientific foundation for the scenography arrangement of viennese sepolcri (i. e. *sacre rappresentazioni*) and presents the 17th century *sepolcro* as baroque live emblem phenomena designated for the imperial court of Leopold I. It attempts to make iconography analysis of chosen prospects by Lodovico Ottavio Burnacini whilst taking their function within assigned sepolcri into consideration. Whilst also incorporating the *sepolcri*'s 18th century genre transformation as one of the keys of the visual aspect, the thesis mentions the work of Giuseppe Galli-Bibiena for the court of Charles VI. and also, the recently restored Holy Sepulchre in the cistercian Zwettl abbey. The thesis comments on the recent pieces of interpretation of these semi-staged performances and poses further questions of scientific approach regarding the *sepolcri*'s re-enactment being an example of baroque *Gesamtkunstwerk*.

## **Keywords**

Viennese Sepolcri, Lodovico Ottavio Burnacini, Giuseppe Galli-Bibiena, Baroque Scenography, Holy Sepulchre

**Počet znaků (včetně mezer): 82 459**

## Poděkování

Mé poděkování patří zejména PhDr. Petře Oulíkové, Ph.D. za její vřelou podporu, důvěru, trpělivost a laskavé nadšení, s nímž mou práci vedla. Děkuji též Mgr. Marcu Niubovi, Ph.D., jenž v počátcích nasměroval můj výzkum do Vídně a poskytl mi několik cenných muzikologických studií. Práce by nevznikla bez veskrze obohacující spolupráce s Theaternuseum Wien, pročež děkuji za přátelskou ochotu Dr. Rudimu Risattimu, jenž mi umožnil osobní konzultaci nad fantastickými kresbami Lodovica Ottavia Burnaciniho a dále mi poskytnul jejich zdigitalizovanou databázi. Opatu Johannesi Maria Szypulskému z cisterciáckého kláštera Zwettl děkuji za milé přijetí a umožnění fotodokumentace Božího hrobu. Plk. Radkovi Stránskému vděčím za zprostředkování tohoto cenného kontaktu.

Tato práce by nevznikla bez nesmírné opory, jíž mi po celou dobu psaní byla má rodina a přátelé. Jazykovou korekturu textu provedla má maminka Barbora Patočková. Má babička Eva Tyrnerová se mnou s nadšením podnikla výlet do Zwettlu a dále mi zcela z vlastní iniciativy zajistila přístup k Božímu hrobu v byvalém augustiniánském klášteře v Borovanech, o němž se hodlám zmínit v budoucí práci, neboť mi o něm prostřednictvím P. Josefa Malíka opatřila archivní záznamy. Své vzácné přítelkyni a umělecké vedoucí Ensemble Lazarus, Marii Vozkové, jsem vděčná za společný zápal pro možnou poučenou rekonstrukci a interpretaci.

Práci věnuji památce rodinného přítele Petra Wagnera.

# Obsah

Úvodní shrnutí předkládané problematiky a její současná pramenná základna.....	6
Vídeňské sepokro.....	9
<i>Rappresentazione sacra</i> Leopolda I. jako císařův obraz světa .....	13
Propojení slova, obrazu a hudby 1660–1711 .....	17
Lodovico Ottavio Burnacini.....	21
Burnaciniho prospekty pro sepokra .....	24
I. Cetus deglutit Jonam.....	26
II. Obětování Izáka .....	30
III. Rubus ardens .....	33
IV. Ecce homo.....	36
V. Ježíšův hrob se spícími strážci .....	39
VI. Marie pod palmou .....	42
VII. Potrestání Kóřacha, Dátana a Abírama .....	45
Hofburgkapelle jako velké divadlo světa.....	50
I. Ideologické předpoklady pro vznik „jeviště“ v Císařské kapli .....	50
II. Quarant' Ore .....	50
III. Osvětlení .....	53
IV. Výsledná podoba.....	55
Rezonance středověké tradice ve spojitosti s barokními Božími hroby.....	60
Giuseppe Galli-Bibiena a sepokra pro Karla VI. ....	64
Boží hrob v klášteře Zwettl a Franz Anton Danné.....	69
Závěr .....	71
Příloha A: Boží hroby Giuseppeho Galli-Bibieny ( <i>Architettura e prospettive</i> , 1740).....	72
Příloha B: Boží hrob Franze A. Danného .....	78
Prameny, literatura a další zdroje.....	85
Zdroje obrazové přílohy.....	94

## Úvodní shrnutí předkládané problematiky a její současná pramenná základna

V předkládané práci si v rámci daného rozsahu stanovuji za cíl ozřejmit předpokládanou vizuální podobu sepolker, tj. oratorií prováděných u Božího hrobu, jež vznikla na dvoře císaře Leopolda I. ve Vídni jako tzv. *rappresentazione sacra*, a ze stávajících pramenů a literatury se pokusím vytvořit poučenou pramennou základnu pro další možnosti bádání či případné budoucí rekonstrukce. Dosud se jedná o téma, k němuž se mělo možnost vyjádřit jen malé množství odborníků.

Nejprve bude sepolkro vymezeno jako specifický literárně-hudebně-výtvarný žánr. V současnosti existuje jediná monografie, jež se pokouší zpracovat všechny tyto složky zároveň a poskytnout tak celkový obraz tohoto barokního *Gesamtkunstwerku* par excellence. Je jí kniha chicagského muzikologa, Roberta L. Kendricka, *Fruits of the Cross* (2019). Z převážně muzikologického hlediska jsou klíčové publikace Herberta Seiferta, a to především shrnující *Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle* (2018) a *Oratorien, Sepolcri und Ordenstheater in Österreich* (2016). Dále je v tomto ohledu stále aktuální kapitola věnovaná baroknímu oratoriu ve Vídni v několikavazkovém díle Howarda E. Smithera, *The History of Oratorio* (1977). Právě muzikologické hledisko je pro ikonografický vývoj vizuální složky sepolker zcela zásadní.

Následující kapitola se snaží ve stručnosti přiblížit celkový kulturně-historický kontext vývoje sepolkra jako žánru s důrazem na osobnost jeho spoluzakladatele, císaře Leopolda I. Pokusí se předložit nejvýznamnější důvody, jež by blíže ozřejmily císařovu hlubokou zbožnost a potřebu specifického prožívání velikonočních svátků. Krom nástinu tohoto tématu Robertem Kendrickem je důležitá publikace Jiřího Mikulce, *Leopold I., život a vláda barokního Habsburka* (1997). Zmíňme též práci Thomase Leibnitze *Die Musik der Kaiser im Spiegel der Wiener Hofmusikkapelle* (2016), jež pojednává o císařově hudebním vzdělání a jeho vlastní skladatelské činnosti. Klíčem k pochopení principů jezuitského dramatu, jež bylo na císařském dvoře hojně provozováno, může být např. monografie Petra Polehly, *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti* (2011).

V navazující části, jež předesílá vnitřní, ikonografický význam sepolker coby živých emblémů, jsou rozebrána daná díla pro rok 1683, kdy byla Vídeň obléhána Turky. Na nich je proveden rozbor vzájemné souhry literární a obrazové složky. Zde jsem na

Kendrickově základě pracovala přímo s faksimilemi dochovaných libret ve sborníku Nicola Minata, *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedi e venerdi santo* (1700) a pokoušela jsem se o vlastní amatérský překlad vybraných pasáží. Pro konkrétní religionistický kontext jsem využila příspěvku Marka Beaumonta, *Speaking of the Triune God: Christian Defence of the Trinity in the Early Islamic Period* (2012).

K Lodovicu Ottaviovi Burnacinimu, jemuž se dále věnuji jakožto autorovi dochovaných 20 kreseb, jež jsou uloženy ve vídeňském Theatrumuseum a které jsou obecně považovány za scénické prospekty pro leopoldínská sepulkra, existuje stále velmi kvalitní monografie Flory Biach-Schiffmannové (1931). Ze současných odborníků na Burnacinioho tvorbu jmenujme především rakouskou teatroložku Andreu Sommer-Mathisovou a historika umění specializovaného na barokní scénografii, Rudiho Risattioho. Co se týče aktualizované biografie Lodovica Burnacinioho, je třeba zmínit významný příspěvek Samantha o De Santi, *Die Burnacini, eine Dynastie vpm Theateringenieuren. Neue Entdeckungen zu ihrer Herkunft* (2019). Mezi další významné studie patří diplomová práce vídeňské historičky umění Cigdem Özelové, *Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. Anhand von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) im Theatrumuseum zu Wien* (2015), jež zařazuje dané Burnacinioho kresby do širšího kontextu habsburské úcty k Eucharistii. Rozvádí zde teorii o možném využití kreseb pro čtyřicetihodinové pobožnosti (tzv. *Quarant'Ore*) a jako první si všímá jejich vazby na dobovou obrázkovou Bibli Melchiora Küsela *Icones biblicae* (1679).

Díky kurátorovi vídeňského Theatrumuseum, Rudimu Risattimu, mi byl umožněn přístup ke všem těmto Burnacinioho návrhům, pročež jsem stěžejní část této práce zaměřila na rozbor vybraných kreseb, k nimž se Robertovi Kendrickovi podařilo najít vhodné přiřazení na základě dochovaných popisů v dobových libretech a u nichž se dle takového přiřazení vyskytuje nejmenší množství pochybností. Tato jedinečná možnost přímého kontaktu s kresbami i s akvizicí přístupu do jejich datábase a především osobní konzultace s Rudim Risattim, jenž mi poskytl ještě další cenné materiály, změnila můj celkový přístup k této práci natolik, že jsem v závěru musela přehodnotit celou její původní osnovu. Přirozeně se tak změnila metoda, nikoli však cíl celého bádání.

V navazující části práce se na základě nabytých pramenů (tj. dobové traktáty o architektuře a libreta k sepulkrům), dvou moderních interpretací hudebními tělesy (Le Poème Harmonique a Ensemble Sacro-Profanum) a předpokládané rekonstrukce

Robertem Kendrickem pokusím o bližší komentář k tomuto scénografickému problému. Zde mi byla nápomocná především studie Marka S. Weila, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions* (1974), na niž jsem narazila díky Janice B. Stockingtové, která ve své zelenkovské monografii (2018) na tuto práci odkazuje. Weil dokládá přímou spojitost tzv. *apparati* Božích hrobů s římskou barokní nástěnnou malbou. Toto téma doplňuje studie o transformaci středověkého rituálu *depositio Crucis* v koncept barokního Božího hrobu *A Machine for Souls, Allegory before and after Trent* Amy Powellové (2013). Ohledně barokní scénografie je podstatná studie Andrey Sommer-Mathisové, *Barockes Kulissen und Maschinentheater* (2019) a Paula Steadmana, *The Machines behind the Scenes* (2021).

Na závěr zmíním tvorbu Burnacinioho nástupce, Giuseppe Galli-Bibieny a související proměnu leopoldinského sepolkra, *rappresentazione sacra*, ve velikonoční oratorium za vlády Karla VI., *azione sacra a componimento sacro*. Tento jev se totiž nutně odrazil i na ikonografickém rozvržení celého Božího hrobu, u nějž byly skladby prováděny. Ke slavnému rodu divadelních architektů Galli-Bibiena existuje čerstvý příspěvek Andrey Sommer-Mathisové, *The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena* (2017). Martina Franková dále rozebírá přímo tvorbu Galli-Bibienů ve své studii *Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena* (2016). V neposlední řadě je klíčová práce s faksimilí Bibienova reprezentativního sborníku grafických návrhů pro Karla VI., *Architettura e prospettive* (1744).

V poslední kapitole věnované příkladu nově zrekonstruovaného Božího hrobu v cisterciáckém klášteře ve Zwettlu, jenž byl vytvořen Bibienovým žákem Franzem Antonem Danném, využívám především krátkého dokumentárního filmu, jež pro příležitost velké výstavy *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* (Theatermuseum Wien, 2016) vytvořil Rudi Risatti na základě rozhovoru s Andreasem Gamerithem, zwettlským knihovníkem a archivářem.



## Vídeňské sepolkro

Sepolkro, v dobových pramenech uváděné především jako *rappresentazione sacra al Santissimo Sepolcro* nebo později *azione sacra*, v německy mluvících zemích např. i *Heiligen Grab gesungene Vorstellung* atp., se rozvinulo do své plné podoby jako samostatný hudebně-dramatický žánr ve Vídni přibližně v období lehce přesahujícím vládu Leopolda I., cca 1660–1711.<sup>1</sup> Samotný pojem *sepolkro* může být z muzikologického hlediska poněkud zavádějící, neboť se v historických pramenech vyskytuje pouze dvakrát.<sup>2</sup> Jednalo se o specifický druh jednoaktové scénicky ztvárněné duchovní skladby prováděné v chrámu (nejprve ve Vídni v Císařské kapli Hofburgu, *Hofburgkapelle*) během velikonočního Svatého týdne u Božího hrobu. Nejprve se skladby prováděly v soukromé kapli císařovny vdovy Eleonory Magdaleny Gonzaga a v Císařské kapli. Boží hrob byl každoročně navrhován italským dvorním architektem Ludovicem Ottaviem Burnacinim (1636–1707) a později Giuseppem Galli-Bibienou (1696–1757). Stejně tak byl vždy nově zhudebněný text čerstvě vytvořeného libreta.<sup>3</sup> Skladby určené k rozjímání u Božího hrobu v podvečer na Zelený čtvrtek a Velký pátek byly komponovány ve Vídni působícími italskými skladateli na texty italských libretistů. Z tohoto důvodu můžeme hovořit o zcela jedinečném fenoménu fúze italské hudby a vizuální kultury zformované pro účely vídeňského dvora.<sup>4</sup> Císař sám se věnoval hudbě, a dokonce několik sepolker zkomponoval nebo do jednotlivých děl vložil vlastní árie.<sup>5</sup>

Obsahem skladeb bylo rozjímání nad Kristovým umučením a Zmrtvýchvstáním. Sepolkro se svou koncepcí a účelem žánrově vymezuje od klasického oratoria, jež v sobě zcela postrádá klíčovou „*sepolkrální*“ scéničnost a teatralnost. Běžné dvoudílné oratorium posluchači nabízí hudebně-duchovní obsah založený čistě na rozjímání nad duchovními texty, nejčastěji nad úryvky z písmo nebo duchovními rozpravami. Někdy tak může logicky odpovídat žánru duchovní kantáty nebo moteta, jehož hlavním smyslem má být modlitba a kontemplace posluchačů. Zcela vylučuje bohatý herecký a scénický doprovod.<sup>6</sup> Oproti instrumentaci oratorií, jež byla tvořena zpravidla houslemi a continuum, byly pro sepolkra využívány nástroje s tmavým zabarvením, tedy např.

---

<sup>1</sup> Pernerstorfer 2018, s. 188.

<sup>2</sup> Seifert 2016, s. 137.

<sup>3</sup> Slouka 2019, s. 155; Kendrick 2019, s. 10–44.

<sup>4</sup> Tamtéž.

<sup>5</sup> Kendrick 2019, s. 5, 7, 13.

<sup>6</sup> Smither 1977, s. 297, 366–401.

violy, cornetti muti a fagoty.<sup>7</sup> Sepolkro je tedy od samého počátku koncipované jako nedílná součást komplexní „divadelní“ scény, zjednodušeně jej můžeme vysvětlit jako scénicky prováděnou kantátu. V jeho případě proto lze hledat přímou spojitost se středověkými mystérii a pašijovými hrami<sup>8</sup>, jež se také obvykle prováděly v chrámovém interiéru nebo v jiném sakrálním prostředí. Na rozdíl od středověkých pašijových her však v jádru původních vídeňských sepolker není samotné znovuzpřítomnění Kristova utrpení a smrti – tato tajemství byla zpřítomněna právě Hrobem, který tak zároveň „zastupoval herce“ –, ale jejich duchovní přesah. Nezřídka se též jednalo o alegorické motivy a předobrazy v duchu starozákonního paralelismu – př. *Il Sacrificio d'Abramo* (1660; Caldana/Leopold). Obecně je třeba zdůraznit, že sepolkro jako celostní scénické, hudebně-dramatické dílo je záležitostí striktně středoevropského rázu s klíčovým epicentrem v leopoldinské Vídni. Přímé doklady o provozování – ať již dochované kulisy nebo části Božích hrobů či soch mrtvého Krista, záznamy z kronik/diárií nebo konkrétní libreta se scénickými poznámkami – lze tudíž dohledat na území tehdejší habsburské monarchie.

Sepolkro se na základě výzkumu Herberta Seiferta začalo formovat jako samostatný žánr již ve 40. letech 17. století, kdy na místě dvorního kapelníka působil Giovanni Valentini (1582–1649). Císař Ferdinand III. se v jednom ze svých dopisů z roku 1640 zmiňuje o tom, že Valentini provedl na Velký pátek své pašijové skladby u Božího hrobu.<sup>9</sup> Gernot Gruber se domnívá, že určité předznamenání pro vývoj sepolkra můžeme vysledovat ve Florencii a Mantově již na počátku 17. století.<sup>10</sup> Existují záznamy z florentské kaple Marie Magdaleny Habsburské, jež se provdala za Cosima II. Medicejského, že na Velký pátek roku 1619 se před vystavenou Svátostí, Veraikonem a *apparatem* znázorňujícím Jákobův žebřík zpívaly chvalozpěvy a pronášela kázání. Sled postav, které zde před těmito provizorními „kulisami“ vystupovaly, byl dle Grubera přímým doložitelným inspiračním zdrojem pro pozdější Valentiniho „presepolkro“ *Santi Risorti nel giorno della Passione di Christo et Lazaro* zpívané o Velikonocích roku 1643.<sup>11</sup> Z roku 1627 dále existuje záznam z cest německého architekta Josepha Furttentbacha, jenž popisuje slavnostní Hrob navržený Giuliem Parigim, který byl umístěn v Palazzo Vecchio. Furttentbach se zmiňuje o andělich a sladké hudbě – snad do

---

<sup>7</sup> Seifert 2018, s. 167.

<sup>8</sup> Slouka 2019, s. 154.

<sup>9</sup> Seifert 2018, s. 163.

<sup>10</sup> Özel 2015, s. 38.

<sup>11</sup> Tamtéž.

konstrukce zapojeném mechanickém nástroji.<sup>12</sup> Postupné rozvíjení této italské tradice se ve Vídni mohlo uskutečnit zejména díky Leopoldově nevlastní matce, Eleonoře Magdaleně Gonzaga (1630–1686), původem mantovské princezně provdané roku 1651 za římského císaře Ferdinanda III., jež navíc při své hluboké zbožnosti spolu s celou císařskou rodinou udržovala styky s jezuitami<sup>13</sup>, kteří považovali (nejen školské) divadlo za cestu víry, výchovy a poznání.<sup>14</sup> Tovařystvo Ježíšovo mělo právě také v Mantově jednu ze svých významných univerzit.<sup>15</sup> Z Mantovy ovšem přímé doklady o stavění prvních Božích hrobů nebo jiných prospektů jako ve Florencii postrádáme.<sup>16</sup> Nicméně ve Vídni již plně rozvinutá tradice jezuitských her – a byli to právě jezuité, kdo se stali činiteli „globalizace“ barokní doby budováním mezinárodní kulturně-náboženské sítě – přímo nabádá k přihlídnutí k silné vazbě vídeňského dvora na jezuitskou Mantovu. Jak píše Howard E. Smither, jezuitské hry přítomné na císařském dvoře dlouho před první *sacra rappresentazione*, zahrnující v sobě všechny umělecké projevy, tedy herectví, hudbu, zpěv, tanec a výtvarné umění, tvoří se sepolkry paralelní kulturně-umělecký proud.<sup>17</sup> Jmenujme například hru *Pia et fortis mulier* (Johann K. Kerll, 1677) oslavující Leopoldovu druhou manželku Eleonoru Magdalenu Falcko-Neuburskou<sup>18</sup> nebo v této práci později zmiňovanou *Pietas victrix* Nicolase Avaniciniho (1659), k níž vytvořil velkolepé kulisy Giovanni Burnacini.<sup>19</sup> Herbert Seifert v tomto kontextu dále rozebírá řádové divadlo benediktinů a augustiniánů, kteří v rakouských a německých kostelech provozovali u Božích hrobů velikonoční hry spojené s hudbou.<sup>20</sup>

V rozmezí let 1661 až 1686, tedy do smrti císařovny vdovy Eleonory Gonzaga, se v období vlády Leopolda I. každoročně hrála sepolkra dvě. První sepolkro v rámci Svatého týdne bylo vždy provedeno na Zelený čtvrtek v Eleonořině soukromé kapli, druhé pak v císařské Hofburgkapelle.<sup>21</sup>

První dvě sepolkra pro císaře Leopolda a Eleonoru vznikla v roce 1660, z nichž nedochované čtvrteční dílo s názvem *Il Trionfo della vita eterna*, provedené v kapli císařovny vdovy Eleonory, bylo pravděpodobně z pera libretisty Giovanni Pierelliho,

---

<sup>12</sup> Kendrick 2019, s. 19; Özel 2015, s. 39; Furttenbach 1627, s. 81.

<sup>13</sup> Kendrick 2019, s. 36–37; Smither 1977, s. 367.

<sup>14</sup> Polehla 2011, např. s. 48, 142.

<sup>15</sup> Grendler 2009, s. 24–41.

<sup>16</sup> Kendrick 2019, s.

<sup>17</sup> Smither 1977, s. 368.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 367.

<sup>19</sup> Seifert 2016, s. 138–140.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 137.

zhudebněné snad Giuseppe Tricaricem.<sup>22</sup> Velkopáteční sepolkro provedené v Královské kapli, *Il Sagrifizio d'Abramo*, složil sám císař na text Niccola Petronia, hraběte Caldany.<sup>23</sup>

Nejvýznamnějším dvorním libretistou byl Nicolò Minato (1627–1698), narozený v italském Bergamu. Ve Vídni zůstal od roku 1669 až do své smrti.<sup>24</sup> Své první libreto pro velkopáteční sepolkro, zhudebněné Giovannim Felice Sancem, *Sette consolatione di Maria Vergine*, napsal roku 1670.<sup>25</sup> Pro sepolkrální tvorbu bylo klíčové spojení Minata s italským, taktéž ve Vídni usazeným, skladatelem Antoniem Draghim (1634/5?–1700), s nímž spolupracoval z celkového počtu zachovaných 47 asi na 26 sepolkrech.<sup>26</sup>

Po smrti Leopolda I. a v období krátké vlády Josefa I. (1705–1711) se kompoziční schéma sepolkra jako jednoaktové, scénicky provedené kantáty změnilo v delší dvoudílnou skladbu a během vlády Karla VI. (1711–1740) se ze sepolkra, tedy doslova *Rappresentazione sacra al SS. Sepolcro*, postupně stává *Componimento sacro* nebo *Azione sacra al SS. Sepolcro*, jež svou strukturou i námětem odpovídá spíše žánru velikonočního oratoria. Již zde nevystupují alegorické postavy kontemplující nad Spasitelovou smrtí, ale přímo Ježíšovi současníci z pašijového příběhu.<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> Kendrick 2019, s. 25–26.

<sup>23</sup> Smither 1977, s. 375.

<sup>24</sup> Tamtéž 1977, s. 375.

<sup>25</sup> Kendrick 2019, Appendix 1: Checklist of Sepolcri, 1660–1711 (s. 163–167)

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Seifert 2016, s. 173; Smither 1977, s. 380.

## ***Rappresentazione sacra* Leopolda I. jako císařův obraz světa**

Abychom byli schopni blíže pochopit sepolkro jako žánr v celé jeho celistvosti, je třeba zdůraznit, že o Svatém týdnu vynikala císařská rodina svou zbožností nad královskými dvory celé Evropy 17. století. Robert Kendrick ve své publikaci uvádí obraz *Ukřižování s truchlícími Habsburky* (Frans Luycx, 1662, Kirche am Hof) z počátku vlády Leopolda I., jenž byl původně určen pro Královskou kapli.<sup>28</sup> Poukazuje na zobrazenou klečící královskou rodinu (pravděpodobně i se zesnulými dětmi) u paty Kříže společně s Máří Magdalenou a sv. Janem Evangelistou, Kendrick vnímá Luycxovo vídeňské plátno v širším kontextu jako Leopoldův komplexní obraz světa, v němž hraje klíčovou roli jeho upřímná spoluúčast na Kalvárii, neboli *compassio Christi*. [1, 2] Celkově tento postřeh zapadá do ideje panovníka coby Kristova následovníka, vyvoleného prostředníka a zástupce na zemi. Z Velikonoc roku 1668 máme záznam benátského velvyslance ve Vídni, jenž si „postěžoval“, že „členové královské rodiny strávili téměř dvanáct hodin denně projevy dvorské zbožnosti a na nic jiného nezbyl čas“.<sup>29</sup> Hudba a s ní spojené slavnosti či představení hrály klíčovou roli již ve dvorské reprezentaci Leopoldova předchůdce, Ferdinanda III. (1637–1657).<sup>30</sup>

Leopold I. a jeho hluboká katolická zbožnost pramenila z více zdrojů. Na politické rovině byla Leopoldova vláda zasažena významnými válečnými konflikty, z nichž jmenujme především několik válek s Osmanskou říší. Hned první se odehrála již krátce po císařově nástupu na trůn (1663–1664, časově srov. vznik prvních sepolker níže), v roce 1683 pak osmanská vojska stanula dokonce před Vídní a díky zformování tzv. Svaté ligy středoevropských spojenců byla úspěšně odražena s obrovskými ztrátami na turecké straně.<sup>31</sup> Habsburskou monarchii později značně vyčerpávala účast v devítileté válce (1688–1697), v níž šlo o zastavení francouzské expanze Ludvíka XIV. v Porýní a Španělském Nizozemí.<sup>32</sup> Osobní život Leopolda I. byl naplněn všudypřítomnou smrtí blízkých členů rodiny. Jeho první dvě manželky zemřely velmi brzy po sobě (Margarita Teresa †1673, Claudia Felicitas Tyrolská †1676). S Margaritou Teresou Leopolda pojil společný zájem o hudební dění. Císařský pár se tak podílel na vídeňské vrcholné operní

---

<sup>28</sup> Kendrick 2019, s. 8–9.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 13; *Dispacci di Germania* 132, s. 339 (volný překlad pro účel této práce).

<sup>30</sup> Smither 1977, s. 369.

<sup>31</sup> Mikulec 1997, s. 129–141.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 148–151.

tvorbě 17. století.<sup>33</sup> K dalším osobním tragédiím se řadila brzká úmrtí potomků (tři z prvního, obě dcery z druhého a pět dětí z třetího manželství). Po zhruba čtyřiceti letech Leopoldovy vlády v roce 1697 vzniklo sepulkro s pěti císařovými áriemi, *La Virtù della Croce*. Několik měsíců předtím ztratil svou sestru Marianu Rakouskou, svou druhou nejmladší dceru, svého bratra a své tři tchány.<sup>34</sup>

Každoroční potřeba dvou nových sepolker pro oba dny Svatého týdne tak na jedné straně naznačuje Leopoldovo hluboce zakořeněné, téměř až mýtické vnímání světa, který je nutné právě prostřednictvím svatého divadla (*theatrum sacrum*) obnovovat, na straně druhé pak vzhledem k povětšinou náročné alegoričnosti a symboličnosti libret k tendenci rozvíjet složité duchovní vzorce pro velikonoční kontemplaci na způsob jezuitských exercicií. V neposlední řadě pak tento fakt symbolizuje osobní Leopoldovo *compassio*, jehož každoroční nové, hluboké prožívání mohlo být naplněno právě díky jedinečnému vídeňskému spojení slova, hudby a výtvarného umění v živý emblém.

---

<sup>33</sup> Leibnitz 2016, s. 121–134.

<sup>34</sup> Kendrick 2019, s. 2.



[1] Frans Luycx, *Ukřižování s truchlivými Habsburky*, ca. 1662  
olej na plátně  
Vídeň, Kirche am Hof, kaple Eleonory Gonzaga  
© Marta Krumphanzlová



[2] Frans Luyckx, *Ukřižování s truchlivými Habsburky*, ca. 1662 (detail)  
olej na plátně  
Kirche am Hof, kaple Eleonory Gonzaga  
© Marta Krumphanzlová



## Propojení slova, obrazu a hudby 1660–1711

Leopoldovská *sacra rappresentazione* nás mnohdy překvapují svou teologickou hloubkou. Na základě vzájemné provázanosti poezie libreta, emotivního hudebního zpracování a vystaveného Hrobu s alegorick Burnaciniho prospektem tvoří jedinečný živý emblém, tj. dohromady *lemma* (nadpis), *icon* (obraz) a *epigram* (verš). Tyto živé emblémy mohly zároveň v daném roce fungovat jako vzájemná zrcadlení. Velkopáteční sepolkro tak v sobě mohlo obsahovat textové i scénické narážky na dílo provedené na Zelený čtvrtek, či dokonce klíč k po dvacet čtyři hodiny otevřenému emblematické šifře.<sup>35</sup> Mnohdy šlo i o prohloubení myšlenky velikonočního tajemství a zároveň „ztragičtění“ celkového vyznění. Na Velký pátek se zpravidla hrála sepolkra s vážnější a složitější tematikou.<sup>36</sup> Pro účel této práce by mohla ilustrativně posloužit dvojice sepolker z roku 1683, jež vznikla v roce tureckého obléhání Vídně – *La Sete di Christo* (Minato/Pederzoli) pro Zelený čtvrtek, provedené v kapli Eleonory Magdaleny, a *L'Eternità sogetta al tempo* (Minato/Draghi) pro Velký pátek.

V úvodním obraze Sepolkra *La Sete di Christo*, Kristova žízeň [3], má divák dle scénické indikace v Minatově libretu vidět Kalvárii s Kristem na Kříži, již krom obvyklého komparzu (Panna Marie, Máří Magdalena, Nikodém, Josef Arimathejský) zcela nezvykle doprovází namísto sv. Jana Evangelisty sv. Jan Křtitel.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Kendrick 2019, s. 33.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 13, 33–36, 64 (“Up until 1686, the two works of any given Triduum could well have played off each other. This is most obvious in the conceit of ‘seven’ shared by the two 1670 pieces on the Seven Sorrows and Seven Consolations of Mary, or in the idea of ‘opening’ common to the works of 1672, with Limbo and Paradise both entered.”)

<sup>37</sup> Kendrick 2019, s. 33; Minato 1700, s. 337.



[3] Titulní strana libreta *La Sete di Christo in Croce* a první strana textu se scénickou poznámkou

Celé dílo vychází z pátého slova, jež pronesl Kristus na kříži, „*Sitio*“/„*Žízním*“,<sup>38</sup> a celkově zapadá do teologického rozboru Sedmi posledních slov Kristových. Vše začíná jakousi obdobou Improperií (Výčitek) Vyvolenému národu, přičemž uvedené postavy kynou k poníženému rozjímání nad Kristovým utrpením. Tento oživlý obraz *sacra conversazione* je náhle přerušen Kristovým hlasem ozývajícím se ze zákulisí:<sup>39</sup> „*Sitio. Sitio.*“<sup>40</sup> Téma vody jakožto symbolu spásy, jež zároveň prostupuje Magdaleniny slzavé nářky a Janovy vzdechy nad lidským krveprolitím (*Tutto piaghe! Tutto sanque!*<sup>41</sup>), nepřímo započaté již v úvodu vyvedením Židů z Egypta<sup>42</sup> (jejich přechodem přes Rudé moře) vrcholí zpívajícím triem, v němž Jan Křitel vysloví jakýsi epigram celého pohyblivého emblému: „*Ano, můj Ukřižovaný, věřím, že vpravdě Tvá žízeň je Tvou touhou, aby hříšníci mohli užívat plody Tvé Krve, již jsi prolil.*“<sup>43</sup> Magdalena, jakožto prostřednice obrácených hříšníků, dále zpívá: „*Ano, vtělený a ukřižovaný Bože, po Tobě žízním.*“<sup>44</sup> Celý živý obraz je metaforicky rozvíjen až do konce: „*Když Kristus žízní, žízní po tvém pláči.*“<sup>45</sup>

<sup>38</sup> Jn 19,28

<sup>39</sup> Tj. symbolicky Kristus přítomný, avšak neviditelný.

<sup>40</sup> Kendrick 2019, s. 34; Minato 1700, s. 342.

<sup>41</sup> Minato 1700, s. 340.

<sup>42</sup> Tamtéž 1700, s. 339.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 348–349: *Sì, sì, mio CROCIFISSO, credo, che la tua Sete di desiderio fia, ch' i Peccatori Godan del Sangue, che tu spargi, i Frutti di desiderio, che si salvin Tutti.*

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 351: *Sì, sì Humanato, e CROCIFISSO DIO, di Tè son sitibonda.*

<sup>45</sup> Tamtéž: *Quando hà Sete GIESU, l' hà del tuo Pianto.*

Velkopáteční *L'Eternità sogetta al tempo*, Věčnost podřízená času, provedená v Císařově kapli pracuje s mnohem složitější symbolikou a předobrazy ze Starého zákona. Na scéně máme dle pokynů v libretu vidět sluneční hodiny judského krále Achaze<sup>46</sup> a kajícího se člověka. [4] Vystupuje zde devět alegorických postav: Čas, Věčnost, Zima, Jaro, Léto, Podzim, Den, Noc a Tři hodiny temnoty. Celé sepolkro je vlastně zhudebněná jezuitská metaforická disputace o symbolickém významu času v Písmu.<sup>47</sup> Ezechiázovo obrácení a uzdravení díky posunu slunečních hodin o deset stupňů nabízelo spojitost s deseti stupni, po nichž musel Kristus sestoupit do předpekli, aby poté znovu vstoupil do nebe.<sup>48</sup> Posléze zde nacházíme rozhovor Dne a Noci rozvíjející první kapitolu Genesis, následovaný rozhovorem Času, Věčnosti, Dne a Noci o Kristově čtyřicetidenním postu na poušti. Samotné Ezechiázovo zvolání: „*Stavěl jsem si před oči až do jitra, že mi jako lev rozdrtí všechny kosti. Do dnešního večera jsi se mnou hotov.*“ (Iz 38, 13) předjímá velkopáteční události. Zhudebnění tohoto mystického rozhovoru alegorických postav před Božím hrobem s pochovaným Kristem a Burnaciniho prospektem zobrazujícím Achazovy hodiny, jenž musel ve své kompozici nutně obsahovat Nejsvětější svátost, tak vyjadřovalo nejnaterněji provázané teologické otázky katolického creda. Potřeba takovéto mistrovské teologické disputace, uvedené v pohyb díky zpívanému divadlu, musela vycházet z bezprostřední muslimské hrozby, jež na Vídeň onoho roku dolehla. V úvodu dokonce čteme téměř pedagogicky působící učení o Svaté Trojici, jež se tak bravurně staví proti muslimské kritice této koncepce, podle níž je tento článek křesťanské víry herezí.<sup>49</sup>

Propojení s předcházejícím sepolkrem můžeme spatřovat v árii Léta: „*A Jeho dlouhotrvající žízeň byla tak strašná, že nakonec na Kříži svou žízeň vyslovil.*“<sup>50</sup> Nakonec vystupuje postava zpodobňující Tři hodiny temnoty, jež se za to, co způsobila, Kristu ve své jímavé árii omlouvá: „*Můj Kriste, odpusť, slitování, můj Ježíši. Jsi*

---

<sup>46</sup> Kendrick 2019, s. 33; Iz 38, 5–8: *Jdi a vyříd' Chizkijášovi: Toto praví Hospodin, Bůh Davida, tvého otce: „Vyslyšel jsem tvou modlitbu, viděl jsem tvé slzy. Hle, přidám k tvým dnům patnáct let. Vytrhnu tebe i toto město ze spárů asyrského krále. Budu tomuto městu štítem.“ Toto ti bude znamením od Hospodina, že Hospodin splní to slovo, jež promluvil: Hle, o deset stupňů nazpět vrátím sluncem vržený stín, který sestoupil po stupních Achazových.“ A slunce se vrátilo o deset stupňů na stupních, po nichž sestoupilo.*

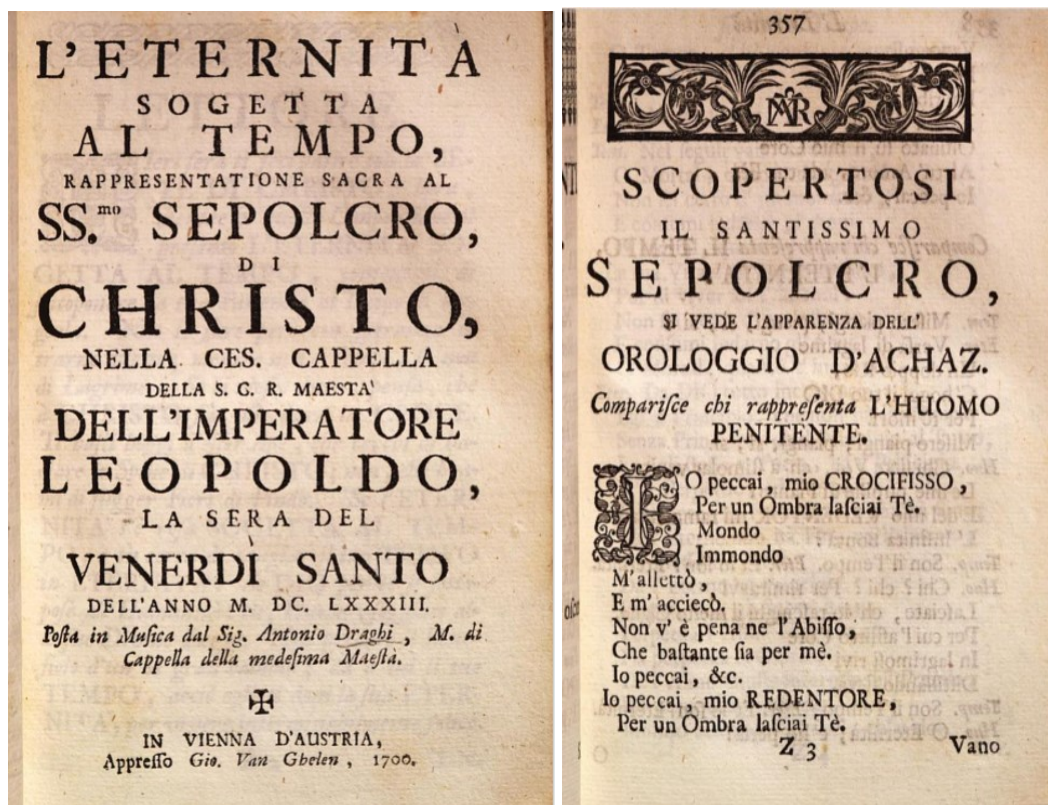
<sup>47</sup> Tamtéž; Minato 1700, s. 353–373.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 33; Iz 38, 10: *Uprostřed svých dnů se do bran podsvětí odeberu, je mi odečten zbytek mých let.*

<sup>49</sup> Kendrick 2019, s. 35; Pro nahlížení problematiky Boží Trojjedinosti v Islámu viz např. Beaumont 2012, s. 111–112.

<sup>50</sup> Tamtéž; Minato 1700, s. 367; *Ela Sete fù sì atroce, E sì à lungo li durò, fin che, alzato sù la CROCE, sitibondo si mostro.*

*milostivý, i když jsem hříšníkem.*<sup>51</sup> Oběma dílům však nasadil korunu skutečný padající soumrak, jenž, doprovázejí finální trio rozprávějící s Třemi hodinami temnoty, působil na tomto jevišti světa jako přirozený světelný efekt.



[4] Titulní strana libreta *L' Eternità sogetta al tempo* a první strana textu se scénickou poznámkou

<sup>51</sup> Tamtéž; Minato 1700, s. 371: *Mio CHRISTO, perdono, Pietà, mio GIESÙ. Pietoso Tù sei, s'io son Peccator.*

## Lodovico Ottavio Burnacini

Lodovico Ottavio Burnacini, autor dvaceti dochovaných kresebných prospektů pro vídeňská sepolkra, jimiž se práce bude zabývat v následující kapitole, se narodil roku 1636 v Benátkách do rodiny jevištního výtvarníka Giovanniho Burnaciniho.<sup>52</sup> Jeho údajné narození v Mantově přejímané mnohými vědeckými pracemi<sup>53</sup> se na základě nejnovějšího výzkumu jeví jako nedostatečně podložené dobovými dokumenty.<sup>54</sup> K vídeňskému dvoru, kde zůstal až do své smrti v roce 1707, se dostal již v šestnácti letech díky svému otci, jenž byl z Benátek povolán císařem Ferdinandem III. Recentní studie Samantha Santi o De Santi, zabývající se původem Burnaciniů<sup>55</sup>, předkládá záznamy již o životě Lodovica Burnaciniho z Ceseny (†1622), Giovanniho otce, jenž sloužil mezi lety 1617 a 1622 u dělostřelectva. Své technické znalosti, jichž nabyl ve službě, využil pro uspořádání ohňostroje, který měl završit slavnostní přijetí vyslance pořádané kardinálem Alessandrem Orsinim.<sup>56</sup> Specifické kulturně-vědecké prostředí tehdejší Ceseny mělo později vliv jak na Giovanniho, tak na rané období tvorby Lodovica Ottavia. Společenský okruh kolem významného matematika a filosofa Scipiona Chiaramontiho (1565–1652), autora traktátu o jevištní technice *Delle scene e teatri*, a význačných scénografů Vicenza Masiniho a Silla Visdominiho musel bez pochyby zanechat stopy i na Burnacinech.<sup>57</sup>

Otec Lodovica Ottavia, Giovanni Burnacini, je od roku 1636 zapsán trvalým pobytem v Benátkách.<sup>58</sup> Od roku 1641 také působil jako jevištní výtvarník na ferrarském dvoře proslulého milovníka divadla a s ním spojených slavností Cornelia Bentivoglia (1606–1663). Scénické návrhy z otcova pobytu ve Ferrare, zejména návrhy pro představení *Le pretensioni del Tebro, e del Pò* (1642), byly z kompozičního a ideového hlediska pro Lodovica Ottavia klíčovou inspirací.<sup>59</sup> Giovanni Burnacini dále vytvořil vůbec první kulisy mašinerii pro benátská divadla a dokonce vybudoval divadlo vlastní.<sup>60</sup> Z tohoto období pochází vůbec první dochovaná rytina podle návrhu G.

---

<sup>52</sup> Santi o De Santi 2019, s. 41.

<sup>53</sup> Santi o De Santi 2019; Biach- Schiffmann 1931, s. 29. Srov. např. s Özel 2015, s. 7; Rousová (ed.) 2008, s. 400; Barigozzi Brini 1971.

<sup>54</sup> Santi o De Santi 2019, s. 41.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 39–61.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 44–45.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 46; Özel 2015, s. 7–8; Biach- Schiffmann 1931, s. 30.

Burnaciniho, *Mariánské zjevení na piazzettě* z roku 1642.<sup>61</sup> Právě díky evropské pověsti vynikajících návrhářů divadelních kulis, již si rod Burnacini v Benátkách vybudoval, se pravděpodobně i na přímluvu císařovny vdovy Eleonory Gonzaga Giovanni a Lodovico Burnacini dostali k vídeňskému dvoru Ferdinanda III., kde jsou již roku 1651 zaznamenáni jako císařský architekt a jeho asistent.<sup>62</sup> Po otcově smrti roku 1655 však nebylo Lodovicovi Ottaviu Burnacinimu nabídnuto povýšení ani vyšší plat. O rok později dokonce žádal o zvýšení platu a prominutí dvorské daně, neboť jeho finanční prostředky nestačily na uživení rodiny, jež se za zesnulým otcem byla přistěhovala do Vídně.<sup>63</sup> Po nástupu Leopolda I. na trůn (1657) se pro Lodovica Ottavia nic nezměnilo, dokonce byl na pozici císařského architekta a návrháře kulis dosazen Giovanni Battista Angelini. Kýženeho místa u dvora tak dosáhl až roku 1659, po Angeliniho smrti. Nicméně o tři roky později o své místo málem znovu přišel kvůli ilegálnímu sňatku své sestry s císařovým pážetem.<sup>64</sup> Nakonec se sice podařilo Lodovicu Ottaviovi místo udržet, ačkoli roku 1665 byl jeho plat 600 florinů, tedy o 120 méně než měl jeho otec nebo Angelini. Jeho konečný plat 1080 fl. ročně byl stále hluboko pod platy císařských hudebníků.<sup>65</sup>

Lodovico Ottavio Burnacini je ve Vídni známý především jako tvůrce divadelních kulis a kostýmů pro dvorská operní představení. Spolu se svým otcem dostal za úkol přetvořit proslulý Velký taneční sál Hofburgu v divadlo, kde mohla být posléze roku 1652 slavnostně uvedena první opera *La gara*.<sup>66</sup> Lodovico Ottavio se nejvíce proslavil venkovní scénou *Teatro sulla Cortina* k jedné z nejvelkolepějších oper celého 17. století, *Il Pomo d'oro* (Zlaté jablko, 1668), provedené při příležitosti Leopoldova prvního sňatku s infantkou Margaritou Teresou a jejich narozenin.<sup>67</sup> Z hlediska tématu této práce je ovšem klíčové zmínit návrhy Giovanniho Burnaciniho pro jezuitskou hru *Pietas victrix* (1659) oslavující Leopoldovu korunovaci ve Frankfurtu nad Mohanem (1658).<sup>68</sup> [5] Právě Leopoldovo úzké propojení s jezuitskou divadelní tradicí podporovanou jeho matkou Eleonorou Gonzaga bylo také jednou z okolností vzniku prvních sepolker v Císařské kapli.

---

<sup>61</sup> Biach- Schiffmann 1931, s. 31–33.

<sup>62</sup> Özel 2015, s. 8; Biach- Schiffmann 1931, s. 30.

<sup>63</sup> Barigozzi Brini 1971; Biach- Schiffmann 1931, s. 42.

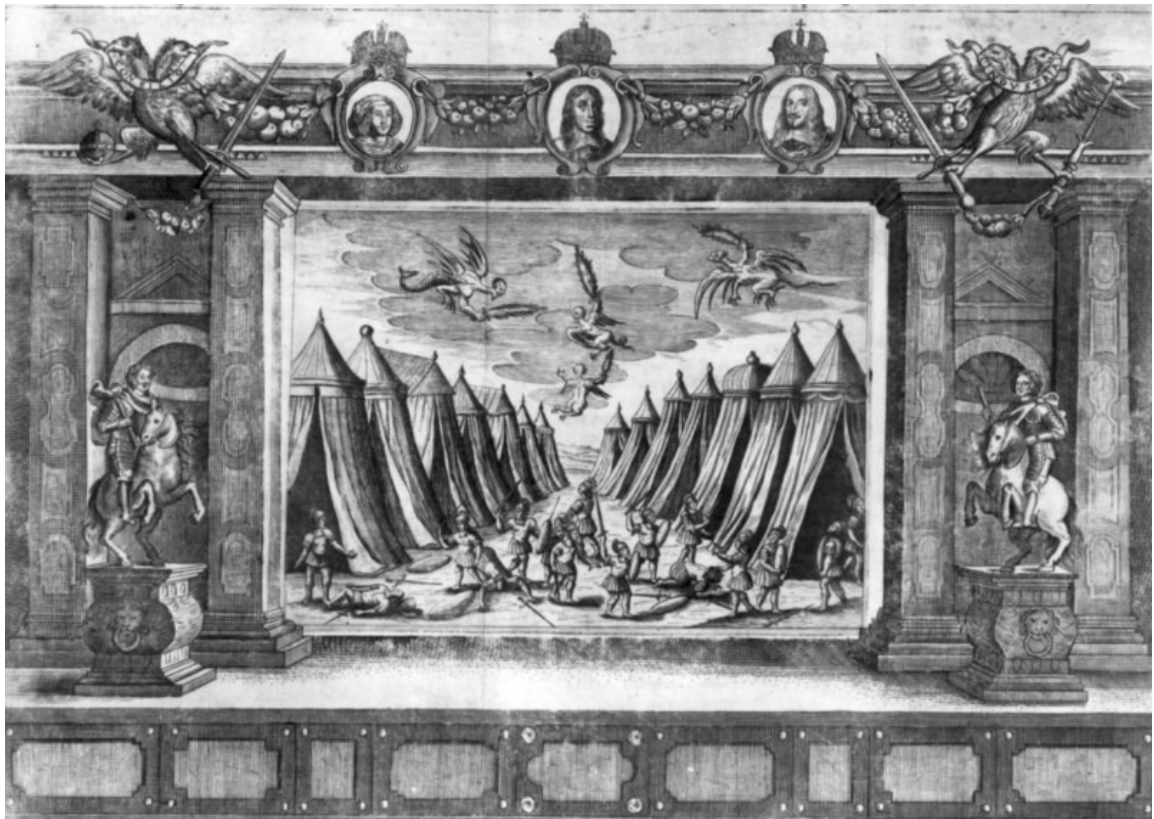
<sup>64</sup> Risatti 2019 (ed.), s. 16.

<sup>65</sup> Tamtéž.

<sup>66</sup> Sommer-Mathis 2017, s. 72. Pro bližší rozbor později Lodovicem Ottaviem přejímaných schémat viz zejm. výše citovanou stať Samantha Santi o De Santi.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>68</sup> Sommer-Mathis 2016, s. 308.



[5] Návrh scény pro jezuitské drama *Pietas victrix* Nicolause Avanciniho, 1659  
(anonymní rytina podle Giovanniho Burnaciniho)

## Burnaciniho prospekty pro sepolkra

Z Burnaciniho dvaceti dochovaných kresebných návrhů s typickým půlkruhovitým zakončením uložených v Theatrumuseum ve Vídni jich můžeme šest přiřadit ke konkrétním sepolkrům provedených mezi lety 1660–1711 v Císařské kapli nebo v kapli Eleonory Gonzaga. Všechny kresby mají v průměru rozměry kol. 32 cm x 22 cm, větší z nich nabývají až kol. 55 cm x 35 cm.<sup>69</sup> V rámci těchto šesti přiřazených kreseb se místy nabízí vícero možností, nebo stručný popis scény uvedený v libretech neodpovídá kresbám naprosto přesně. Problematika takového přiřazování je většinou ztížena či zcela znemožněna tím, že v některých případech není zachované libreto, partitura nebo samotná kresba. Naprosto dostačující kombinace dochovaného libreta a kresby je tedy vzácná, o to cennější je pak nalezení kresby přesně odpovídající úvodní scénické poznámce v libretu. V případě pouhých dvou sepolker z celkem 102 provedených (z čehož existují zachovaná libreta/partitury u 47 děl), *Il Sacrificio non impedito* (Minato/Draghi, 1692) a *Gesù flagellato* (Bernardoni/Ziani, 1709), jsou dochované všechny tři složky: partitura, libreto i Burnaciniho návrh prospektu.

Cigdem Özelová si ve své diplomové práci všímá pravděpodobného inspiračního zdroje námětů, jímž je na základě jejího bádání obrazová příručka *Icones biblicae veteris et novi testamenti. Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments* augsburského rytce a zlatníka Melchiora Küsela z roku 1679.<sup>70</sup> Küsel se ve Vídni počítal mezi Burnaciniho spolupracovníky. Roku 1668 se také podílel na tvorbě rytin jevištních návrhů pro *Il pomo d'oro*. Lodovico Ottavio Burnacini měl tedy s vysokou pravděpodobností po ruce i tento soubor Kuselových *Icones biblicae*, což dokládá např. kresba zobrazující Jonáše hozeného přes palubu s názvem *Cetus deglutit Jonam* pro sepolkro *La sorte sopra la veste*, jež zaznělo na Zelený čtvrtek roku 1686 v kapli císařovny Eleonory.<sup>71</sup>

Všech dvacet kreseb má krom typického formátu a biblických námětů ještě třetího společného jmenovatele, jímž je přítomnost Nejsvětější Svátosti v naznačené paprskovité monstranci v jejich kompozičním řešení – Boží Tělo např. mnohdy zastupuje Slunce na nebi (*Cetus deglutit Jonam*), zjevuje se v zářivém oblaku (*Povolání apoštolů*), je skutečným ztělesněním Boha (*Obětování Izáka, Mojžíš a Hořící keř*) nebo je na nebi znázorněno v přímé linii pod Bohem Otcem (*Potrestání Koraha a jeho*

<sup>69</sup> Sbíрка Theatrumuseum Wien, soukromá databáze.

<sup>70</sup> Özel 2015, s. 15.

<sup>71</sup> Kendrick 2019, s. 30–32; Özel 2016, s. 146–148.



druhů). Dále přítomnost *Sanctissima* na Burnaciniho kresbách prakticky ve všech případech rozvíjí téma Nejsvětější Trojice, kdy Bůh Otec je zároveň Duchem Svatým i obětovaným Synem. V lavírované kresbě *Seslání Ducha svatého* je dokonce Hostie vynášena Holubicí. Tento výrazný eucharistický podtext byl snad navíc ještě umocněn zpodobněním mrtvého Krista v rámci Božího hrobu v dolní polovině presbytáře.<sup>72</sup> (Hlubší kompoziční a alegorický rozbor viz kapitolu *Rezonance středověké tradice ve spojitosti s barokními Božími hroby* na s. 60.)

Cigdem Özelová ve své diplomové práci dává některé Burnaciniho kresby obecně spojované se sepolkry do souvislosti s Čtyřicetihodinovými pobožnostmi u vystavené Svátosti, jež nabývaly neméně divadelního charakteru.<sup>73</sup> Podle Özelové máme v rámci souboru těchto návrhů pouze dva, které s librety sepolker jasně korespondují.<sup>74</sup> Jsou jimi *Cetus deglutit Jonam* [8] pro *La sorte sopra la veste* (1686) a *Obětování Izáka* [10] pro *Il Sacrificio non impedito* (1692). Ve svých argumentech zdůrazňuje, že tématem, jež celý soubor těchto děl spojuje, není *Boží hrob*, ale *Eucharistie*. Upozorňuje též na neobvyklé náměty, jež se se zobrazeními na dochovaných Božích hrobech z 18. století prakticky vylučují. Tyto efemérní konstrukce v sobě zahrnují nejčastěji téma Pašijí, a s Burnaciniho listy se tedy většinou ikonograficky rozcházejí.<sup>75</sup> Zde je ovšem třeba namítnout, že dochované konstrukce Božích hrobů na území bývalé habsburské monarchie již tvoří z hlediska vývoje sepolkra poněkud odlišnou vývojovou řadu. Všechny pocházejí z 18. století, tedy z období vlády Karla VI, kdy se z původní *rappresentazione sacra* stává méně náročné „velikonoční oratorium“.<sup>76</sup> Na základě srovnání s návrhy a popisy jiných efemérních Božích hrobů Özelová též upozorňuje, že v případě Hofburgu nemáme pro umístění Hrobu na předpokládaném „jevišti“ dochované žádné instrukce.<sup>77</sup> To ovšem také může souviset se „samozřejmostí“ takového každoročního provozu. Obecně diária a jiné zápisy většinou udávají jen heslovitou informaci o provedení. Jiné podrobné okolnosti záznamy tohoto typu z hlediska praktičnosti neobsahují. Dalším důvodem pak může být pozdější reforma církevní správy Josefem II. a s ní spojené ničení církevního majetku.<sup>78</sup>

---

<sup>72</sup> Kendrick 2019, s. 25.

<sup>73</sup> Özel 2015, s. 48–57.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>76</sup> Seifert 2016, s. 137; Viz předchozí kapitola *Videňské sepolkro* a dále *Giuseppe Galli-Bibiena a sepolkro pro Karla VI.*

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>78</sup> Srov. např. s: Sehnal 2015, s. 245–271.

Robert Kendrick definitivně určuje osm Burnaciniho kreseb jako návrhy pro sepolkra a částečně tak rozporuje stanovisko Cigdem Özelové. U daných listů, jež uvádí v příloze, vidí přímou vazbu na popisy v dochovaných libretech, proto jakoukoliv pochybnost o účelu těchto kreseb vylučuje.<sup>79</sup>

Soubor dvaceti Burnaciniho kreseb kurátoři vídeňského Theatrum Wien zcela jednoznačně zařazují jako prospekty pro sepolkra.<sup>80</sup> Nyní se pokusím na základě syntézy dostupných prací a vlastní ikonografické analýzy děl o jejich příslušné přiřazení k daným sepolkrům.

## I. Cetus deglutit Jonam

1686 (?)

tužka na papíře

32,3 cm × 22,4 cm

inv. č. HZ Min29 39b1

Kresba představuje starozákonní výjev, kdy je na základě losování Jonáš vhozen do moře a pohlcen velrybou. [8] Ta se vynořuje zpoza rozbouřených vln a otevírá svou tlamu, do níž Jonáš bezprostředně padá. Bouří zmítaný koráb je umístěn do středu kompozice. Nad ním se v oblacích vznáší zářící paprskovité Sanctissimum. Pomyslná přímka spojující Svátost s postavou Jonáše tvoří středovou vertikálu. Námět vychází z knihy Jonáš 2,1–11, na niž posléze navazuje Matoušovo evangelium 12, 40: „*Jako byl Jonáš v břiše mořské obludy tři dny a tři noci, tak bude Syn člověka tři dny a tři noci v srdci země.*“ Ryba tedy zároveň symbolizuje Kristův hrob.<sup>81</sup> Návrh tohoto prospektu lze přiřadit k zelenočtvrtému sepolkru *La sorte sopra la veste* (Minato/Pederzoli), v překladu *Losování o šat*, provedeném roku 1686 v Eleonořině kapli.<sup>82</sup> Jedná se o poslední *rappresentazione sacra*, jež byla provedena v kapli Eleonory Magdaleny Gonzaga, neboť císařovna vdova koncem roku 1686 umírá a posléze provoz v Eleonořině Kapelle zaniká.<sup>83</sup> K libretu se partitura nedochovala, proto nelze sepolkro přesně rekonstruovat.

Příslušné libreto Nicola Minata uvádí stručný popis scény [6]:

---

<sup>79</sup> Kendrick 2019, s. 178.

<sup>80</sup> Theatrum Wien, soukromá databáze.

<sup>81</sup> Royt 2013, s. 100.

<sup>82</sup> Kendrick 2019, s. 31.

<sup>83</sup> Deisinger 2016, s. 175.

*Vidíme apparato s lodí na rozbouřeném moři, z níž je svržen Jonáš; a s rybou, v jejímž břiše zůstal po tři dny.*

*A ve vzduchu vidíme zavěšené následující motto.*

MISERUNT SORTES; ET CECIDIT SORS SUPER JONAM. Jon. c. 1.<sup>84</sup>

Právě tento citát (Jon 1, 7) je dále rozvíjen v téma losování o Kristův šat (Mt 27, 35; Mk 15, 24; J 19, 23–24). Na scéně se totiž objeví čtyři vojáci pod Kristovým křížem a po jejich losu se objeví Panna Marie se sv. Janem a Máří Magdalenou. Cigdem Özelová k Burnacinimu prospektu nachází přímou předlohu v Küselově *Icones biblicae* [7], vidíme zde prakticky totožnou kompozici se zmítajícím se korábem a Jonášem padajícím do chřtánu bizarní ryby.<sup>85</sup> Možná datace Burnacinioho návrhu pro Hofburg (1686) chronologicky souhlasí i s vydáním *Icones biblicae* (1679).



[6] Titulní strana libreta *La Sorte sopra la veste* a první strana textu se scénickými poznámkami

<sup>84</sup> Minato 1700, s. 457: *Si vede un Apparato di Mare tempestoso con la Nave, da cui vien gettato Jona: e con la Balena, nel cui Ventre egli stette trè giorni. E nell'Aria si vede pendente il seguente Motto.*

<sup>85</sup> Özel 2015, s. 15; Küsel 1679, Ion. Cap 1, fig. 34, Cetus deglutit Ionam.



34

Præsentem nauis intentant omnia morsem /  
Cæli animæ immanes, fluctibus, et unda maris.  
Tanforam causam, exquirunt dum sorte malorum /  
subsilit en! Vasis fors inimica fugæ.  
Projicitur Ionas, minimumq; in fluctibus, hærens /  
mergitur in cæci, vastæ barathra, gulam.

[7] Melchior Küsel, *Cetus deglutit Jonam*, 1679



[8] Lodovico Ottavio Burnacini, návrh prospektu pro sepulkro *La Sorte sopra la veste di Christo*, 1686 (?)

tužka na papíře

© Theatrumuseum Wien, inv. č. HZ Min29 39b1

## II. Obětování Izáka

1692 (?)

tužka, běloba, bistr na papíře

48,2 cm × 32,7 cm

inv. č. HZ Min29 36

Typický starozákonní předobraz Kristovy oběti provedl Burnacini lavírovanou technikou, v níž krom tužky zahrnul ještě bistr a bělobu. [10] Samotná Abrahamova oběť je rozvržena až do druhého plánu kompozice. Právě přilétající anděl se chápá ostří Abrahamova nože a ukazuje k vystavené Nejsvětější svátosti, jež se vznáší na zářivém oblaku obklopena andělskými sbory. Oběť Eucharistie se zde prolíná s Nejvyšší obětí Boha Otce, jenž bývá na jejím místě obvykle zobrazován, pročež opět symbolicky zdůrazňuje jejich vzájemnou jednotu. V prvním plánu scény vidíme dva odpočívající poutníky s oslem, kteří o zázraku nemají žádné tušení. Toto schématické upozadění hlavního námětu na úkor zdánlivě nedůležité všední scény lze ne zcela bezpříkladně srovnávat s díly zaalpských mistrů pozdní renesance, a to především Petera Brueghela st. (1525/30–1569). Burnaciniho inspirace Brueghelem, ale taktéž Hieronymem Boschem, je zjevná v případě pekelných výjevů pro jezuitské hry.<sup>86</sup> [20]

Dle popisu příslušné scény v libretu můžeme kresbu datovat rokem 1692, kdy bylo v císařské kapli provedeno *Il Sacrificio non impedito* (Minato/Draghi), v překladu *Oběti se nebrání*. Tři árie z Draghiho partitury se připisují Leopoldovi.<sup>87</sup> V libretu nacházíme následující úvodní popis [9]:

*Si vede una Sommità di Monte con la Figura del Sacrificio d'Abramo.*<sup>88</sup>

Vzápětí na scénu přicházejí postavy Ritus katolické Církve a Připomínka Utrpení, které Izákův předobraz vysvětlují. Je velmi pravděpodobné, že toto sepolkro bylo dílem určeno pro sedm dětí z císařské rodiny, proto zde dialogy prokládané refrémem *Della morte di Giesù* nabývají až pedagogického rázu.<sup>89</sup> Alegorický text je prodchnut otázkou, proč obětování Izáka bylo nakonec zabráněno, leč Kristově oběti ne. Postava zosobňující Pravdu Evangelia odpovídá Božím milosrdenstvím a spravedlnosti. Ze

---

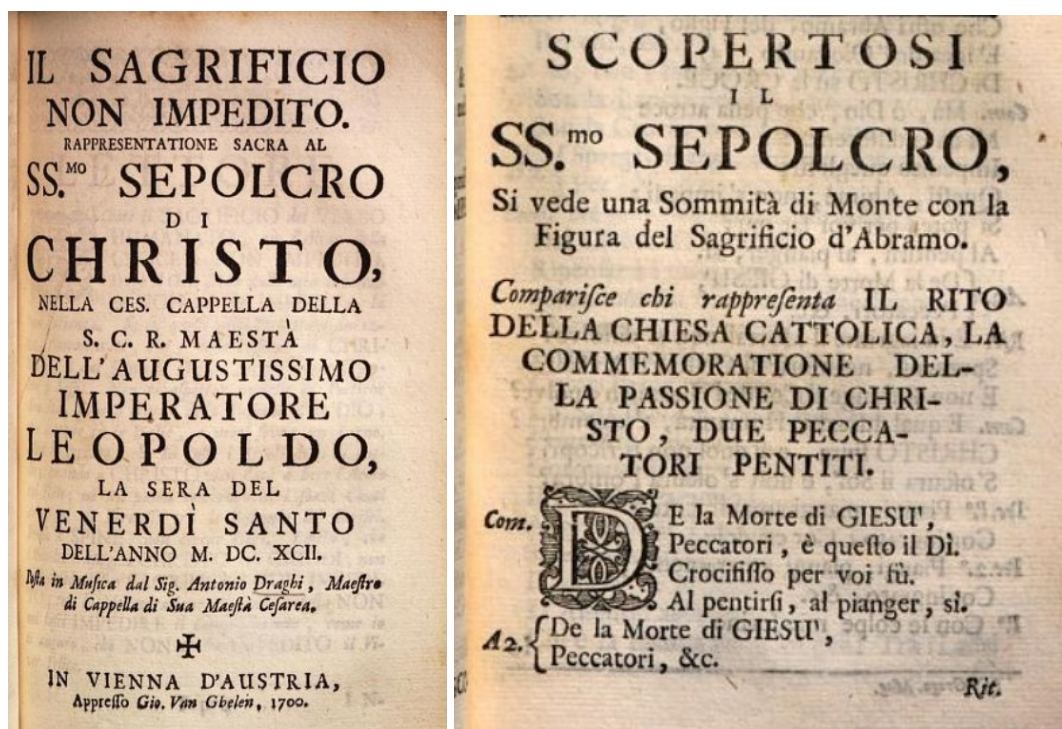
<sup>86</sup> Ritter 2022, s. 103–122.

<sup>87</sup> Kendrick 2019, 61.

<sup>88</sup> Minato 1700, s. 603.

<sup>89</sup> Kendrick 2019, s. 127.

součtu leopoldinských sepolker bylo téma Abrahamovy oběti zhudebněno a zdramatizováno již podruhé. *Il Sacrificio non impedito* myšlenkově navazovalo na vůbec první sepolkro provedené na Velký pátek v císařské kapli roku 1660. V případě *Il Sacrificio d'Abamo* císař zhudebnil celý text libreta.<sup>90</sup> Roku 1707 bylo, již po Leopoldově smrti, provedeno *Il Sacrificio d'Isaaco*.<sup>91</sup>



[9] Titulní strana libreta *Il Sacrificio non impedito* a první strana textu se scénickou poznámkou

<sup>90</sup> Smither 1977, s. 375.

<sup>91</sup> Kendrick, Appendix 1: Checklist for Sepolcri, s. 165.



[10] Lodovico Ottavio Burnacini, návrh prospektu pro sepulkro *Il Sacrificio non impedito*, 1692 (?)  
tužka, běloba a bistr na papíře

© Theatermuseum Wien, inv. č. HZ Min29 36



### III. *Rubus ardens*

1696 (?)

tužka na papíře

33 cm × 23 cm

inv. č. HZ Min29 29b1

Kresba *Rubus ardens* zachycuje Mojžíše klečícího před Hořícím keřem (Ex 3), v němž se zjevuje Sanctissimum. [13] Jedná se o zdaleka nejposvátnější chvíli, kdy je Mojžíš vyzván, aby si zul opánky, jež leží pohozené pod jeho nohama, a ve věčně plápolajícím keři se mu ukazuje Hospodin, řka: „*JSEM, KTERÝ JSEM*“ (Ex 3, 14). Vzápětí je Mojžíšovi dán slib, jenž předjímá darování Smlouvy, o vysvobození židovského národa z otroctví a jeho vyvedení z Egypta. Burnacini tento moment, jenž se řadí mezi nejposvátnější z celého Písma, zasazuje do zdánlivě obyčejné, skalnaté krajiny. Niternost výjevu je zesílena po stranách se kroutícími stromy, jejichž větve odhalují Hořící keř se Svátostí. Jejich plasticky působící kmeny přispívají iluzivní perspektivou k tajemnému průhledu. Stejně jako v případě *Cetus deglutit Jonam* lze i v tomto provést srovnání s grafickým listem Melchiora Küsela *Rubus ardens* ze sbírky *Icones biblicae* [12].<sup>92</sup> Zde se jedná o stranové obrácení kompozice.

Minatovo libreto pro sepolkro *La Passione di Christo, ogetto di meraviglia* provedené na Velký pátek roku 1696 na hudbu Antonia Draghiho [11], předkládá následující popis:

*Vidíme nebeskou sféru ve chvíli slávy s houfy andělů. Nahoře je hořící keř, jenž se zjevuje Mojžíšovi. Dolní část představuje peklo s demony krčícími se strachy. Předchází symfonie, jež je rozdělena na tři části: na běžném místě, v Slávě, a v pekle: shodně pro příslušné nástroje.*<sup>93</sup>

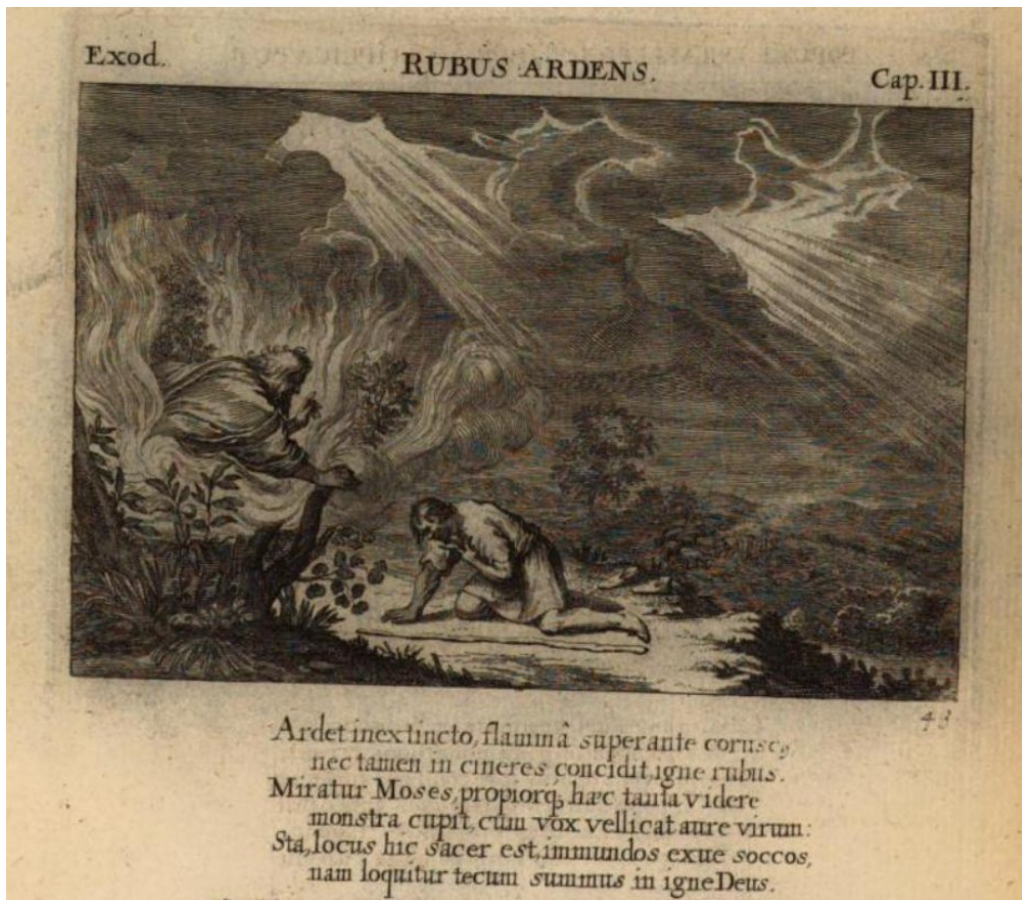
---

<sup>92</sup> Özel 2015, s. 15; Küsel 1679, Exod. Cap III., fig. 43, *Rubus ardens*.

<sup>93</sup> Minato 1700, s. 705: *Si vede nella Parte sublime un Tratto di Gloria, con Schiere d'Angeli: nell'Aria il Rovetto ardente, veduto da Moisè: e nel Profondo una parte d'Inferno, con Demonii in atto di spavento. Precede Sinfonia, divisa in tre Luoghi: nel sito ordinario; nella Gloria; e nell'Inferno: d'Instromenti, e Concerti differenti.*



[11] Titulní strana libreta *La Passione di Christo* a prvni strana textu



[12] Melchior Küsel, *Rubus ardens*, 1679



[13] Lodovico Ottavio Burnacini, návrh prospektu pro sepulkro *La Passione di Christo, ogetto di meraviglia*

1696 (?), tužka na papíře

© Theatrumuseum Wien, sign. HZ Min29 29b1

#### IV. Ecce homo

1709 (?)

tužka na papíře

28,6 cm × 20,3 cm

inv. č. HZ Min29 58b1

Kresba vystavěná na základě hlubokého perspektivního průhledu se středovým úběžníkem představuje výjev z 19. kapitoly Janova evangelia [15], kdy Pilát vyprovází zbičovaného Krista obtěžkaného trnovou korunou na balkon svého paláce, řka: „*Hle, člověk!*“ (J 19, 5) První plán architekturou řízené kompozice zaujímá běsnící a výrazně gestikulující dav Židů, kteří křičí „*Ukřižuj ho!*“ (J 19, 6). Uprostřed stojí postava, jež drží v levé ruce břevno kříže a ukazuje na Krista. Ten stojí na balkoně, jenž je umístěn nad perspektivním úběžníkem, a Kristova postava se tak symbolicky nachází v úplném středu celé kompozice, tj. v jejím osovém křížení. Vertikální osa navazuje triumfem Eucharistie a vrcholí Otcem Stvořitelem s trojúhelnou svatozáří, který je usazen na oblacích, kružidlem měří sféry a kolem něj poletují různě rozmístění andělé. Dle náčrtu není zcela zřejmé, zda andělé v rukou drží *Arma Christi*. Z čistě uměleckohistorického hlediska bude zajímavé pozdější rozvinutí tohoto tématu Giuseppe Gallim-Bibienou. (Viz Bibienovi věnovaná kapitola níže.)

Co se týče možné korespondence s librety, Robert Kendrick se domnívá, že Burnaciniho *Ecce homo* lze přiřadit k sepolkru *Giesù flagellato* hranému roku 1709. (Bernardoni/Ziani).<sup>94</sup> Jedná se o dílo, jež bylo provedeno pro Josefa I. a svým stylem předznamenává pozdější vývoj žánru ve velikonoční oratorium. *Giesù flagellato* představuje jedno z prvních vídeňských sepolker, v němž vystupuje sám Kristus.<sup>95</sup> Předcházelo mu jen o rok starší *La Passione nell'orto* z pera stejné umělecké dvojice<sup>96</sup>, jež líčí Kristovo utrpení v Getsemanské zahradě.<sup>97</sup>

V libretu mladšího sepolka *Giesù flagellato* se již nenachází žádný bližší popis scény, ale jen úvodní „*argomento*“ [14]:

*Tunc ergo apprehendit Pilatus JESUM, & flagellavit.* Joan. 19<sup>98</sup>

<sup>94</sup> Kendrick 2019, Appendix 3: Possible Burnacini Drawings for Sepolcri, s. 170.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>96</sup> Tamtéž.

<sup>97</sup> Bernardoni 1708, list A2.

<sup>98</sup> Bernardoni 1709, list A2.

Jedinou alegorickou postavou je Boží Spravedlnost (Giustizia Divina).<sup>99</sup> Hlavní děj je soustředěn kolem Pilátova dialogu s jedním z členů židovské velerady, jenž nepřestává volat po Ježíšově ukřižování.<sup>100</sup> Z textu číší silný antisemitský akcent, který se začal v sepolkrech objevovat čím dál častěji až po Minatově smrti.<sup>101</sup> Je zde na místě zmínit, že jedna z nejsilnějších vln antisemitismu se zvedla již za vlády Leopolda I. Ten dokonce vydal roku 1669 usnesení o vystěhování židovské komunity z Vídně.<sup>102</sup>



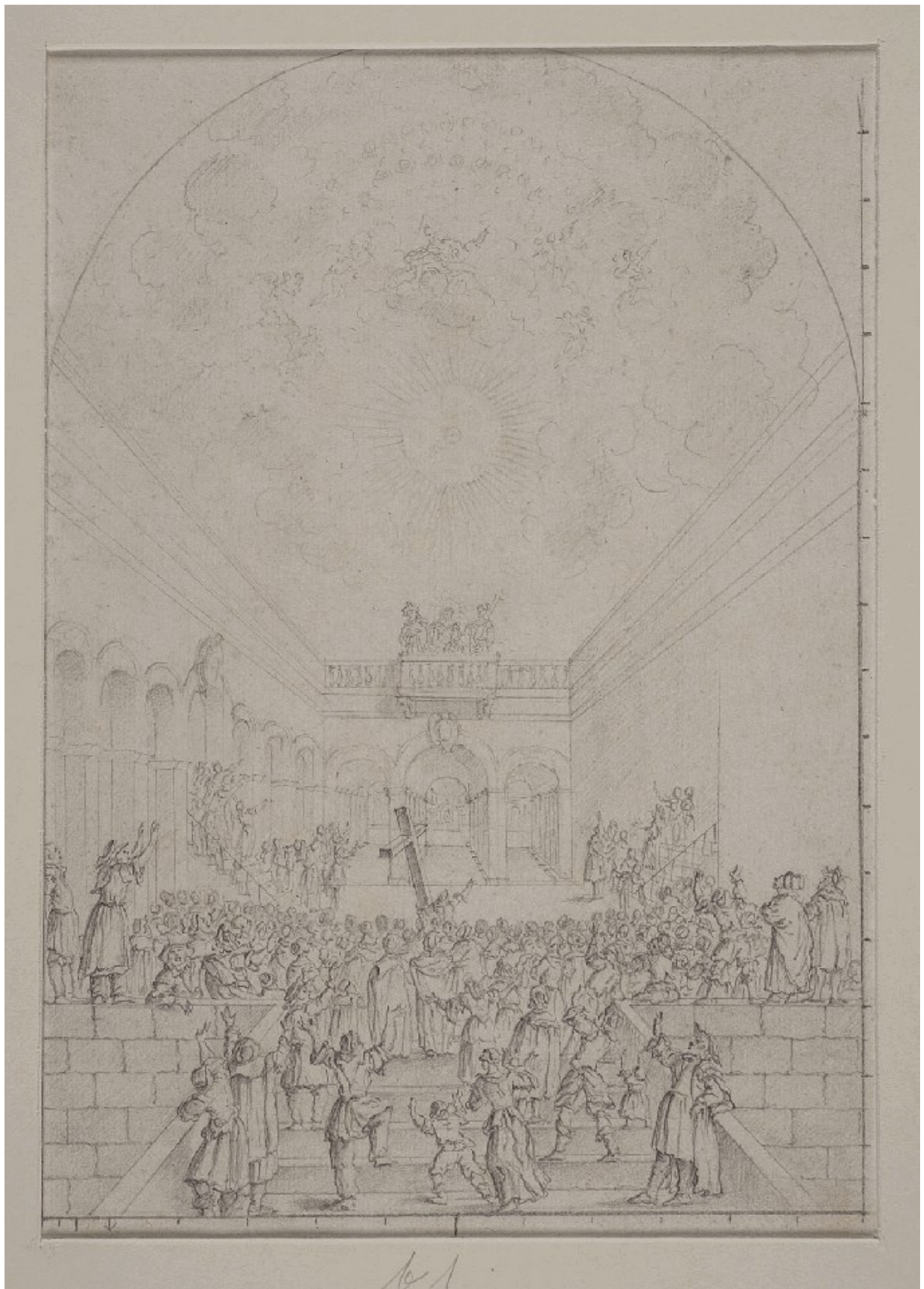
[14] Titulní list libreta *Giesù flagellato* s úvodním „argomentem“ na následujícím listu

<sup>99</sup> Tamtéž.

<sup>100</sup> Kendrick 2019, s. 191.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>102</sup> Tamtéž; Mikulec 1997, s. 185, 230.



[15] Lodovico Ottavio Burnacini, návrh prospektu pro sepolkro *Giesù flagellato*, 1709 (?)  
tužka na papíře

© Theatrumuseum Wien, inv. č. HZ Min29 58b1

## V. Ježíšův hrob se spícími strážci

1670 (?) / 1674 (?)

tužka na papíře

33,9 cm × 29,8 cm

inv. č. HZ Min29 58b2

Kresba zachycuje v jeskyni ukrytý Kristův hrob, kolem něž se povaluje skupina spících strážců. [17] Čtyři z nich jsou umístěni v prvním plánu kompozice. Pololežící voják na dolním okraji scény pomyslně vystupuje z obrazu na bázi *trompe l'oeil*. Ač trojice vojáků sedící na balvanech nejbližší divákovi vypadá bděle, není zcela jasné, zda si alespoň jeden z nich uvědomuje, co se právě v samotném centru jeskyně děje. Ze střezeneho sarkofágu vystupuje tajemný oblak s anděly, kteří vynášejí zářící monstranci. Kristovo vzkříšené tělo je tedy zobrazeno v podobě oslaveného *Sanctissima*.<sup>103</sup> Toto ikonografické pojetí *Vzkříšení* je napříč dějinami umění naprosto unikátní.

V pomyslném prostoru za jeskyní je v dálce vidět Golgota s výjevem snímání z Kříže. Není na první pohled jasné, zda se jedná o chronologické rozfázování celého snímání, či o snímání ze všech křížů zároveň. První možnost se jeví pravděpodobnější, jelikož vidíme jen kříže dva. Další nejasnost vyvolává zády stojící postava u zadního vchodu do jeskyně. Pro její skicovitost nelze rozeznat předmět, který drží v ruce, ani podivně působící průhled, jenž se před ní rozevírá.

Robert Kendrick tuto kresbu přiřazuje k libretu sepolkra *La pietà contrastata*, jež bylo provedeno v Eleonořině kapli na Zelený čtvrtek roku 1674 na hudbu Antonia Draghiho. K faksimili libreta, jehož autorem je Giberto Ferri, se mi bohužel nepodařilo získat přístup, takže jsem měla možnost pracovat jen s partiturou.<sup>104</sup> Kendrick letmo zmiňuje popis scény, který zahrnuje tři spící vojáky u hrobu. Na Burnaciniho kresbě vidíme tři vojáky sedící přímo na stupních sarkofágu.<sup>105</sup> Jelikož postrádáme bližší popis, nabízí se další srovnání se starším libretem Nicola Minata (1670), *Sette consolazioni di Maria Vergine* (hudba Giovanni F. Sances). Úvodní scénická poznámka je však neméně stručná [16]:

---

<sup>103</sup> Özel 2015, s.

<sup>104</sup> Draghi 1673.

<sup>105</sup> Kendrick 2019, s. 23.

(...) AL BARLUME NOTTURNO

*Vi si vedono à canto due Guardie addormentare.*<sup>106</sup>

V rámci tohoto poněkud nejasného přiřazení tedy zůstávají hlavní otázky. Je pro vyloučení libreta *Sette consolationi* klíčový důraz na tři odpočívající vojáky v sepulkru *La pietà contrastata*? Hraje Hrob na kresbě pouze roli kulisy pro spící strážce, nebo jej můžeme považovat za nejen kompoziční, ale i ideologický střed, na jehož základě se odehrává tajemství Vzkříšení? V tomto kontextu je na místě zmínit hned zkraje rozebírané motivy a role postav, jež jsou uvedeny v Minatově textu pro Velký pátek roku 1670. Mezi sedmi útěchami Panny Marie po Kristově umučení jsou vyjmenováni sv. Petr se sv. Janem, „kteří křesťanům odhalují ustanovení svátostného těla Kristova, relikvie uzdravení křesťanů“.<sup>107</sup> Dvojice světců se objevuje na scéně na konci celého sepulkra a v duetu společně rozvíjí tajemství závěrečného Kristova ustanovení Eucharistie. Myšlenkově tak završuje průběžné narážky na Krista jako Slovo učiněné tělem, „*Verbo humanato*“<sup>108</sup>, jež uzdravuje a léčí lidskou hříšnost (viz postava Vykoupeného člověka a Osvobozené duše<sup>109</sup>).



[16] Úvodní strana libreta *Sette consolationi di Maria Vergine*

a jeho první strana se scénickými poznámkami

<sup>106</sup> Minato 1700 s. 9: *V ZÁBLESKU NOČNÍ KRAJINY Vidíme vedle sebe dva spící strážce.*

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 8.: *S. Pietro et S. Giovanni, che palesano l'Institutione del Corpo Sacramentato, reliquia di salute a christiani.*

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 16, 19: árie Panny Marie:

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 14–17.





[17] Lodovico Ottavio Burnacini, návrh prospektu pro sepulkro *Sette consolazioni di Maria Vergine* nebo *La pietà contrastata*, 1670 (?) / 1674 (?)

tužka na papíře

© Theatrumuseum Wien, inv. č. HZ Min29 58b2

## VI. Marie pod palmou

1701 (?)

tužka na papíře

33 cm x 21,8 cm

inv. č. HZ Min29 29b2

Zcela neobvyklý námět Panny Marie sedící pod palmou v pouštní oáze, která vzhlíží k Eucharistii vyzařující zpoza palmových listů, vychází z promluv ženicha v Písni písní.<sup>110</sup> [19]

*Postavou se podobáš palmě a svými prsy hroznům datlí. Řekl jsem: "Vystoupím na palmu, abych se zmocnil plodů." (Pís 7, 8–9)*

Burnacini zachytil tento niterný dialog nevěsty (Panny Marie) s ženichem (Kristem). V libretu *Il Fascietto di mirra* připsaném snad Donatu Cupedovi, k němuž hudbu složil Marc'Antonio Ziani (1701) se objevuje podrobnější popis příslušného *apparata*:

*Apparato bude představovat zahradu lilií a dalších květin. Uprostřed bude kopec s MIRHOVNÍKEM, u něž uvidíme nevěstu z Písně písní, která bude držet VONIČKU MYRHY, symbol Kristova Umučení s mottem: Fasciculus Myrrhae dilectus meus mihi; inter ubera mea commorabitur. Kolem ní bude několik jeruzalémských panen, které budou předávat květiny a jablka vyjadřující umučení. Z dálky nad malým pahorkem uvidíte ženicha, jenž představuje Krista, která šplhá na palmu, s mottem: Ascendam in Palmam, & apprehendam fructus ejus.<sup>111</sup>*

Libreto k výjevu přiřadil Robert Kendrick.<sup>112</sup> Cigdem Özelová si ve svém souhrnném rozboru Burnaciniho kreseb všimá možné citace grafického listu Johanna Martina Lercha [18], na němž je vyobrazena císařská rodina spolu se Svatou rodinou při adoraci Svátosti v koruně palmy, nad níž se vznáší Bůh Otec, jenž vysílá k monstranci holubici Ducha svatého.<sup>113</sup> V historickém kontextu je opět klíčový rok 1683, v němž se Panna Marie stala patronkou Vídně a potažmo tak před tureckým vpádem ochránila celou

---

<sup>110</sup> Kendrick 2019, s. 49.

<sup>111</sup> Prominczel 2014, s. 64: *L'Apparato rappresenterà un Giardino di Gigli, e d'altri fiori. Nel mezo sarà una collinetta con un'Albero di MIRRA, presso il quale si uedrà la Sposa de'Cantici, che aurà nel seno un FASCETTO di MIRRA, figura della Passione di christo, col motto: Fasciculus Myrrhae dilectus meus mihi; inter ubera mea commorabitur. Le saranno intorno diuerse Vergini di Gierusalemme in atto di presentarle fiori, e poma, espressiue della Passione. Di lontano sopra un Monticello si uedrà lo Sposo, ch'è figura di Christo, in atto di salire sopra una Palma, col motto: Ascendam in Palmam, & apprehendam fructus ejus.*

<sup>112</sup> Kendrick 2019, s. 49–50, 170.

<sup>113</sup> Özel 2015, s. 62–63.

Evropu. Vzápětí byl v rámci celé katolické církve ustanoven svátek Jména Panny Marie (15. září).<sup>114</sup>

Na Cupedově libretu vyniká atypická alegoričnost postav – Láška Janova, Kajícnost Petrova, Zoufalství Jidášovo. Tyto se objevují po delším rozjímání nad podobenstvím o vinici, aby znovu obrátily Mariin duchovní zrak ke Kristovu Hrobu (tj. motiv *sponsa Christii*) Tento moment vytržení a nábožné úcty přesně vystihuje Burnaciniho *Marie pod palmou*. Partitura pro možnou rekonstrukci se bohužel nedochovala.<sup>115</sup>



[18] Johann Martin Lerch, *Die heilige und die kaiserliche Familie*  
kolorovaný mědiryt, ca. 1684

<sup>114</sup> Royt 2013, s. 189.

<sup>115</sup> Kendrick 2019, s. 50; Seifert 1985, s. 568–569.



[19] Lodovico Ottavio Burnacini, návrh prospektu pro sepulkro *Il Fascietto di mirra*, 1701 (?)  
tužka na papíře

© Theatrumuseum Wien, inv. č. HZ Min29 29b2

## VII. Potrestání Kórácha, Dátana a Abírama

1679 (?)

tužka, běloba, bistr na papíře

54,5 cm × 35 cm

inv. č. HZ Min29 38a

Kresba zachycuje dramatický příběh o Kórachově vzpouře proti Mojžíšovi během čtyřicetidenního putování pouští (Nu 16, 30–34). [23]

*„Jestliže však Hospodin stvoří něco mimořádného a půda rozevře svůj chrtán a pohltí je se vším, co je jejich, takže sestoupí zaživa do podsvětí, poznáte, že tito muži znevážili Hospodina.“ Sotva to všechno domluvil, rozpoltila se pod nimi půda, země otevřela svůj chrtán a pohltila je i jejich obydlí a všechny lidi, kteří byli s Kórachem, i všechny majetek. Sestoupili do podsvětí zaživa se vším, co bylo jejich, a země se nad nimi zavřela; zmizeli zprostředku shromáždění.*

Zcela netradiční námět potrestání Mojžíšových druhů bychom našli na Botticelliho fresce v Sixtinské kapli.<sup>116</sup> Podařilo se mi dohledat ještě jedno provedení Potrestání Kórácha od následovníka Ignaze Sterna (1679–1748), rakouského malíře usazeného v Římě.<sup>117</sup> [21] Ovšem Burnacinioho vazba námětu na Eucharistii je napříč dějinami umění opět zcela ojedinělá.

Cigdem Özelová si v kontextu této kresby všímá vlivu Pietera Brueghela a Hieronyma Bosche na Burnacinioho tvorbu. Recepce nizozemského malířství v barokní Vídni byla umožněna zejména díky převozu Boschova *Triptychu s Posledním soudem* z Bruselu do vídeňských sbírek Leopolda I. Viléma v roce 1659.<sup>118</sup> Ten ve své závěti odkázal svou sbírku císaři Leopoldovi. Lodovico Ottavio Burnacini coby císařský divadelní architekt musel mít k dvorním uměleckým sbírkám neomezený přístup.<sup>119</sup> Boschův vliv na Burnacinioho je nejvíce patrný snad na prospektech *Pokušení sv. Antonína* a *Scéna Pekla*.<sup>120</sup> [20] Při porovnání *Potrestání Kórácha* s Boschovým *Peklem* nás zarazí podobně bizarní změt' mukami obestoupených těl zatracenců, jejichž tváře se stahují do grimas připomínajících masky. V případě Burnacinioho *Pokušení sv. Antonína*, kde vidíme pitvořící se groteskní stvoření, je citace ještě zřejmější.

Prostřední pás kresby *Potrestání Kórácha* působí velice kontrastně s dynamickou dramatičností v popředí se odehrávajícího Kórachova pádu. Vidíme v něm zástupy putujících Izraelců se stany. Nad zataženými nebesy symbolizujícími Boží hněv je zobrazen trůnicí

<sup>116</sup> Özel 2015, s. 62.

<sup>117</sup> Krén 2022.

<sup>118</sup> Özel 2015, s. 14.

<sup>119</sup> Ritter 2022, s. 113–114.

<sup>120</sup> Risatti (ed.) 2019, s. 130–142.

Hospodin s trojúhelnou svatozáří a kolem něj jsou na oblacích rozestoupeni andělé. V nejnižší nebeské sféře shluk andělů vynáší oslavenou Svátost oltární.

V neposlední řadě nelze opomenout srovnání s grafikou Melchiora Küsela v *Icones biblicae* (1679), v níž můžeme zaznamenat stejný motiv propadajících se stanů, které jsou zžírány plamennými jazyky tryskajícími z průrev země.<sup>121</sup> [22]

Robert Kendrick se domnívá, že návrh prospektu byl určen pro německojazyčné sepulkro *Die Erlösung des menschlichen Geschlechts in der Figur des aus Egypten geführten Volks Israel* (1679), které složil Leopold I. na text Hanse A. Rudolpha.<sup>122</sup> Je pravděpodobné, že bylo dedikováno císařově prvorozené dceři Marii Antonii, jež předcházející rok přistoupila poprvé ke svátosti smíření.<sup>123</sup> Další německá sepulkra pro císařovu nejstarší dceru provedená v její soukromé kapli v Hofburku z muzikologického hlediska rozebírá Petr Slouka ve své disertační práci.<sup>124</sup> Tento krátký fenomén skladeb určených k provádění v kapli Marie Antonie byl ukončen její předčasnou smrtí ve 23 letech v roce 1692.<sup>125</sup> V sepulkru *Die Erlösung* vystupují starozákonní postavy, jež mohou zároveň vyjadřovat alegorie – Jozue zde zároveň představuje Lidské pokolení (tj. *Menlichen Geschlecht*), které má být vykoupeno.<sup>126</sup>

---

<sup>121</sup> Küsel 1679, Numer. Cap XVI, fig. 10, Corah, Dathan, Abiram seditiosi.

<sup>122</sup> Kendrick 2019, s. 170.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>124</sup> Slouka 2019, s. 157–202.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 161.

<sup>126</sup> Tamtéž.



[20] Lodovico Ottavio Burnacini, *Pokušení sv. Antonína* (návrh divadelního prospektu), nedat.  
tužka, běloba a bistr na papíře  
Theatermuseum Wien, inv. č HZ Min29 18, © ebenda



[21] Ignaz Stern (následovník), *Potrestání Kóracha*, nedat.  
olej na plátně  
© MutualArt



10

Seditiosa cohors tumidis fremit aspera verbis,  
et secum in rabiem vulgus inane trahit.  
Ac temere invadens fasces, sacramq; tiaram,  
irati sentit sceptrum tremenda Dei.  
Ore procer Dathan rapitur telluris hiatus:  
cumq; malis sociis tartara vivus adit.

[22] Melchior Küsel, *Potrestáni Kóracha, Dátana a Abirama*, 1679





[23] Lodovico Ottavio Burnacini, návrh prospektu pro sepolkro Die Erlösung des menschlichen Geschlechts in der Figur des aus Egypten geführten Volks Israel, 1679 (?)  
tužka, běloba a bistr na papíře

© Theatrumuseum Wien, inv. č. HZ Min29 38a

# Hofburgkapelle jako velké divadlo světa

## I. Ideologické předpoklady pro vznik „jeviště“ v Císařské kapli

Jestliže si klademe otázku, jak mohla výsledná scéna leopoldinských sepolker přibližně vypadat, je třeba se čistě jednoduše ptát po příčině, jež zavdala potřebu honosné Boží hroby vůbec stavět. V této souvislosti si Robert Kendrick všimá desátého verše z jedenácté kapitoly Izaiášova proroctví:

*V onen den budou pronárody vyhledávat kořen Jišajův, vztyčený jako korouhev národům, a místo jeho odpočinutí bude slavné.*<sup>127</sup>

Císař tak v návaznosti na Izaiášovo proroctví mohl skutečně věřit, že svou duchovní účastí na Kalvárii „pomáhá připravovat cestu Hospodinu“.<sup>128</sup>

Lze se s největší pravděpodobností domnívat, že Burnaciniho prospekty, jejichž návrhy jsou dnes uloženy ve vídeňském Theatermuseum, byly zavěšeny na středovém okně presbytáře<sup>129</sup> a před oltářem byl umístěn Boží hrob, jenž mohl být příležitostně rozšiřován do podoby náznakových divadelních kulis. V pramenech se zpravidla hovoří o tzv. *apparati* (sg. *apparato*), kterými můžeme rozumět jak samotný prospekt, tak i příslušné kulisy a jiné theatralizující konstrukce.

## II. Quarant'Ore

Bohatá *apparati* byla využívána v katolických chrámech zejména při čtyřicetihodinové pobožnosti u Božího hrobu.<sup>130</sup> Tato tradice čtyřicetihodinové modlitby vycházela již ze středověké liturgie, kdy byla během velikonočního Tridua konsekrovaná Hostie přenášena a zároveň „pohřbívána“ do vystaveného Hrobu, u nějž probíhala adorace.<sup>131</sup> (Viz *depositio* v kapitole věnované středověké tradici.) Barokní forma této pobožnosti doznala svého vrcholu v prvních desetiletích 17. století v Římě (tzv. *L'Orazione delle Quarant'Ore*).<sup>132</sup> První moderní forma této pobožnosti je zaznamenána v Miláně, kdy se jeho obyvatelé vzpamatovali z kořistnických vpádů

---

<sup>127</sup> Iz 11,10: *In die illa radix Iesse qui stat in signum populorum ipsum gentes deprecabuntur et erit sepulchrum eius gloriosum.*

<sup>128</sup> Iz 40,3–4: *Hlas volajícího: „Připravte na poušti cestu Hospodinu! Vyrovnajte na pustině silnici pro našeho Boha! Každé údolí ať je vyvýšeno.“*

<sup>129</sup> Kendrick 2019, s. 11–14.

<sup>130</sup> Stockingt 2018, *Jan Dismas Zelenka*, s. 43.

<sup>131</sup> Weil 1974, s. 223–235.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 218.

Karla V. (tj. ve 20.–30. letech 16. stol.).<sup>133</sup> Roku 1577 vydal Karel Boromejský nařízení o podmínkách konání *Quarant'Ore*, neboť bylo nutné postupné masové rozšíření tohoto zvyku kodifikovat v rámci nových usnesení tridentského koncilu.<sup>134</sup> Čtyřicetihodinová pobožnost coby původně prosebná/votivní adorace za odvrácení válečných katastrof se ujala především během masopustního období z důvodu usměrňování obecného karnevalového hýření.<sup>135</sup>

Slavnostní efemérní architektura Svatého hrobu v podstatě tvořila divadelní jeviště pro vystavenou Nejsvětější svátost. Oproti středověkému ikonografickému důrazu na samotný Boží hrob byl barokní koncept zaměřen na oslavu vítězné Eucharistie.<sup>136</sup> Iluzivní, složitě konstruovaná, avšak netrvanlivá architektura se postupně formovala v jakousi dobu triumfálního oblouku, do nějž byla monstrance se *Santissimem* umístěna. Toto „jeviště“ pro Boží Tělo se tak začalo více iluzivně prohlubovat.<sup>137</sup> (Viz grafický list Carla Rainaldiho, *Rytina podle apparata v Il Gesù*, 1650).<sup>138</sup> [24] Mark S. Weil v tomto kontextu upozorňuje na vzájemnou korespondenci vývoje *apparati* Božích hrobů s iluzivní nástěnnou malbou v Il Gesù pod patronací kardinála Barberiniho. Rozebírá dobové grafické listy zachycující *apparati* Lorenza Berniniho, Pietra da Cortony a Giovanni Battisty Gaulliho pro hlavní jezuitský chrám Evropy a srovnává je s jejich obdobným kopozičním řešením nástropních fresek (Cortonův *Triumf Boží Prozřetelnosti* pro Palazzo Barberini, 1633–1639; Gaulliho *Triumf jména Ježíšova* pro Il Gesù, 1661–1679).

Díky Tovaryšstvu Ježíšovu zároveň docházelo k pronikání této tradice i do habsburského Zaalpí. *Apparato* sepolker v Hofburgkapelle v sobě muselo tuto italskou tradici logicky odrážet, neboť leopoldinské *sacre rappresentazioni* v sobě zahrnovala klíčový eucharistický podtext. Jestliže odpověď na otázku jejich vizuální podoby zůstává nadále poněkud nejasná, *apparati* pro *Quarant'Ore* mohou nabízet vhodné analogické spojitosti pro další bádání, jak již naznačila Cigdem Özelová.<sup>139</sup>

---

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 221.

<sup>134</sup> Özel 2015, s. 53.

<sup>135</sup> Tamtéž; Weil 1974, s. 223.

<sup>136</sup> Weil 1974, s. 220.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 242.

<sup>138</sup> Tamtéž, obrazová příloha.

<sup>139</sup> Özel 2015, s. 64–67.



[24] Carlo Rainaldi, rytina podle *apparata* v Il Gesù, 1650

© Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte

### III. Osvětlení

Středověké náboženské hry, z nichž částečně barokní sepokra vycházejí, byly prováděny v chrámu nebo na venkovním prostranství za denního světla, osvětlení scény proto nebylo nutné a ani se nevyužívalo.<sup>140</sup> Víme, že nejhonosnější *apparati* čtyřicetihodinové pobožnosti byla nasvěcována zezadu velkým množstvím svíček a olejových lamp. Monstrance s eucharistií byla umístěna hluboko v úběžníku této scény a za ní bylo shromážděno velké množství lamp, aby bylo dosaženo výsledného efektu, kdy kolem sebe monstrance vyzařovala světlo jako Slunce.<sup>141</sup> Olejové lampičky s reflexními kovovými zrcátky, která umožňovala zvyšovat nebo umenšovat intenzitu vyzařovaného světla, se samozřejmě využívaly pro veškerou dobovou divadelní produkci a v případě sakrální scény se princip jejich používání prakticky neodlišoval.<sup>142</sup> Krom kovových plíšků s tenkým slídovým povrchem se pro lepší světelné efekty používaly kulaté skleněné nádoby naplněné čistou vodou. Zrcátka proud světla navedla požadovaným směrem, zatímco sklenice s vodou působily jako zvětšovací čočky.<sup>143</sup> Takový způsob byl pravděpodobně využíván i pro nasvícení Božího hrobu ve zwettlském klášteře (viz příslušná kapitola této práce).<sup>144</sup> Steadman též zmiňuje traktát *Perspettiva* Sebastiana Serlia, který hovoří o mísení roztoků solí v průsvitných nádobkách představených před plamen za účelem zbarvení světelného proudu. Serlio např. píše, že příhodné umístění těchto blyštivých „drahokamů“ na jeviště mohlo vyvolat dojem měsíčního a hvězdného svalu.<sup>145</sup>

Přímé prameny o nasvícení *sacre rappresentazioni* v Hofburgkapelle prameny neexistují. Nicméně s využitím znalostí o dobovém divadelním osvětlení si lze vytvořit analogickou představu. Během festivalu Misteria Paschalia (Krakov, 2017) provedl Vincent Dumestre ve spolupráci s Benjaminem Lazarem Draghiho *Il Terremoto*, jež mělo premiéru na Zelený čtvrtek roku 1682. [26] K libretu se nedochoval příslušný Burnacinioho prospekt, Lazar však na scéně, jejíž kulisy tvoří pouze oltářní architektura v presbytáři chrámu, rozehrává hru barokního *chiaroscuro*, při níž využívá tytéž svícny s připevněnými kovovými plíšky, které popisuje Furttenbach. [25] Blikotající svíčky se

---

<sup>140</sup> Steadman 2021, s. 47.

<sup>141</sup> Weil 1974, s. 219.

<sup>142</sup> Steadman 2021, s. 47.

<sup>143</sup> Tamtéž.

<sup>144</sup> Risatti 2016, Ein Meisterwerk für die Andacht – Das Heilige Grab in Stift Zwettl [online].

<sup>145</sup> Steadman 2021, s. 47–48; Serlio 1619, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva. Libro secondo*, s. 48.

zároveň odrážejí na zlatém lemování oltáře a zezdola osvětlují tváře vystupujících postav.<sup>146</sup>

Na závěr je třeba připomenout i využití přirozených efektů stmívání, jak bylo blíže rozebráno v případě sepulkra *L'Eternità sogetta al tempo* (s. 17–18).



[25] Joseph Furtenbach  
Příklady způsobů divadelního  
osvětlení,  
*Mannhaffter Kunst-Spiegel*, 1663



[26] Provedení sepulkra *Il Terremoto* (Nicolò Minato/Antonio Draghi, 1682)  
ensemble Le Poème Harmonique, 2017

<sup>146</sup> *Il Terremoto*, oratorio al santissimo sepolcro. Vincent Dumestre & Le Poème Harmonique, 2017, [online].

#### IV. Výsledná podoba

Robert Kendrick při pokusu rekonstruovat scénu sepolker využil vlastní fotomontáže, do níž umístil Burnacinioho prospekt a zmenšeninu Božího hrobu ve Zwettlu.<sup>147</sup> [27] Ačkoli se jedná o zásadní dobovou nesrovnalost s rozdílem přibližně 50 let – Burnacinioho *Obětování Izáka*: 1692 (?) vs. Danného *Boží hrob* (1744) –, v níž hraje roli i proměna sepolkra v rámci svého žánru, lze tuto „rekonstrukci“ považovat za jakousi analogii výsledné podoby divadelně upraveného presbytáře.<sup>148</sup> Zůstává otázkou, zda dolní etáž scény nebyla podobnější Božímu hrobu vycházejícímu z čtyřicetihodinové pobožnosti, či zda nebyla dokonce prakticky totožná. Monstrance by pak ovšem v presbytáři nemohla být přítomna dvakrát, tj. v rámci Hrobu a na horním prospektu. Zmiňované Minatovo libreto k *La Passione di Christo* (1696), k němuž se dochoval Burnacinioho prospekt *Rubus ardens*, nám předkládá popis, který v sobě zahrnuje několik etáží (viz s. 32 této práce): nebeská sféra s anděly, prospekt s Hořícím keřem a dolní výjev pekla s vystrašenými ďábly. Zaznamenání pekelné sféry, nutně umístěné v přízemní části presbyteria, však vyvolává další otázku – byl zde umístěn ještě jeden prospekt znázorňující Peklo? Jestliže ano, jak by korespondoval s konstrukcí Božího hrobu? Mohl být Hrob přechodně zakryt prospektem? Nebo byl prospekt připevněn v jeho blízkosti? To ovšem vylučuje výsledné rozvrstvení do dvou až tří sfér. Boží hrob s monstrancí už z podstaty věci není možné vystavovat společně s infernální scénou. Použití druhého prospektu v dolní etáži by tak bylo lze jen v případech, kdy by myšlenkově nezasahoval do Božího hrobu. Gordický uzel vzniklý v *La Passione di Christo* by bylo možné rozseknout pouze dočasným odstraněním Božího hrobu ze scény, což se z důvodu prostorového rozvržení kaple jeví jako prakticky neuskutečnitelné, nebo prostým vypuštěním znázornění Pekla, které by však poté zastupovala pouze postava *Terror dell'Inferno*.<sup>149</sup>

V provedení Draghiho *La Vita nella morte* (premiéra Velký pátek, 1688<sup>150</sup>) Johannem Stroblem a Sharonem Wellerem v kostele ve švýcarském Muri

---

<sup>147</sup> Kendrick 2019, s. 14–16.

<sup>148</sup> Rudí Risatti, jemuž tímto velmi děkuji za osobní setkání, se domnívá, že pro představu o dolní podobě scény lze zwettlský *Hrob* takto využít.

<sup>149</sup> Minato 1700, s. 704.

<sup>150</sup> Kendrick 2019, Appendix 1: Checklist of Sepolcri, s. 166.

(2013)<sup>151</sup> můžeme vidět zakrytí oltáře nově vytvořeným prospektem, jenž se v průběhu měnil. O výměně „kulis“ však nemáme v libretech dostatek informací. Tento prvek by zároveň neodpovídal principu kompaktního živého emblému, jakého muselo být v Hofburgu nutně dosaženo. Pokud však budeme nadále pracovat s rozvrstvením scény na nebeskou a pozemskou/pekelnou část, Wellerovo využití postranních kůrů v křížení chrámu pro výstupy zpěváků/herců může odpovídat i původnímu inscenačnímu záměru v Hofburgkapelle, kde lze pro tyto účely využít okna postranní oratoře. V případě *La Vita nella morte* by z jedné z nich mohl vystupovat Anděl s ohnivým mečem. V popisu libreta čteme:

*Si vede l'Aspetto d'una Campagna sterile, aspra, spinosa:*

*E più in lontano il Paradiso Terrestre, con l'Angelo sù l'Ingresso, armato di Spada di Fuoco.*

*Compare chi rappresenta IL PECCATO, LA FATICA, LA MORTE, L'HUMANITÀ. Viene L'HUMANITÀ zappande la Terra.*<sup>152</sup>

Výjev tedy zahrnoval Pozemský Ráj. Nicméně právě přicházející Lidskost okopávající neúrodnou půdu musela být logicky součástí *l'Aspetta d'una Campagna sterile*, jež tím pádem představovala přízemní etáž. Vyplývá tak, že Boží hrob mohl být snad opravdu zakryt prospektem s nehostinnou krajinou? Nebo z něj bylo pro účely sepolkra odebráno *Sanctissimum*? Je pravděpodobné, že právě umístění monstrance je v tomto ohledu klíčovým výchozím bodem.

Boží hrob na způsob zmenšené divadelní konstrukce ze Zwettlu byl dle časového zařazení záležitostí až sepolker jakožto „velikonočních oratorií“ z doby vlády Karla VI., v Leopoldově Hofburgkapelle bychom tedy s největší pravděpodobností našli *apparato* na způsob Božího hrobu pro čtyřicetihodinové pobožnosti, ovšem v případě leopoldinských sepolker by nebyla v této dolní části vystavená Eucharistie (?). Přítomnost sochy/kulisy mrtvého Krista by tak odpovídala až pozdějšímu vývoji v 18. století. V rámci této hypotézy zároveň nemusí být vyloučeno použití druhého, jednoduššího prospektu (srov. např. s návrhy pro jezuitské hry) v úrovni oltářní architektury.

<sup>151</sup> A. Draghi, *La Vita nella Morte*. Johannes Strobl a Sharon Weller, 2013, [online].

<sup>152</sup> Minato 1700, s. 527: *Vidíme výjev s neúrodnou půdou, kyselou a trnitou. A dále v dálce pozemský ráj s andělem u vchodu, vyzbrojeným ohnivým mečem. Komparz představující HŘÍŠNÍKA, DŘINU, SMRT, LIDSKOST. Přichází LIDSKOST okopávající zemi.*



Podobného rozvržení do několika pater nabývala právě též *apparati* pro *Quarant'Ore*.<sup>153</sup>

Obecně lze říci, že Kendrickova „rekonstrukce“ je platná vždy z poloviny v daném zkoumaném období. Bibienovský hrob s divadelní „inscenací“ *Předávání Kříže Kristu* v Císařské kapli dle dochovaných grafických návrhů zcela určitě stál. Je vysoce pravděpodobné, že zde v daném období stál po celý Svatý týden, poněvadž se v kompozičních řešeních – a to i v případě Zwettlu – počítalo s přítomností vystavené monstrance. Navíc víme, že sepolkra se v prvních desetiletích 18. století začala hrát v úterý Svatého týdne namísto Zeleného čtvrtku a Velkého pátku<sup>154</sup> a scénická akce již nebyla tolik vyžadována.<sup>155</sup> Z důvodů nákladnosti a náročnosti konstrukce nelze počítat s jejími jinými variantami, které by se během týdne střídaly. Boží hrob, u nějž byla prováděna sepolkra pro Leopolda I., byl s velkou pravděpodobností konstruován zároveň jako Boží hrob pro čtyřicetihodinovou pobožnost, nebo z něj přinejmenším vycházel. Jím tvořená dolní etáž celé konstrukce mohla být obohacena tématickým prospektem, jenž by ideologicky doplňoval alegorický prospekt umístěný v úrovni oken presbytáře. Dle popisů v librettech musely být leopoldinské Hroby oproti *apparati* pro Karla VI. přizpůsobitelné alegorickým prospektům v obou etážích.

Co se další úpravy Císařské kaple týče, víme, že během Tridua, tj. na Zelený čtvrtek, byly zahaleny všechny sochy a obrazy do černého sukna.<sup>156</sup> Konstrukce Božího hrobu s prospektem/prospekty byla tím pádem jediným zobrazením, jež bychom v době Leopolda I. v Hofburgkapelle našli, a tím spíše musel vyniknout její divadelní efekt.

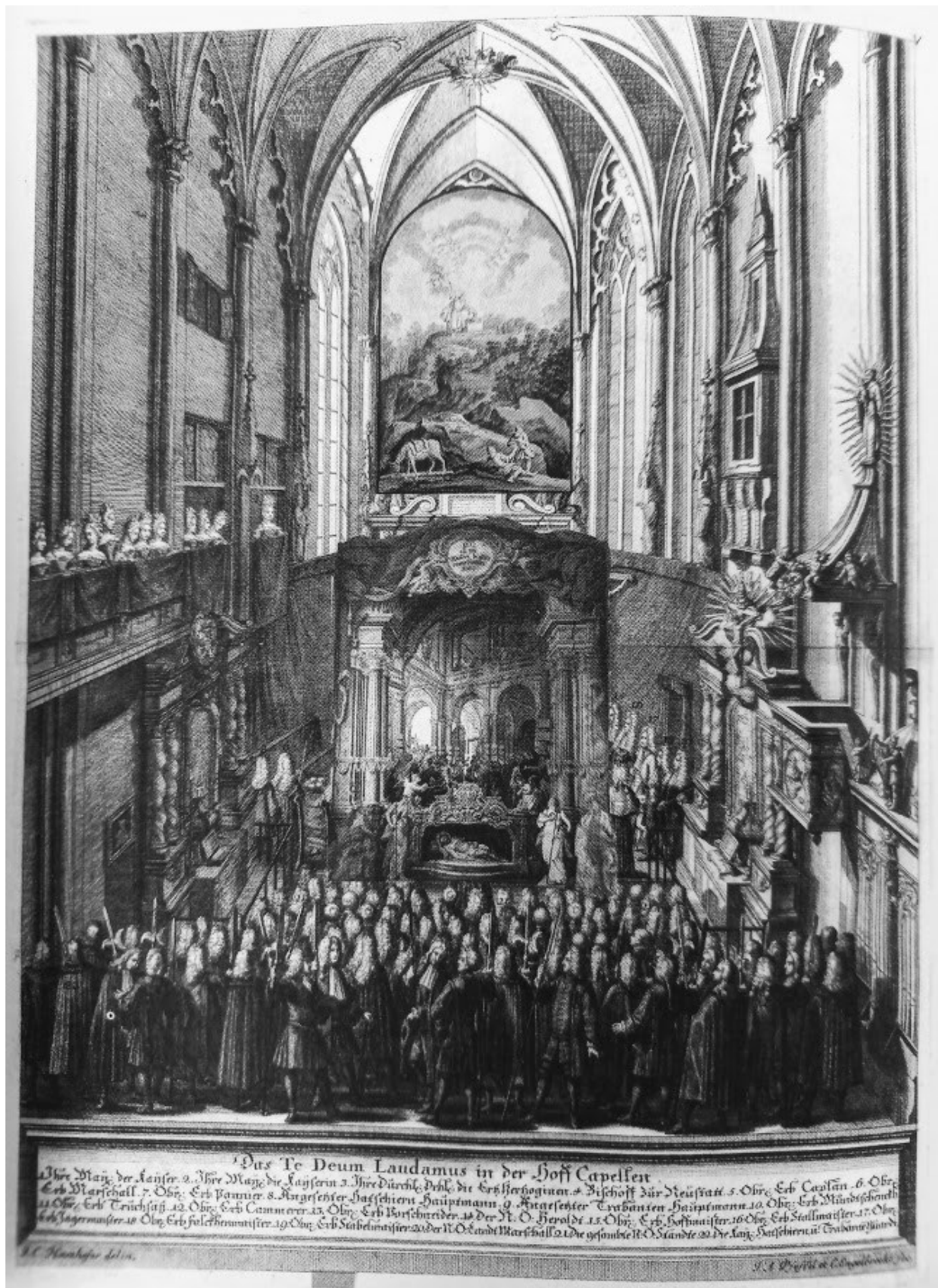
---

<sup>153</sup> Viz opět Weil 1974, *passim*.

<sup>154</sup> Smither 1977, s. 380.

<sup>155</sup> Seifert 2016, s. 137.

<sup>156</sup> Kendrick 2019, s. 14.



[27] Montáž možné podoby Hofburgkapelle při provádění sepolker za Leopolda I.

na dobové grafice

© Robert L. Kendrick 2019



[28] Hofburgkapelle, pohled do presbytáře

© Marta Krumphanzlová 2022

## Rezonance středověké tradice ve spojitosti s barokními Božími hroby

V celkovém konceptu budování Božích hrobů ve střední Evropě po italském, potažmo vídeňském, vzoru se výrazně promítá hluboce zakořeněná středověká tradice pašijových her a mystérií. Fenomén teatrálnosti středověkého liturgického, zejména velikonočního rituálu a jeho projekce do alegorické vizuality barokního *theatra sacra* podrobně rozvíjí recentní studie Amy Powellové *Machine for Souls, Allegory Before and After Trent*.<sup>157</sup> Powellová podrobně líčí vývoj středověkého pohřbívání sošky ukřižovaného Krista až po mnohvrstevnaté scénické pojetí Božích hrobů v 18. století a vytváří obraz složitého alegorického vnímání v obou daných obdobích. Pokouší se vysvětlit dobovou potřebu manipulovatelných uměleckých děl při prožívání nejduchovnějšího a nejneuchopitelnějšího křesťanského svátku právě na základě tohoto paradoxu. Využívá komentářů sv. Řehoře Velikého k Písni písní, vycházejícího též z Órigéna<sup>158</sup>:

*Když byly člověku zapovězeny radosti Ráje, vydal se na pouť tímto světem, maje srdce zaslepené k chápání duchovna. (...) Alegorie působí jako nástroj pro pozdvižení duše k Bohu, neboť ta se jemu vzdálila. (...) Aby byla vytvořena alegorie, myšlenky dané Bohem musí být zahaleny tím, co známe. Zkoumáním vnějškového jazyka se dobereme k niternému porozumění.*<sup>159</sup>

Středověký rituál ukládání Krista nebo Kříže do Hrobu (tzv. *depositio Christi/depositio crucis*) s použitím manipulovatelné polychromované sochy s ohýbatelnými končetinami byl rozšířený především na území střední a severní Evropy. Dochované exempláře takovýchto děl používaných při liturgii spadají do období 14.–15. století, pozdější se tedy shodují s počátky německé reformace. Také v Čechách je několik takových soch, jimiž se zabýval Petr Uličný ve svém příspěvku *Kristus v pohybu, přemístitelné objekty v liturgii středověkých Čech*.<sup>160</sup> [29] Uličný ke své studii

<sup>157</sup> Viz Powell 2013, s. 273–294.

<sup>158</sup> Pro hlubší teologický kontext viz např. Kasprzak 2012, *The allegorical sense of Gregory the Great's commentary on the Song of Songs*.

<sup>159</sup> *Postquam a paradisi gaudiis expulsum est genus humanum, in istam peregrinationem uitae praesentis ueniens caecum cor ab spiritali intellectu habet. (...) Allegoria enim animae longe a deo positae quasi quandam machinam facit, ut per illam leuetur ad deum. (...) Rebus enim nobis notis, per quas allegoriae conficiuntur, sententiae diuinae uestiuntur et, dum recognoscimus exteriora uerba, peruenimus ad interiorem intelligentiam.* (dílní překlad autorky pro účely práce)

<sup>160</sup> Viz Uličný 2011.

přikládá dochovaný zápis ze svatovítské katedrály, jenž vzdáleně připomíná pozdější stručné „scénické“ poznámky v libretech vídeňských sepolker.

*Dva klerici oblečení na způsob žen přistoupili k Božímu hrobu a chór otočený k východu zanotoval antifonu sdělující, že převlečení kněží jsou Marie Magdalena a další Marie, hledající v hrobě mrtvé Kristovo tělo. Na zpívanou otázku, kdo jim odvalí kámen blokující hrob, se jich anděl sedící u hrobu ptá, koho zde s pláčem hledají. „Ježíše Nazaretského ukřižovaného hledáme!“ odpoví ženy a anděl jim sdělí onu celým chrámem očekávanou zvěst: „Není zde, koho hledáte, běžte a ohlaste jeho učedníkům a Petrovi, že Ježíš vstal z mrtvých.“ V následující scéně pak dva bratři zahalení v kápích, představující apoštoly, vyjmou z hrobu dva kusy látky, otočí se k chóru a pějí: „Pohled'te, ó, soudruzi, ejhle plátno a rouška, a tělo Ježíšovo nebylo v hrobě nalezeno!“ Pak může zaznít vítězné „Pán vstal z Hrobu“ a plátno a rouška jsou uloženy na oltáři. Poté kněz (patrně od tohoto oltáře) nese kříž do středu kostela a otočen k východu zpívá ještě jednou: „Kristus Pán vstal z mrtvých“. Pak políbí plátno, dá znamení míru shromážděným bratřím a lidu a vrátí se do chóru.<sup>161</sup>*

Velkopáteční snímání Kristovy sochy z Kříže (symbolický Boží obraz, *imago Dei*) a její pohřbívání Powellová symbolicky pojmenovává jako „umrtvování“ obrazu – „*deadness of the image*“.<sup>162</sup> Samotný akt *depositia* zároveň chápe jako paradoxní korespondenci s protestantskou obrazoboreckou vlnou. Je třeba zmínit, že tento pozdně středověký rituál spadá též do dozívající vlny augustiniány šířeného *devotio moderna*, k jehož projevům můžeme ze sochařského hlediska zařadit např. kult *mystických piet*<sup>163</sup> (např. *Pieta z dominikánského kláštera v Chebu*, kol. 1350<sup>164</sup>). V rámci alegorického pohřbívání Božího obrazu a tedy jeho nutného „odmítnutí“ (dosl. *renunciation of the image*) Powellová zkoumá tenkou hranici mezi symbolickým úkonem a obrazoborectvím.<sup>165</sup>

Jestliže ve středověkém pojetí této velikonoční alegorie šlo o záměrné odstraňování obrazu (*imaga*) za účelem „zkrocení zraku“ (u Powellové dosl. *chastening the sight*) a tedy vnitřního usebrání – srov. výše uvedené komentáře sv. Řehoře Velikého o principu alegorie – barokní Boží hrob jakožto celkové mnohvrstevnaté *imago* s mrtvým Kristem v dolní části fungoval jako scéna, díky níž mohl být zrak diváka veden vzhůru. Pro názorné vysvětlení své teze Powellová uvádí příklad grafického listu zobrazujícího

<sup>161</sup> Uličný 2011, s. 129–130.

<sup>162</sup> Powell 2013, s. 283.

<sup>163</sup> Spunar 1987, s. 247.

<sup>164</sup> Chadraba 1984, s. 224.

<sup>165</sup> Powell 2013, s. 283.

Boží hrob Johanna Antona Gumppa [30] v mnichovském theatinském kostele (1691). Kompoziční řešení (viz příložené autorské schéma), v jehož středu se nachází monstrance s hostií (tj. eucharistická oběť) vynášena anděly, je korunováno nebeskou sférou s Bohem Otcem, po jehož pravici vidíme scénu *Vyhnání z Ráje* a po levici *Pád andělů* (tj. počátky hříchu) nad sloupovým dynamické edikuly. Nosné edikulové sloupy v prvním plánu celkové scény vytvářejí symetrické vertikální spojení se zhmotněním mrtvého Krista, jenž již není v rytině Michaela Hartwangerera zahrnut, a byl nutně umístěn u paty sloupů, v pomyslném „prosceniu“. Tato socha, zosobnění smrti, představuje důsledek prvotního hříchu a zároveň směřuje pohled po přímé vertikále *Kristova smrt–Abraháмова oběť–Golgota–Monstrance–Bůh Otec* – vzhůru. Právě zohlednění mystické eucharistické oběti jak kompozičně, tak ideologicky je též hlavním rozdílem mezi pojetím středověkého a barokního Hrobu.<sup>166</sup>

Z daného kompozičního rozboru, dokreslujícího barokní teologické pojetí *alegorie*, vyplývá geniální propojení s raně středověkou tradicí sahající až ke sv. Řehoři Velikému: smrt jakožto důsledek hříchu vede duši prostřednictvím nedokonalých obrazů, jež byly člověku dány k hlubšímu nazírání, k poznání vyššího Dobra.



[29] *Krucifix, Kristus s pohyblivými pažemi pro ukládání do Velikonočního hrobu*  
Boletice u Českého Krumlova, kolem roku 1450  
Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou  
© Petr Uličný

<sup>166</sup> Powell 2013, s. 284–290.



[30] Michael Hartwanger podle Johanna A. Gumppa  
*Svatý hrob v Theatinském chrámu v Mnichově, 1691*  
© Bayerische Staatsbibliothek Munich

## Giuseppe Galli-Bibiena a sepolkra pro Karla VI.

Rodina divadelních architektů Galli-Bibiena, původem z Bibieny poblíž Florencie, posléze přesídlena do Boloně a nakonec také díky Ferdinandu Galli-Bibienovi a jeho synu Giuseppovi do Vídně, se vyznamenala zejména vynálezem zcela nového principu jevištní perspektivy. K vídeňskému císařskému dvoru se Ferdinando se svými dvěma syny dostal roku 1712, čtyři roky po té, co byl povolán, aby v Barceloně obstaral slavnosti při příležitosti sňatku Karla III. Španělského, Leopoldova následovníka a pozdějšího císaře Karla VI.<sup>167</sup>

Ferdinando Galli-Bibiena (1657–1743), narozený v Boloni, jež mimojiné dala jméno klíčové umělecké škole započaté bratry Carracciiovými, je autorem traktátu *Architettura civile* (1711). V něm logicky rozvíjí teorii o perspektivě Andrea Pozzy a dovádí ji k dokonalosti řešením perspektivy nezávislé na ose souměrnosti.<sup>168</sup> Vytváří tak víceúběžníkové schéma bez závislosti na pozici pozorovatele<sup>169</sup> (*maniera di veder le scene per angolo*<sup>170</sup>) a díky vrstvení a vytváření optických průhledů na diagonálách prohlubuje iluzivní prostor teoreticky do nekonečna.

Giuseppe Galli Bibiena (1696–1756) ve Vídni samostatně rozvinul co započal jeho otec. Bezprostředně po otcově smrti roku 1717 vytvořil scénu pro karnevalovou operu *Sesostri re d'Egitto* (Pariati/Conti)<sup>171</sup> O rok dříve otcovi vypomáhal s kulisami pro operu *Angelica vincitrice d'Alcina* (Pariati/Fux, Matteis)<sup>172</sup>. (Císaři Karlu VI. později věnoval soubor grafických předloh pro svá architektonická a scénografická řešení, *Architettura e prospettive* (1740)<sup>173</sup>. Jeho nejvýznamnějším počinem zůstává velkolepé výtvarné řešení opery *Constanza e fortezza* (Pietro Pariati/Johann Joseph Fux) při příležitosti korunovace Karla VI. českým králem v Praze.<sup>174</sup> Krom vídeňského dvora také působil v Jaroměřicích u hraběte Questenberka a je autorem několika pozdních návrhů pro zámecké divadlo v Českém Krumlově, vyhotovených v 60. letech 18. století.<sup>175</sup> V Drážďanech, kde pobýval na konci 40. let, se po realizované přestavbě dvorního

---

<sup>167</sup> Mayor 1945, s. 30.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>169</sup> Chiarenza 2016, s. 732.

<sup>170</sup> Sommer-Mathis 2020, s. 253; Galli Bibiena 1740, s. 9.

<sup>171</sup> Frank 2016, s. 153.

<sup>172</sup> Sommer-Mathis 2016, s. 170.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 255.

<sup>174</sup> Leibnitz 2016, s. 130–133.

<sup>175</sup> Spáčilová 2022.



divadla stal prvním divadelním inženýrem. Zemřel v Berlíně ve službách pruského krále Fridricha II.<sup>176</sup>

V návaznosti na téma této práce je nutné se zabývat tvorbou Galli-Bibienů pro slavnostní katolickou liturgii. Bohatá efemérní architektura divadelního charakteru byla důležitou součástí jednoho z projevů jezuitského *theatra sacra*. Ať se již jednalo o každoroční velkolepé slavnosti Božího Těla<sup>177</sup>, monumentální *castra doloris* stavěná při příležitosti úmrtí členů císařské rodiny nebo Leopoldem I. započatou tradici zpívaných sepolker v Císařské kapli, pro rodinu Galli-Bibiena byla příprava návrhů pro chrámové prostředí přinejmenším stejně, ne-li více důležitou, náplní práce pro Karla VI., neboli *Sacra Cesarea Cattolica Real Maesta*, jak se můžeme dočíst ve věnování *Architettura e prospettive*.<sup>178</sup> V tomto sborníku se nachází sedm grafik zobrazujících scénu vydání Krista vojákům s půlkruhovým zakončením [32 a Příloha A]. Zůstává otázkou, zda se jedná o návrhy pro *Corpus Christi*, o nichž se nepřímou zmiňuje např. A. Hyatt Mayor, či pro sepolkra. Nic také nevylučuje možnost, že návrhy mohly nabýt využití při obou příležitostech, poněvadž z teologického hlediska se tato paralela v liturgii nabízí zcela přirozeně.

Druhé možnosti by odpovídal onen půlkruhovitý rám scény, který je stejný jako u výše zmiňovaných Burnaciniho kreseb, a odpovídá tak pravděpodobnému zavěšení prospektů na střední okno presbytáře. Dále se nám nabízí srovnání právě s Burnaciniho kresbou *Ecce homo* a silný eucharistický podtext v přítomnosti monstrance, (jenž je však samozřejmě stejnou měrou přítomen i v případě svátku Božího těla). V neposlední řadě lze provést srovnání na základě velmi podobného námětového i kompozičního řešení nově zrekonstruovaného a zrestaurovaného Božího hrobu v cisterciáckém opatství v rakouském Zwettlu (také *Světlá; Světelský klášter*). Tento Boží hrob, jehož ústředním motivem je taktéž předávání Kříže Kristu po druhém slyšení u Piláta, byl vyhotoven Bibienovým žákem Franzem Antonem Dannem ve druhé čtvrtině 18. století<sup>179</sup> a doslova zázrakem se i navzdory josefínským reformám dochoval bez porušení v uzamykatelné boční kapli, jež se nachází po severní straně nartexu klášterního chrámu.<sup>180</sup> (Bližší informace viz níže.) Ještě konkrétnější analogii bychom však našli v návrhu Božího hrobu pro Hofburgkapelle z roku 1717 s připsáním *Sepolcro*

---

<sup>176</sup> Tamtéž.

<sup>177</sup> Mayor 1945, s. 32.

<sup>178</sup> Galli Bibiena 1740, s. 11.

<sup>179</sup> Perutková 2018, s. 346.

<sup>180</sup> Risatti 2016, Ein Meisterwerk für die Andacht – Das Heilige Grab in Stift Zwettl [online].

*di Capella Grande Imperatore per l' Augus. adi 28 Marzo Anno 1717.*<sup>181</sup> [31] Tého grafice se zatím nepodařilo přisoudit autorství. Určité prvky kompozice odpovídají spíše pozdním dílům Giuseppeho Galli-Bibieny (např. „manýrizující“ mohutné čtyřsloupy pokryté kostkami), nicméně oproti grafikám uvedeným v *Architettura e prospettiva* zde chybí bohaté, fantasticky utvářené schodiště<sup>182</sup>, na němž se celý výjev *Vydání Krista* odehrává.

V tomto souboru grafik nesmíme opomenout pravidelné umístění ozdobné kartuše na oblouku iluzivního zarámování těchto výjevů. Bibiena do nich vkládá různé verše z Pašijí, jež divákovi napovídají, o které pašijové *Vydání Krista* se přesně jedná. Vidíme zde např. Krista přijímajícího Kříž před rozběsněným davem [32, 37], Krista korunovaného trním [34], Krista předvedeného před Kaifáše [35] nebo Krista před židovskými veleknězi [38]. Právě tento verš jakožto jednotící „motto“ zamýšleného živého emblému nápadně připomíná výše uvedené „argomento“ z Bernardoniho libreta pro sepolkro *Giesù flagellato* (1709).<sup>183</sup>

Pro využití návrhů v *Architettura e prospettiva* pro sepolkra hovoří i fakt, že již v prvních desetiletích 18. století, tedy za vlády Josefa I. (1705–1711) a počátku vlády Karla VI. (1711–1740), docházelo k postupnému proměňování námětů sepolker od prvotní meditace nad Kristovou smrtí a jejími důsledky k čím dál názornějšímu vyjádření samotného pašijového příběhu bez zahrnutí alegorických postav, jež vystupovaly v leopoldinských velikonočních oratoriích, a případného starozákonního paralelismu.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Frank 2016, s. 154.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>183</sup> Viz s. 37 této práce.

<sup>184</sup> Seifert 2016, s. 137.



[31] Giuseppe Galli-Bibiena (?), *Svatý hrob v Hofburgkapelle*, 1717

Akademie der bildenden Künste Wien, inv. č. 4776, © ebenda



[32] Giuseppe Galli-Bibiena, návrh Svatého hrobu z *Architettura e prospettiva*, 1740  
nápis v kartuši: „*Et duxerunt eum ut crucifigerent.*“

## Boží hrob v klášteře Zwettl a Franz Anton Danné

Franz Anton Danné (1700–1767) se narodil ve Vídni do rodiny dvorního malíře-dekorátora Franze Danného. Na dvoře se pohyboval v okruhu Giuseppe Galli-Bibieny, u něž získal vzdělání a posléze se stal jeho pomocníkem v císařských službách.<sup>185</sup>

V archivu cisterciáckého kláštera ve Zwettlu je uložena smlouva z roku 1744, jež stvrzuje umělecké zhotovení Božího hrobu Danného dílnou.<sup>186</sup> [Příloha B] Hrob lze datovat i díky chronogramu, jenž je v podobě kartuše včleněn do rámu iluzivní edikuly jako spona malované draperie. Jedná se o verš z Janova evangelia „*Uvidí, koho probodli.*“ (J 19, 37)

ECCE  
EX HIS:  
VIDEBUNT IN QVEM  
TRANSFIXERVNT  
Jo. 18 C.

Dle smlouvy uzavřené s zwettlským opatem Melchiorem von Zaunack bylo Dannému 22. února 1744 vyplaceno 336 zlatých.<sup>187</sup>

Tento hrob je v podstatě mnohonásobným zmenšením a zjednodušením klasického barokního jeviště. Dřevěná konstrukce, jež vyplňuje celé zakončení kaple, je tvořena několika řadami malovaných kulis vrstvených za sebou. Iluzivní nástěnná malba přímo na zdi za *theatrem* prohlubuje scénu do nekonečně hlubokého prostoru. Architektura Pilátova paláce je tvořena do detailů propracovanými lodžemi s vysokými arkádami vynášenými typickými bibienovskými čtyřsloupy zakončenými kompozitními hlavicemi. Důležitým prvkem pro potvrzení přímého vlivu Giuseppe Galli-Bibieny jsou bizarně vyhlížející soustavy krychlí<sup>188</sup>, jež jsou navlečeny na dolní polovinu sloupů za účelem efektnějšího lámání úběžníků. Mezi další Danného citace Bibienova stylu patří bezpochyby zleva se vynořující schodiště, ačkoli toto zdaleka nedosahuje mistrovství Bibienových složitě vedených schodišťových ramen, která se v imaginárním divadelním prostoru vinou bez jakýchkoli fyzických zábran. (Viz grafické návrhy Bibienových Božích hrobů výše.)<sup>189</sup> Ze schodiště sestupuje pokorný, zbičovaný Kristus vedený v okovech před rozjitřený dav, aby přijal Kříž svého Umučení. Z ikonografického

<sup>185</sup> Schmidt 1974–1980, s. 380–381.

<sup>186</sup> Risatti 2016, Ein Meisterwerk für die Andacht – Das Heilige Grab in Stift Zwettl [online].

<sup>187</sup> Tamtéž.

<sup>188</sup> Sommer-Mathis 2020, s. 253.

<sup>189</sup> Galli Bibiena 1740, passim.

hlediska je poněkud překvapivé Kristus je v celé kompozici této divadelní skříně zobrazen třikrát. V jakémsi prosceniu leží mrtvý Spasitel v Hrobě, zatímco jej z každé strany střeží spící strážci a plačící andělé, kteří v ruku drží *Arma Christi*. Malované rozviliny víka sarkofágu navíc vytvářejí podstavec pro monstranci, jež měla být na Hrobě během Svatého týdne vystavena. Tedy celkem byl Kristus přítomen hned třikrát, což může přirozeně vést ke svatotrojičnímu teologickému výkladu.

Celý výjev je korunován skvostně vyhlížejícím vítězným obloukem vynášeným skupinami kanelovaných kompozitních sloupů se zlatými hlavicemi a zlatem lemovanými vysokými sokly. Zbarvení těchto architektonických prvků navozuje dojem pastelového, zeleno-růžového mramoru, který je postaven ve vysokém barevném kontrastu s dynamickým, bohatě lámaným rudým sukem, jež se díky pečlivé modelaci pyšní svou sametovou hebkostí.

Dřevěná konstrukce, do níž jsou malované kulisy vpasovány, je přístupná malými dvířky v zadní části.<sup>190</sup> Když vstoupíme na toto poddimenzované jeviště, můžeme si všimnout, že rubové strany malovaných postav na sobě nesou známky kouře. To dokládá osvětlování olejovými lampičkami, jež byly umístěny tak, aby nebylo poznat, odkud zdroj světla vychází.<sup>191</sup> V současnosti je dílo oživeno tlumeným, diagonálně vedeným světlem dopadajícím na Kristovu postavu sestupující ze schodiště.

---

<sup>190</sup> Risatti 2016, Ein Meisterwerk für die Andacht – Das Heilige Grab in Stift Zwettl [online].

<sup>191</sup> Tamtéž.

## Závěr

Práce se pokusila částečně shrnout dosavadní poznatky a hypotézy týkající se scénografie sepolker v přibližném rozmezí let 1660–1744 a následně předestlat další otázky, jež ohledně scénické podoby tohoto hudebně-dramatického žánru vyvstávají. Právě výtvarné zpracování je pro celistvé pochopení sepolkra jakožto fenoménu živého barokního emblému jeho často opomíjenou součástí. Mým cílem bylo upozornit na tento problém převážně z umělecko-historického hlediska a shromáždit poučenou pramennou základnu, abych případně mohla na současnou práci v budoucnu navázat.

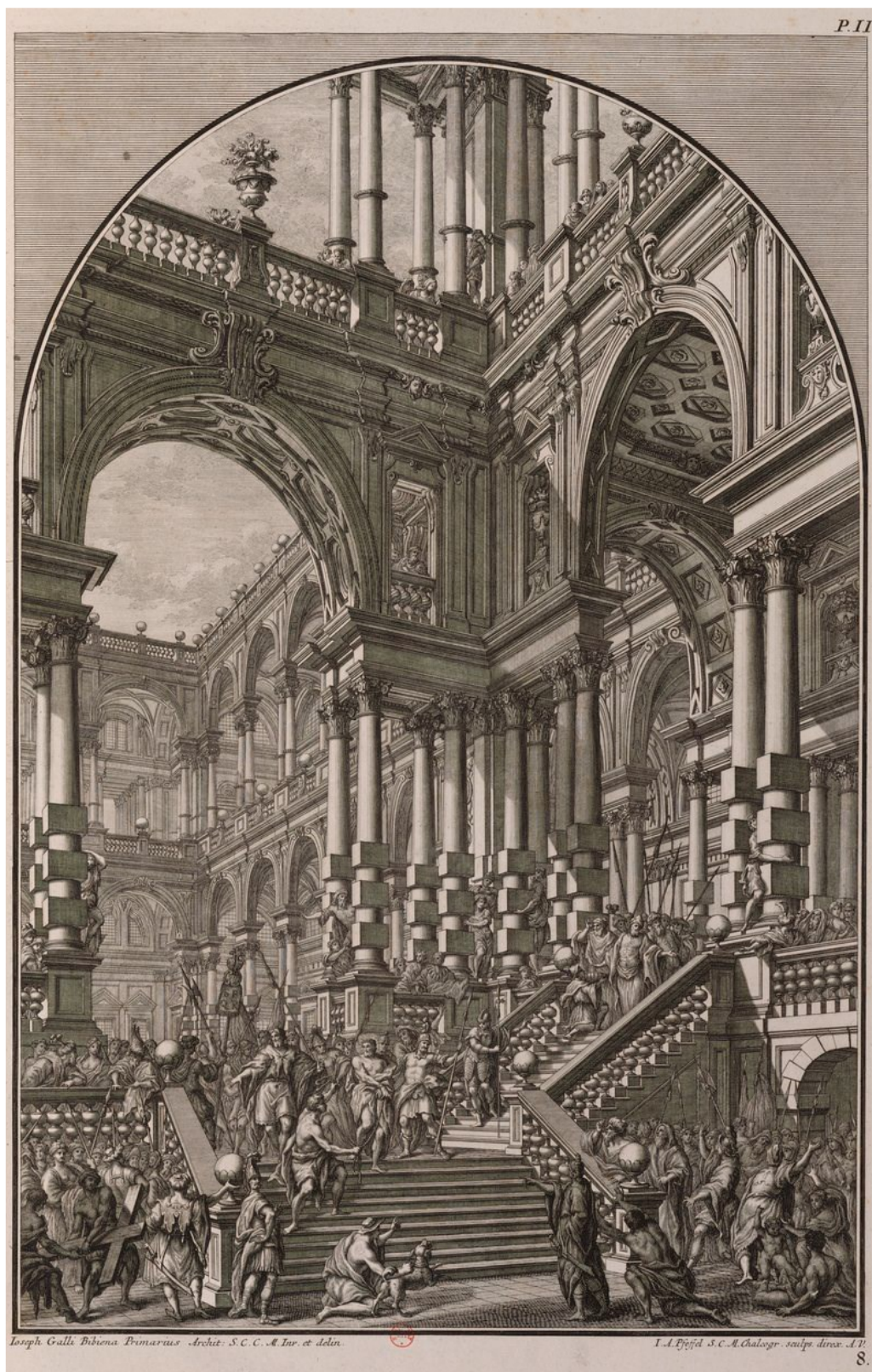
Chtěla bych se dále věnovat zbylým Burnaciniho návrhům, jež jsem z důvodů omezeného rozsahu této práce vypustila, a pečlivému pročtení ostatních libret, ke kterým jsem se prozatím nedostala, a pokusit se o další přiřazení.

Klíčové muzikologické rozlišení vývojového zlomu v rámci sepolkra jako žánru ze začátku vlády Josefa I. a posléze Karla VI. logicky umožňuje provést obdobné rozlišení na poli uměnovědném. Proměna obsahu mladších libret se projevuje i na celkovém konceptu výstavby Božího hrobu. Zdánlivé zjednodušení velikonoční tematiky těchto pozdějších *sacre azioni* však s sebou nepřineslo výtvarné ochuzení. Ba se mnohdy právě naopak zdá, že zjednodušení obsahu textu přineslo kompenzaci v bohatství vizuální složky, jak můžeme spatřovat v téměř manýristických tendencích na grafických listech Giuseppe Galli-Bibieny a v „živém“ příkladu díla jeho žáka, Franze Antona Danného.

V případě leopoldinských sepolker je předložena další hypotéza výsledné úpravy presbytáře v Císařské kapli pro provádění těchto skladeb. Na základě indikací v libretech a znalosti grafických listů dobových římských *apparati pro Quarant'Ore* lze uvažovat o dvouetážovém rozmístění prospektů – v úrovni oken a v úrovni oltáře. Otázkou stále zůstává zapracování těchto prospektů do oltářní kompozice Božího hrobu s vystavenou Svátostí.

Jelikož je práce zaměřená především na představení samotné problematiky v prostředí české uměnovědy, soustředí se zejména na fenomén sepolker pro císaře Leopolda I. a císařovnu-vdovu Eleonoru, díky nimž tento žánr ve Vídni vznikl a dále se po jejich vzoru šířil na území habsburské monarchie. V následujících letech tedy bude dále třeba shromáždit podobnou poučenou základnu pro scénografický výzkum oratorií prováděných u Božího hrobu v první polovině 18. století na území tehdejší monarchie a pro pozdější částečné přežívání této tradice až do 19. století, jež je pro výzkum této problematiky neméně podstatné.

**Příloha A: Boží hroby Giuseppeho Galli-Bibieny**  
*(Architetture e prospettive, 1740)*



[33] Svatý hrob





[34] Svatý hrob v vítěznou Svátostí a kartuši „*Et milites plectentes coronam de spinis, imposuerunt capiti eius.*“

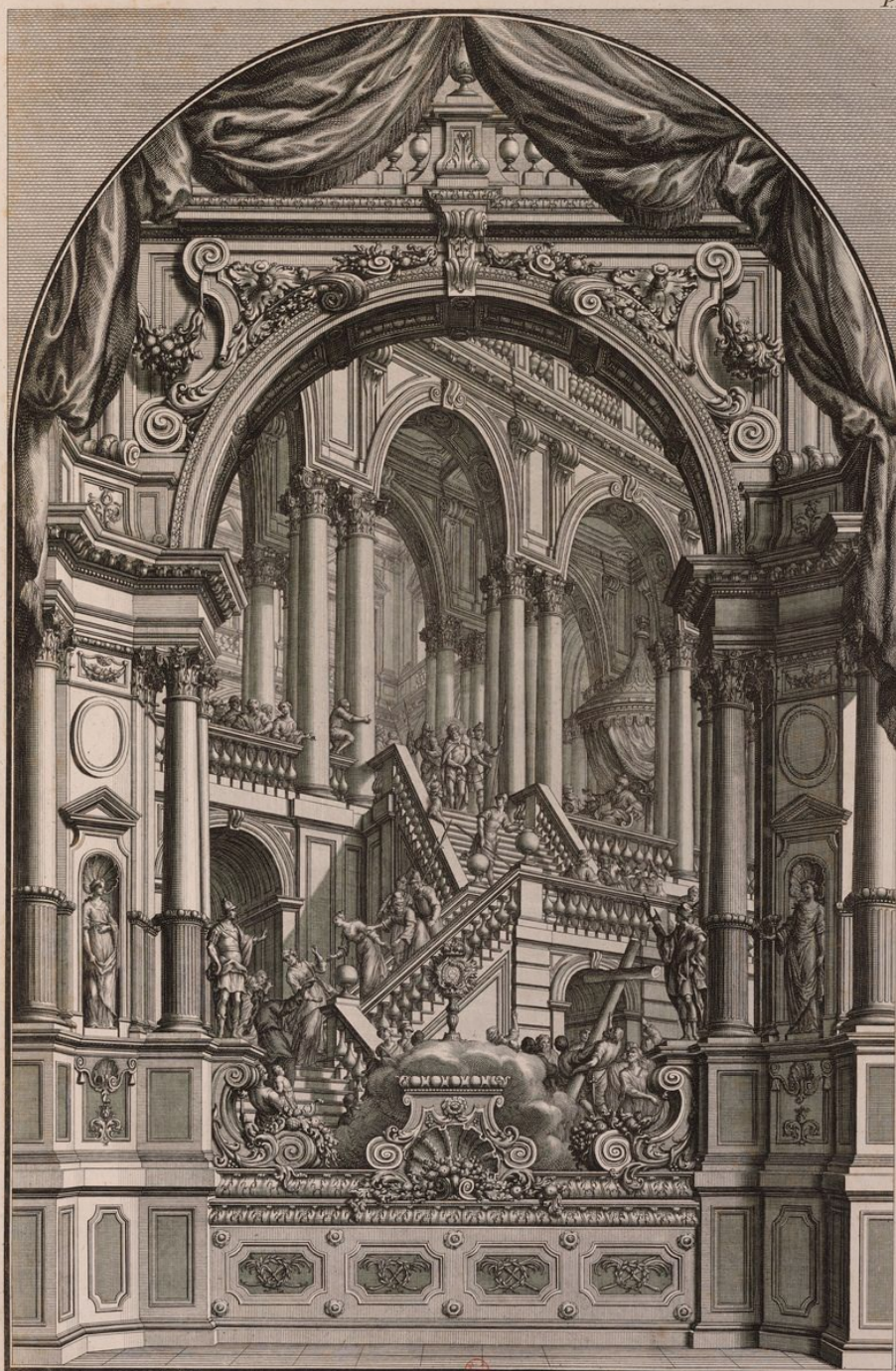


Joseph Galli Bibiana Sic. Cos. Maj. Archit. Theatr. Ermarini Inv. et del.

L. A. Pfeffel S. C. M. Chalogr. sculpt. direx. A. P.

4

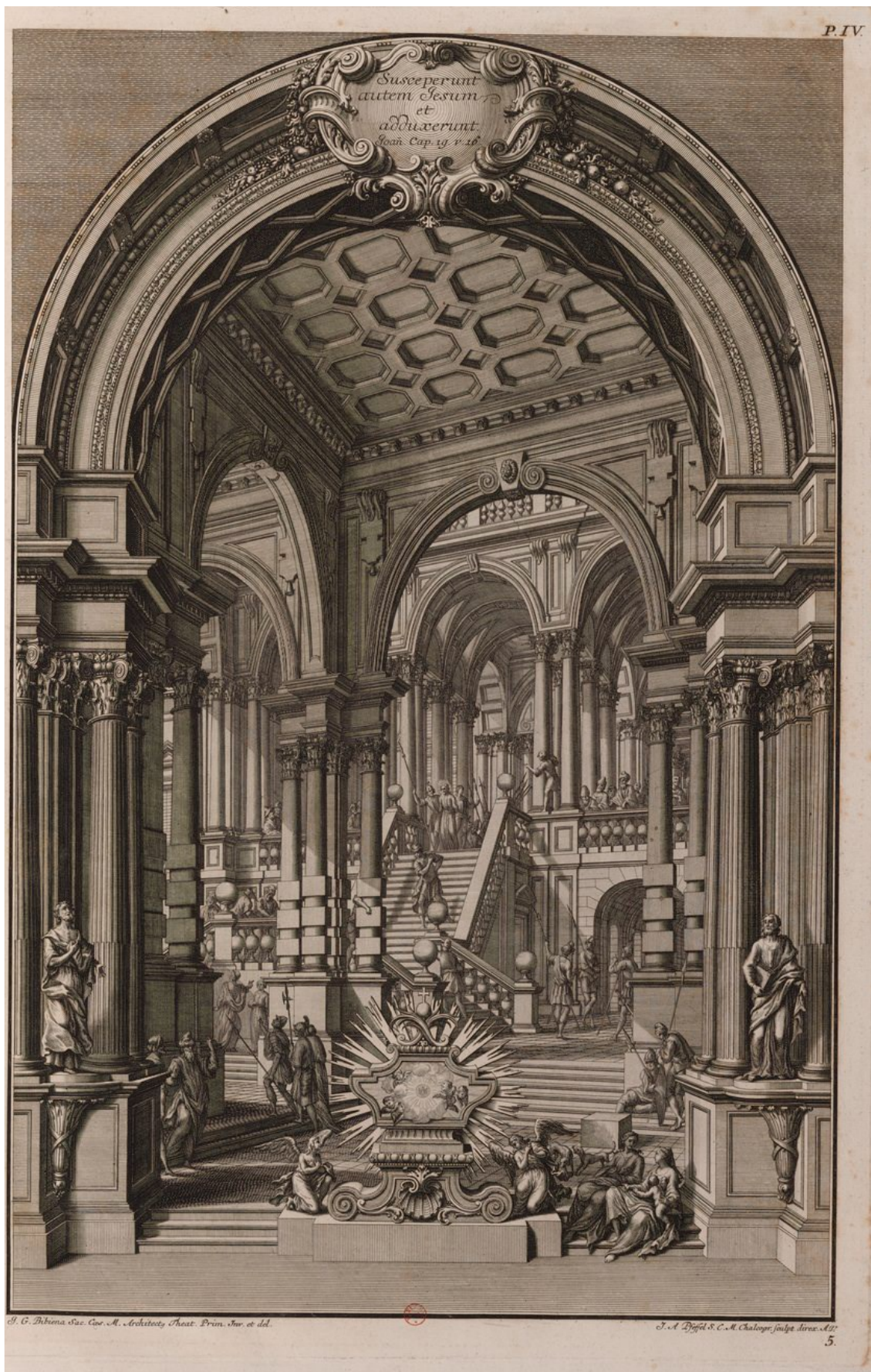
[35] Svatý hrob s kartuší: „Et misit eum Annas ligatum ad Caipham pontificem.“



Joseph Galli Dilectus Sac. Cae. M. Architect. Theatr. Promerius Inr. et Id.

J. L. Piffet S. C. M. Chalogn. sculpt. Paris. 1788

[36] Svatý hrob s vystavenou Svátostí



[37] Svatý hrob s vystavenou Svätostí a kartuši: „Susceperunt autem Jesum et adduxerunt.“



## Příloha B: Boží hrob Franze A. Danného klášter Zwettl



[39] Franz Anton Danneberg, Boží hrob v klášteře Zwettl, 1744. Celkový pohled.

© M. Krumphanzlová 2022



[40] Pohled zleva (detail): Kristus vedený vojáky, © M. Krumphanzlová 2022



[41] Pohled zprava (detail): skupina přinášející Kříž a gestikulující lid, © M. Krumphanzlová 2022





[42] Kristus v sarkofágu (detail), © M. Krumphanzlová 2022

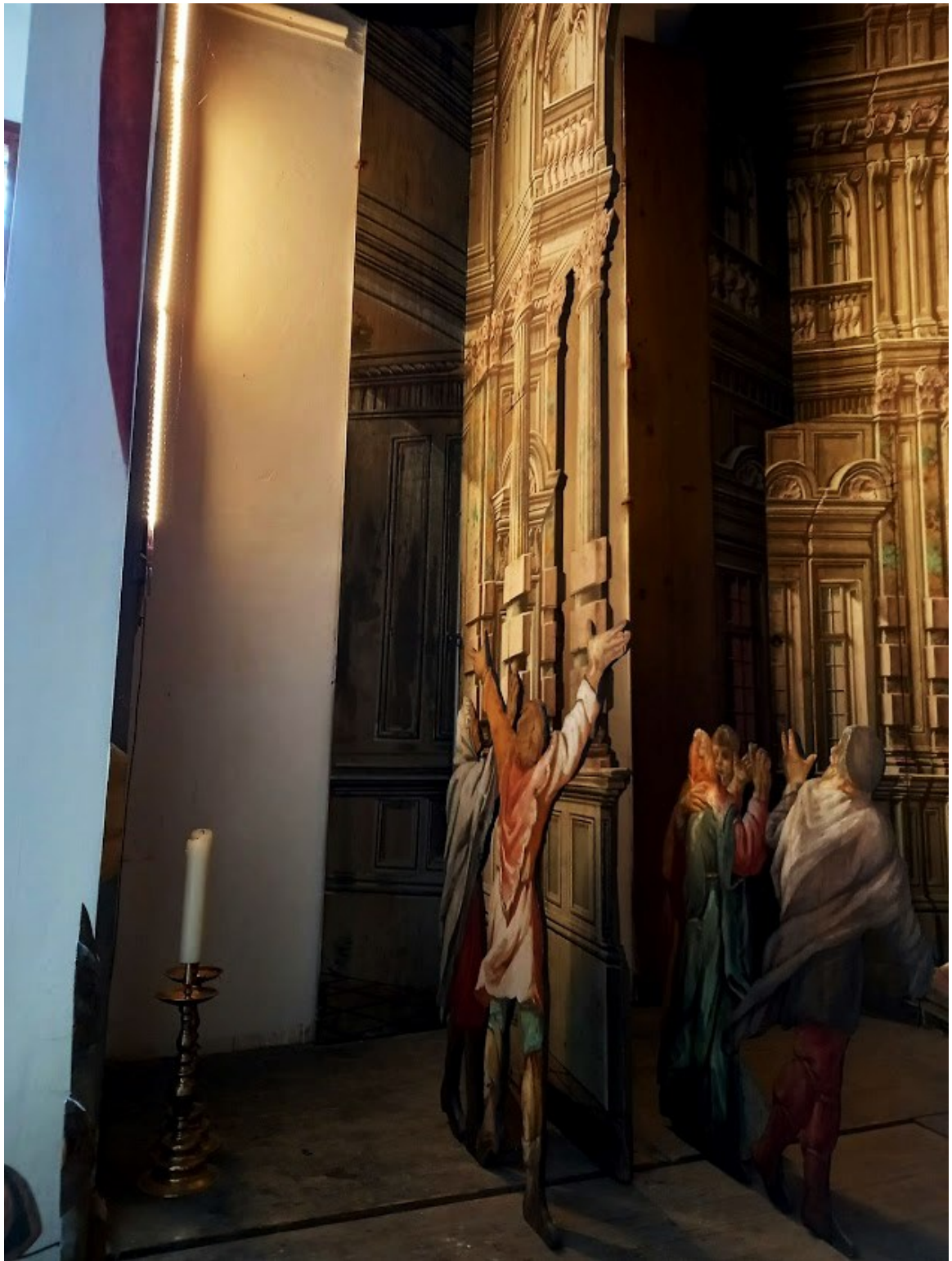


[43] Pohled na fiktivní balustrádu, © M. Krumphanzlová 2022



[44] Průhled do fiktivní lodžie s gestikulujícím davem před vedeným Kristem a na balustrádách

© M. Krumphanzlová 2022



[45] Pohled z boku na konstrukci kulis, © Marta Krumphanzlová 2022



[46] Pohled z boku na konstrukci kulis, © Marta Krumphanzlová 2022

## Dobové prameny

BERNARDONI 1708

Pieter'Antonio Bernardoni, *La passione nell'orto: oratorio cantato al Ss.mo sepolcro nell'august.ma cappella, della sac. ces., e real maestà di Giuseppe I. imperador de'Romani sempre augusto, l'Anno 1708*, Vídeň 1708, via Google Books;

[https://books.google.cz/books?id=49WeZ1mrNugC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=bernardon+i+passione+nell%27orto&source=bl&ots=-4HnSiNNQo&sig=ACfU3U2oaASjVZj6dzhdLoBityAc6-urrgg&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwil5rH7-cD3AhViQ\\_EDHetgBZwQ6AF6BAgaEAM#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=49WeZ1mrNugC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=bernardon+i+passione+nell%27orto&source=bl&ots=-4HnSiNNQo&sig=ACfU3U2oaASjVZj6dzhdLoBityAc6-urrgg&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwil5rH7-cD3AhViQ_EDHetgBZwQ6AF6BAgaEAM#v=onepage&q&f=false)

BERNARDONI 1709

Pieter'Antonio Bernardoni, *Giesù flagellato: oratorio cantato nell'august. cappella della S. C. R. maestà di Giuseppe I. imperador de'Romani, sempre augusto, l'Anno 1709*, Vídeň 1709, via Google Books;

[https://books.google.cz/books?id=mGLmODN8XJYC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=mGLmODN8XJYC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

BURNACINI 1660–1710

Lodovico Ottavio Burnacini, *20 návrhů pro sepulkra*, soukromá databáze Theatrummuseum Wien, sig. Hz\_Min29.

DRAGHI 1673

Antonio Draghi, *Sepolcro. La pieta contrastata egilea*, 1673, via Österreichische Nationalbibliothek - Austrian National Library, Austria - Public Domain;

[https://www.europeana.eu/eu/item/2059216/data\\_item\\_onb\\_sounds\\_AL00487792](https://www.europeana.eu/eu/item/2059216/data_item_onb_sounds_AL00487792)

FURTTENBACH 1663

Joseph Furtttenbach, *Mannhaffter Kunst-Spiegel*, Johann Schultes 1663, s. 124, via Archive.org; [https://archive.org/details/gpl\\_7860068/page/n211/mode/2up](https://archive.org/details/gpl_7860068/page/n211/mode/2up)

FURTTENBACH 1627

Joseph Furtttenbach, *Newes Itinerarium Italiae*, 1627, s. 81, via Archive.org; <https://archive.org/details/newesitinerarium00furt/page/80/mode/2up>

#### GALLI–BIBIENA 1740

Giuseppe Galli-Bibiena, *Architetture e prospettive*, Andrea Pfeffel 1740, via  
Bibliothèque national de France;

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505570v/f7.item>

#### MINATO 1700

Nicolò Minato, *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì e venerdì santo*, Van Ghelen 1700, via  
Google Books;

<https://play.google.com/books/reader?id=jzYkZMd3VgYC&pg=GBS.PA597&hl=cs&printsec=frontcover>

#### KÜSEL 1679

Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments*, Kysel 1679, via Archive.org;

[https://play.google.com/books/reader?id=\\_exJAAAacAAJ&pg=GBS.PP1&hl=cs](https://play.google.com/books/reader?id=_exJAAAacAAJ&pg=GBS.PP1&hl=cs)

#### SERLIO 1619

Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva. Libro secondo*, Benátky 1619, s. 48–49, via Archive.org;

<https://archive.org/details/tutteloperedarch00serl/page/n3/mode/2up>

## Literatura

BIACH-SCHIFFMANN 1931

Flora Biach-Schiffmann, *Lodovico Ottavio Burnacini, Theater und Feste am Wiener Hofe*, Videň 1931.

CAMPBELL 1981

Thomas P. Campbell, Liturgy and Drama: Recent Approaches to Medieval Theatre, in: *Theatre Journal* 33, 1981, č. 3, s. 289–301.

CHIARENZA 2016

Stefano Chiarenza: Architecture and Perspective in the Set Drawings of the Galli Bibiena, in: *Nexus Network Journal* 18, 2016, s. 723–742.

DE CAVI 2016

Sabina de Cavi, Paperwork and Paper Nature in Baroque Palermo: Material History and Production of the “Festino” of St. Rosalia (1686-1714), in: *Storia dell’arte* 43-45, 2016, s. 171-185.

DEISINGER 2016,

Marko Deisinger, The Music Chapel of Empress Eleonora II. Source-related Difficulties in Researching the History of an Italian-dominated Institution in Vienna (1657-1686), in: *Athens Journal of Humanities and Arts* 3, 2016, č. 3, s. 171–180.

DEISINGER 2013

Marko Deisinger, Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651–1686), in: *Acta Musicologica* 85, 2013, sv. 1, s. 43-73.

FRANK 2016

Martina Frank, Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena, in: Andrea Sommer-Mathis / Daniela Franke / Rudi Risatti (eds.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Videň 2016, s. 151–168.

GRENDLER 2009

Paul F. Grendler, *The University of Mantua, the Gonzaga, and the Jesuits, 1584–1630*, Johns Hopkins University Press 2009.

HENGERER 2007

Mark Hengerer, The Funerals of the Habsburg Emperors in the Eighteenth Century, in: Michael Schaich (ed.): *Monarchy and Religion: The Transformation of Royal Culture in Eighteenth Century Europe*. Oxford 2007, s. 367-394.

KASPRZAK 2012

Dariusz Kasprzak, The allegorical sense of Gregory the Great's commentary on the Song of Songs, in: *Analecta Cracoviensia* 44, 2012, s. 101–114.

KENDRICK 2019

Robert L. Kendrick, *Fruits of the Cross: Passionate Music Theatre in Habsburg Vienna*, University of California Press 2019.

LEIBNITZ 2016

Thomas Leibnitz *Die Musik der Kaiser im Spiegel der Wiener Hofmusikkapelle*, in: Andrea Sommer-Mathis / Daniela Franke / Rudi Risatti (eds.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Vídeň 2016, s. 121–134.

MAYOR 1945

A. Hyatt Mayor, The Bibiena Family. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 4, 1945, č. 1, s. 29-37.

MIKULEC 1997

Jiří Mikulec, Leopold I. *Život a vláda barokního habsburka*, Praha a Litomyšl 1997.

ÖZEL 2015

Cigdem Özel, *Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. Anhand von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) im Theatermuseum zu Wien*, diplomová práce, Universität Wien 2015.

ÖZEL 2016

Cigdem Özel, Inszenierte Eucharistiefrömmigkeit unter Kaiser Leopold I., in: Andrea Sommer-Mathis / Daniela Franke / Rudi Risatti (eds.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Vídeň 2016, s. 143–150.



PERNERSTORFER 2018

Matthias J. Pernerstorfer, Karfreitagsoratorien des 18. Jahrhunderts im Cistercienserstift Heiligenkreuz, in: *Analecta Cisterciensia* 2018.

PERUTKOVÁ 2018

Jana Perutková, Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part I): Methodological Questions on the Sepolcro in the Period of ca. 1700–1760, in: *Musicologica Brunensia* 53, 2018, č. 1, s. 79-96.

PERUTKOVÁ 2018

Jana Perutková, Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part II): On the Issue of Transferring Sepolcri and the Possibilities of their Semi-Staged or Staged Performance, in: *Musicologica Brunensia* 53, 2018, Supplementum, s. 339-353.

POWELL 2013

Amy Powell, A Machine for Souls. Allegory before and after Trent, in: Marcia B. Hall / Tracy E. Cooper (eds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, s. 273–294.

PROMINCZEL 2014

Johannes Prominczel, Die so genannten Sepolcri von Marc' Antonio Ziani, in: *Musicologica Brunensia* 49, 2014, č. 1, s. 61–72.

RISATTI 2019

Rudi Risatti, Grotteske Komödie – Einführung, in: Rudi Risatti (ed.), *Grotteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini*, Videň 2019, s. 11–23.

RITTER 2022

Laura Ritter, „Ich habe nitt baldt was bössers gesehen.“ Lodovico Ottavio Burnacini und die Diablerie des Niederländischen 16. Jahrhunderts, in: Stefan Hulfeld / Rudi Risatti / Sommer-Mathis (eds.): *Grotesk! Ungeheuerliche Künste und ihre Wiederkehr*, Videň 2022, s. 103–122.

ROYT 2013

Jan Rojt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2013.

SANTI O DE SANTI 2019

Samantha Santi o De Santi, Die Burnacini, eine Dynastie vpm Theateringenieuren. Neue Entdeckungen zu ihrer Herkunft, in: Rudi Risatti (ed.), *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini*, Vídeň 2019, s. 39–61.

SCHMIDT 1980

Rudolf Schmidt, *Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Vídeň 1974–1980.

SEHNAL 2015

Jiří Sehnal, Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina na Moravě v 17. a 18. století, část I.: Olomouc, in: *Hudební věda* 52, 2015, č. 3-4, s. 245-272.

SEHNAL 2017

Jiří Sehnal, Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina na Moravě v 17. a 18. století, část 2.: Šternberk, in: *Hudební věda* 54, 2017, č. 4, s. 377-440.

SEIFERT 2018

Herbert Seifert, *Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle*, Vídeň 2018.

SEIFERT 2016

Herbert Seifert, Oratorien, Sepolcri und Ordenstheater in Österreich, in: Andrea Sommer-Mathis / Daniela Franke / Rudi Risatti (eds.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Vídeň 2016, s. 135–142.

SEIFERT 1985

Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing 1985.

SLOUKA 2019

Petr Slouka, *Hudebnědramatické dílo Johanna Heinricha Schmelzera (1620/23–1680)*, disertační práce, Masarykova univerzita, Brno 2019, s. 154-159.

SMITHER 1977

Howard E. Smither, *The History of Oratorio. Vol. 1*, The University of North Carolina Press 1977, s. 365–415.

SOMMER-MATHIS 2016

Andrea Sommer-Mathis, Das Wiener Theatralfest „Angelica vintrice di Alcina“ in europäischer Kontext, in: Andrea Sommer-Mathis / Daniela Franke / Rudi Risatti (eds.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Vídeň 2016, s. 169–180.

SOMMER-MATHIS 2017

Andrea Sommer-Mathis, The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena, in: *Music in Art* 42, 2017, č. 1-2, s. 71-96.

SPUNAR 1987

Pavel Spunar, *Kultura českého středověku*, Praha 1987, s. 247–248.

STOCKINGT 2018

Janice B. Stockingt, *Jan Dismas Zelenka*, Praha 2019, s. 42–44.

ULIČNÝ 2011

Petr Uličný, Kristus v pohybu. Přemístitelné objekty v liturgii středověkých Čech, in: *Umění* 59, 2011, s. 126–144.

WEIL 1974

Mark S. Weil, The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, s. 218–248.

## **Videozáznamy / Dokumentární filmy**

Johannes Strobl / Sharon Weller / Ensemble Sacro-Profanum: *A. Draghi La Vita nella Morte*, 2013, [online]; <https://www.youtube.com/watch?v=-bYb0tqnx-c>

Le Poème Harmonique, Vincent Dumestre: *Le Tremblement de Terre*, 2017, [online]; <https://lepoemeharmonique.fr/spectacle/il-terremoto/>

Rudi Risatti: *Ein Meisterwerk für die Andacht – Das Heilige Grab in Stift Zwettl*, 2016, [online]; <https://www.museumsfernsehen.de/ein-meisterwerk-fuer-die-andacht-das-heilige-grab-in-stift-zwettl/>

Vincent Dumestre / Le Poème Harmonique: Draghi: *Il Terremoto, oratorio al santissimo sepolcro*, 2017, [online]; <https://www.youtube.com/watch?v=hCEoFdHEnlg>

## Internetové slovníky

BARIGOZZI BRINI 1972

Amalia Barigozzi Brini, *Burnacini Ludovico Ottaviano*, Dictionary of Italians, Volume 15, 1972, in: Tricanni Institute of the Italian Encyclopedia, [online] 2022;  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-ottaviano-burnacini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-ottaviano-burnacini_(Dizionario-Biografico)/) (posl. návštěva 5. 5. 2022)

KRÉN 2022

Emil Krén (ed.), Stern Ignaz, Biography, in: Web Gallery of Art, [online], 2022;  
[https://www.wga.hu/bio\\_m/s/stern/ignaz/biograph.html](https://www.wga.hu/bio_m/s/stern/ignaz/biograph.html) (posl. návštěva 5. 5. 2022)

SPÁČILOVÁ 2022

Jana Spáčilová, *Galli-Bibiena Giuseppe*, in: Biografický slovník českých zemí, [online], 2022; [http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GALLI-BIBIENA\\_Giuseppe\\_5.1.1695-12.3.1757](http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GALLI-BIBIENA_Giuseppe_5.1.1695-12.3.1757) (posl. návštěva 5. 5. 2022)

WIEN GESCHICHTE WIKI-BEARBEITER 2021

Wien Geschichte Wiki-Bearbeiter, Franz Anton Danne, in: Wien Geschichte Wiki, [online], 2021;  
[https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Franz\\_Anton\\_Danne&oldid=795794](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Franz_Anton_Danne&oldid=795794) (posl. návštěva 5. 5. 2022)

## Zdroje obrazové přílohy

- 1 Frans Luycx, *Ukřižování s truchlícími Habsburky*, olej na plátně, ca. 1662, Vídeň, Kirche am Hof, kaple Eleonory Gonzaga, foto: Marta Krumphanzlová, 2022.
- 2 Frans Luycx, *Ukřižování s truchlícími Habsburky* (detail), olej na plátně, ca. 1662, Vídeň, Kirche am Hof, kaple Eleonory Gonzaga, foto: Marta Krumphanzlová, 2022.
- 3 Nicolò Minato, *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì e venerdì santo*, Van Ghelen 1700, s. 333, 337.
- 4 Tamtéž, s. 353, s. 357.
- 5 Universität Wien, *Szenenbild aus "Pietas Victrix" von Nikolaus Avancinus*, [online], 2015; <https://geschichte.univie.ac.at/de/bilder/szenenbild-aus-pietas-victrix-von-nikolaus-avancinus> (posl. návštěva 5. 5. 2022)
- 6 Nicolò Minato, *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì e venerdì santo*, Van Ghelen 1700, s. 453, 457.
- 7 Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments*, Kysel 1679, CETUS DEGLUTITIONAM, Ion. Cap I, fig. 34.
- 8 © Theatermuseum Wien, inv. č. HZ\_Min29\_39b1
- 9 Nicolò Minato, *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì e venerdì santo*, Van Ghelen 1700, s. 597, 603.
- 10 © Theatermuseum Wien, inv. č. HZ\_Min29\_36
- 11 Nicolò Minato, *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì e venerdì santo*, Van Ghelen 1700, s. 699, 705.
- 12 Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments*, Kysel 1679, RUBUS ARDENS, Exod. Cap III., fig. 43.
- 13 © Theatermuseum Wien, inv. č. HZ\_Min29\_29b1

- 14 Pietr'Antonio Bernardoni, *Giesù flagellato: oratorio cantato nell'august. cappella della S. C. R. maestà di Giuseppe I. imperador de'Romani, sempre augusto, l'Anno 1709*, Vídeň 1709, titulní strana, list A2.
- 15 © Theatrummuseum Wien, inv. č. HZ\_Min29\_58b1
- 16 Nicolò Minato, *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì e venerdì santo*, Van Ghelen 1700, s. 8, 9.
- 17 © Theatrummuseum Wien, inv. č. HZ\_Min29\_58b2
- 18 Johann Martin Lerch, *Die heilige und die kaiserliche Familie*, kolorovaný mědiryt, ca. 1684, in: Cigdem Özel, *Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. Anhand von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) im Theatrummuseum zu Wien*, diplomová práce, Universität Wien 2015, příl. 74.
- 19 © Theatrummuseum Wien, inv. č. HZ\_Min29\_29b2
- 20 © Theatrummuseum Wien, inv. č. HZ\_Min29\_18, in: Rudi Risatti (ed.), *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*, Vídeň 2019, s. 136.
- 21 Follower Ignazio Stern, *The Punishment of Korah*, in: MutualArt; <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Punishment-of-Korah/0F9041DEDE13043C> (posl. návštěva 5. 5. 2022)
- 22 Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments*, Kysel 1679, CORAH, DATHAN, ABIRAM SEDITIOSI, Numer. Cap XVI, fig. 10.
- 23 © Theatrummuseum Wien, inv. č. HZ\_Min29\_38a
- 24 © Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, in: Mark S. Weil, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37, 1974, příloha pro s. 227–234.
- 25 Joseph Furttentbach, *Mannhaffter Kunst-Spiegel*, Johann Schultes 1663, s. 124.
- 26 Le Poème Harmonique, Vincent Dumestre, *Le Tremblement de Terre*, [online], 2017; <https://lepoemeharmonique.fr/spectacle/il-terremoto/> (posl. návštěva 5. 5. 2022)

- 27 © Robert L. Kendrick, in: Robert L. Kendrick, *Fruits of the Cross: Passionate Music Theatre in Habsburg Vienna*, University of California Press 2019, s. 16.
- 28 foto: Marta Krumphanzlová 2022
- 29 foto: Petr Uličný 2011, in: Petr Uličný, *Kristus v pohybu. Přemístitelné objekty v liturgii středověkých Čech*, in: *Umění* 59, 2011, s. 131.
- 30 © Bayerische Staatsbibliothek Munich, in: Amy Powell, *A Machine for Souls. Allegory before and after Trent*, in: Marcia B. Hall / Tracy E. Cooper (eds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, s. 289.
- 31 Martina Frank, *Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena*, in: Andrea Sommer-Mathis / Daniela Franke / Rudi Risatti (eds.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Vídeň 2016, s. 154.
- 32 Giuseppe Galli-Bibiena, *Architetture e prospettive*, Andrea Pfeffel 1740, P. I., č. 8.
- 33 Tamtéž, P. II., č. 8.
- 34 Tamtéž, P. II., č. 5.
- 35 Tamtéž, P. III., č. 4.
- 36 Tamtéž, P. III., č. 8.
- 37 Tamtéž, P. IV., č. 5.
- 38 Tamtéž, P. IV., č. 8.
- 39 – 46. foto: M. Krumphanzlová 2022.