

Pečman, Rudolf

**Pramenné sondy do staré hudby, opery a baletu**

In: Pečman, Rudolf. *Hudební kontexty staré Itálie*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2006, pp. [113]-207

ISBN 8021041188

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123574>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PRAMENNÉ SONDY  
DO STARÉ HUDBY,  
OPERY A BALETU



LIBRETO O KRÁLI VÁCLAVU II.:  
MYSTIFIKACE APOSTOLA ZENA

Když jsem studoval v Biblioteca di S. Cecilia v Římě hudební bohemia 18. století,<sup>1)</sup> narazil jsem ve sbírce operních libret na titul VINCISLAO, považovaný za anonymní. Horečně jsem se probíral kartotékou dále a zjistil jsem, že v knihovně jsou uložena hned čtyři libreta podobného názvu:

1. VENCESLAO / Drama / Da rappresentarsi per Musica. / Nel Teatro Grimani. / In S: Gio: Grisostomo / A Sua Eccellenza / Il Signore / F i l i p p o R a n g o n i / Sig.<sup>ne</sup> di Spilembert, Torre / Gorzano, Castelnuovo / Campiglio, Denzano, / Villa Bianca, Rosolà / e Tauernelle, Co: di Cord<sup>no</sup> / e Cassano, Bar:<sup>me</sup> di Perm:<sup>os</sup> / in Auignone, March. / di Montaldo nel piemo.<sup>le</sup> / ec. March. di Rocca Bianca, / Fontanelle, Telarolo, Stagno. In Venezia MDCCIII. Appresso Girolamo Albrizzi / a Si Vende in Mercc: alla pace. / Con Lic. É Priuil.<sup>2)</sup>
2. IL VINCISLAO / Drama / per musica / da rappresentarsi / nella Sala de' Signori Capranica / nel Carnevale dell'Anno / MDCCXVI. Si vendono e Pasquino nella Libreria di Pietro Leoni all'Insegna di S. Gio. di Dio. In Roma, per il Bernabò, l'Anno 1716. Con licenza de' Superiori.<sup>3)</sup>
3. VENCESLAO / Drama per Musica / da rappresentarsi / Nel Teatro / T r o n / di Cassiano / nel Carnoviale / dell'anno / MDCCLII.<sup>4)</sup>
4. VENCESLAO, SIGNORE DI ROVA / ossia Il Delitto punito. / Ballo in Quattro Atti / Composto e Diretto dal / coreografo Signor Giovanni Scannavino.<sup>5)</sup>

Srovnávacím studiem jsem eliminoval nedatovaný titul *Venceslao, signore di Rovala*, jenž pochází z 19. století a byl hrán o karnevalu v Teatro della Società v Bergamu v sezóně 1845/46. Šlo o balet skladatele a choreografa Scannavina, vkládaný o přestávkách mezi jednotlivá dějství opery *Medea* od maestra Giovanniho Paciniho.<sup>6)</sup> Zatímco *argomenta* i děje libret, která uvádím sub 1<sup>o</sup>– 3<sup>o</sup>, mají za jednu z hlavních postav krále Václava, jde v baletním libretu o děj situovaný do Transylvánie (Sedmíhradska) a pojednávající o historicky nedoložené postavě tzv. Václava, pána z Rovy.

Libreta uvedená sub 1 – 3 mají společného autora. Vyplyvá to z jejich takřka zcela shodného děje. V kartotéce knihovny S. Cecilia jsou všechna libreta vedena jako anonymní. Bude tudíž nejprve třeba zjistit jejich autorství. Můžeme je odhalit ze vznešeně stylizovaného věnování v jednom z nich (č. 1):

„Drama, které Vám věnuji, dostalo do vínku dva vzácné dary; prvním je skutečnost, že je Vaše Excellence počtala svou velkomyslnou shovívavostí při soukromém představení, druhým je jedinečné privilegium Vaší vlivné ochrany, které jste dramatu udělil, hned jakmile spatřilo na veřejnosti světlo světa. Nejsem však do té míry ješitný, abych v tak jedinečném štěstí nepostřehl spíše důsledek vrcholné dobroty, která zdobí Vaší velkodušnou Excellenci, než nějakou zásluhu skrytou

ve vlastním dramatu, která by je tak učinila hodným Vašeho přijetí. Váš úsudek je příliš vysoký a zajisté nepostřehl na první pohled také nedostatky díla. Vaše stanovisko je však natolik vznešené, že Vám mohu skladbu předložit s důvěrou. Nicméně je přesto možné, že se Vám znelíbí, neboť Vaše Excellence sledovala její zrod, jako když paprsek světla spočine na věcech, leckdy méně vznešených, aby je prozářil; chtěl jste se stát ochráncem skladby: bude ji věnit více Vaše podpora než její nedokonalost. Mám jedinečný důvod, abych se Vámi honosil: ani ne tak proto, že velké jméno rodiny RANGONA vzbuzuje obdiv a úctu každého – neboť po staletí k ní nepatří osoba, která by nebyla přispěla v postupném průběhu let ke slávě, lesku a zásluhám tolika hrdinů; (honosím se Vaším jménem) spíše proto, že za všech časů ochraňovali Vaši slovní předkové prozíravě písemnictví, a to zejména italské múzy, které se pak snažily oplátit dobrodiní chválou, a vracívaly tak propůjčenou poctu. Mohl bych uvádět četné příklady mužů blahé paměti, kteří nás již opustili, avšak postačí zcela připomenout tu pouze jméno markýze Guida, otce Vaší Excellence, jehož mocná mysl, obírající se nejprve nejdůležitějšími věcmi knížecími a záležitostmi vlasti, nalezla posléze časté zalíbení i ve velkolepých divadelních představeních. Když se múzy neodvažovaly z (přílišné) úcty vystoupit až k němu, sestupoval on sám ve své dobrotě až k nim. Není tudíž divu, že tyto nevšední vlastnosti, jejichž jasnou počť nese Váš rod, staly se také nevýslovnou ozdobou duše Vaší Excellence. Může se o nich říci – tak jako o vodách Nilu –, že ačkoli se vzdalují od svého pramene, zůstává jejich tok plodonosný a průzračný. Jsem přesvědčen o tom, že mi Vaše vrcholná skromnost, ona skromnost, která dává vyniknout ještě jiným, znamenitějším Vaším vlastnostem a zároveň je skrývá – na rozdíl od paprsku, který ozařuje předměty a tím je zkrášluje –, že mi tedy Vaše skromnost dovolí, abych neskládal chvály, které by se Vám znelíbily, i když jistě dobře víte, že jste jich hoden. Po tomto svolení osměluji si Vás požádat o souhlas, abych mohl dílo při veškeré úctě k Vám (také) publikovat.

Vaší Excellence nejponížejší, nejoddanější, nejděčnejší služebník A. Z.<sup>7)</sup>

Kdo je tento A. Z., jenž označil Filipa Rangoniho, pána ze Spilembertu etc., v oslovení dedikace jako „nejslovutnějšího a nejurozenějšího pána a vznešeného ochránce“,<sup>8)</sup> jehož péčí zaznělo hudební drama o Václavovi na prknech divadla Grimani in S. Gio. Grisostomo v Benátkách? Kdo byl autorem hudby k dramatu „da rappresentarsi per musica“, které napsal básník A. Z.? O čem pojednávala tato opera? Byl námět pravdivý, nebo vymyšlený? O kterého Václava tu jde, jaká je geneze námětu? Tyto a jiné otázky jsem si položil, když jsem byl na počátku komparativního studia. Nyní se pokusím shrnout výsledky své práce.

Šifra A. Z. na konci dedikace patří jednomu z nejvýznamnějších italských libretistů *Apostolu Zenovi*, předchůdci Pietra Bonaventury Metastasia v úřadě císařského ho básníka na dvoře Karla VI.<sup>9)</sup>

*Apostolo Zeno* (narozený 11. prosince 1668 v Benátkách, kde také zemřel 11. listopadu 1750) pocházel ze starého benátského rodu. Narodil se jako třetí syn lékaře Pietra Zena a jeho manželky Cateriny, rozené Sevastò. Již v raném věku se věnoval literárním studiím a psal příležitostné básně. Roku 1691 založil společnost *Accademia degli Animosi (Akademie srdnatých)*; navázal přitom na vzor starších ital-

ských akademií, jež byly na vrcholu a sklonu renesance i během baroka měřítkem umělecké úrovně doby, neboť sjednocovaly názory italské společnosti (tedy společnosti aristokratické) na umění a v neposlední řadě byly směrodatné pro kodifikaci dobového pojetí dokonalé „formy pro formu“ – základu každého dobrého umění. Benátská *Accademia degli Animosi* byla již roku 1698 sloučena se slavnou římskou *Arcadii* (Arkádie – název podle bájně starořecké krajiny Arkádie, která se rozprostírala uprostřed Peloponésu v Řecku a do níž kladli básníci děj svých bukolických básní; arkadický: blažený, idylický). Apostolo Zeno byl jmenován viceprezidentem obou sdružení, *Accademie degli Animosi* a *Arcadie*.

Vedle přehojné veřejné činnosti začal se Zeno zabývat ve svém rodném městě záhy kompozicí operních libret; byl tu obklopen vybranou hudbou a vznešenou společností. Jeho první dílo v oboru „melodramatu“<sup>(10)</sup> – *Gl'Inganni felici (Podvedení šťastlivci)* – bylo provedeno 25. listopadu 1695 v Teatro S. Angelo. Úspěch podnítl Zena k další činnosti, která se rozšířila i na jiná významná italská města. Založil časopis *Giornale dei Letterati d'Italia* (se Zenem tu spolupracoval jeho bratr Pier Caterino, dále Scipione Maffei a Antonio Vallisnieri) a připravoval se k uskutečnění svých dalekosáhlých plánů, jako například k vytvoření Dějin benátských spisovatelů a italských básníků nebo k sestavení sbírky latinských spisů o Itálii pod titulem *Rerum italicarum scriptores hactenus desiderati (Spisovatelé záležitostí italských, dosud pobřežování)*. Žádné z těchto děl nebylo dokončeno. Zeno se příliš rozptyloval veřejnými pracemi a úřady v benátské městské správě. Rozhodující význam měl pro Zena okamžik, kdy ho povolal císař Karel VI. do Vídně, aby mu svěřil funkci dvorního básníka a historiografa. Zeno tedy odchází do rakouské metropole (Benátky tehdy byly pod rakouským panstvím) a stává se v císařských službách nástupcem Stampigliovým. S výjimkou zimních prázdnin 1722/23, které strávil v Benátkách, zůstává Zeno jedenáct let (1718–1729) po boku Karla VI. a zásobuje ho pravidelně operními a oratorními texty. Rozhodne se však vrátit natrvalo do Benátek; navrhne za svého nástupce (roku 1729) *abbého Pietra Bonaventuru Metastasia* (1698–1782), člena *Arcadie* a nedostižného tvůrce kanzonet, jehož jméno se záhy stane synonymem vrcholného libretního mistrovství. Apostolo Zeno píše ještě několik let oratorní texty pro Vídeň, avšak věnuje se vedle poezie hlavně vědecké činnosti, například numismatice (jeho sbírka mincí byla vydražena ve Vídni roku 1955). Právem ho současníci řadí mezi přední italské básníky a učence. Požívá za svého života značné úcty, o čemž svědčí mimo jiné to, že byl jmenován členem akademií v Modeně a ve Florencii.

Apostolo Zeno má v dějinách libreta značný význam. Vstupuje na umělecké kolbiště v době, jejíž ráz tak mistrně vystihl Benedetto Marcello ve své anonymně vydané knížce *Il teatro alla moda*,<sup>(11)</sup> a kdy bylo libreto v úpadku. Procházelo vnitřní proměnou již koncem 17. věku. Zásluhou Zenova předchůdce *Silvia Stampiglii* z Lavinie (1664–1725) a *Pietra Pariatiho* (1665–1733) klube se libreto hbitě z mytologických látek a nabývá formy textu historického, jakkoli ovšem tu jde pouze o historismus vnějšíkový, neboť zatímco některé z libretních postav jsou historické, jsou ostatní – ba i celá fabulace a motivace děje – ryze smyšlené. Stampiglia například nevytváří přesného libretního slohu, a ani za mák se nedrží pravé historické věrnosti; dějinný rámec příběhu i rekové jsou Stampigliovi pouhou oporou zcela

vymyšlené libretní osnovy. Pariati spolu s přítelem Zenem pokoušeli se historické libreto zdokonalit, neboť bylo třeba vymýt z „melodramatu“ vše, co působilo uměle, absurdně, a co bylo vypočteno na pouhý efekt. Nebyla to lehká práce, neboť nová reforma musela směřovat nejen k eliminaci nežádoucích rysů starého libreta, ale především k novému architektonickému pojetí a uchopení „dramat pro hudbu“. Pravým *architektem libret* se stal Apostolo Zeno, jak správně vystihl již Francesco de Sanctis.<sup>12)</sup> Zeno byl učencem, a proto s oblibou akcentoval látky z klasického starověku (tak jako Stampiglia a Pariati), avšak neuzavíral se ani námětům módním a fantaskním. Opíral se hlavně o francouzské dramatiky Pierra Corneilla a Jeana Racina. Pierre Corneille (1606–1684) objevil pro francouzskou dramaturgii – ale i pro libretní oblast – historii Říma, velikost římské říše. Vytváří apoteózu občanských ctností Římanů, oslavu jejich nezlomné úcty k plnění vlasteneckých povinností. Absolutní rozum státu je Corneillovi nade vše, neboť tento geniální dramatik je vyznavačem velkých osobností, které se stanou nositelkami nadlidských ctností. Podobně je i dílo Jeana Racina (Racine, 1639–1699) prodchnuto oslavou autokratické francouzské společnosti a bude záhy výrazem i odrazem doby, která viděla velikost v neomezené moci panovníka, jehož jasná mysl pronikala tajemstvími, jehož duch dovedl ovládnout zástupy.<sup>13)</sup> U Racina oceňoval Apostolo Zeno jeho zálibu ve starých řeckých dějinách, zaujala ho básníková mimořádná inteligence, živý jazyk jeho prací a vášnivá temperamentnost jevištních akcí v jeho dramatech. Corneille, jenž byl nespravedlivě brzy zastíněn vystupující hvězdou Racinova génia,<sup>14)</sup> učaroval Zenovi jedinečnou vznešeností výrazu, čistotou tragičnosti, neboť to byl „původce velkých, ušlechtilých vzletů a snah“, otec „pravé grandezzy a noblessy“.<sup>15)</sup> Metoda Corneillovy i Racinovy umělecké práce<sup>16)</sup> se diametrálně lišila od jevištních opusů vznikajících v Zenově rodném městě. Na benátských scénách bylo drama stále více a více pouhou hrou a podléhalo měnlivým náladám publika, neboť tu nešlo o ucelené dílo, ale o kaleidoskopické (a tudíž efemérní) jevištní výjevy, v nichž dominoval moment neustálého překvapení; proměnlivost scény tu šla ruku v ruce se střídající se tragikou, komikou i trivialitou, výstavbě dramatu hrozila strnulá stereotypnost. V Zenově době podléhalo libreto stále ještě zásadám čtyřicátých let 17. století: osud dvou mileneckých párů komplikovaly tu rozmanité, typologicky však přesně vymezené vedlejší figury; dvojice milenců procházely nepravděpodobnými nebezpečnostmi, která bývala tak nebo onak zažehnána. Zeno, v jehož hrudi žil duch učence i umělce, osciloval jako tvůrce libret mezi benátskou tradicí a mezi novějšími dramatickými požadavky. Často se omlouval za to, že vytváří libreta, k jejichž kompozici je puzen hospodářskými důvody (dobře tušil, že jeho tvorba obsahuje i staré rysy a postupy, které vlastně byly již balastem). Toužil po reformě; dospíval k ní až poté, co se na dvoře Karla VI. seznámil podrobněji s dramaty Corneillovými a Racinovými. Jako jiní jeho současníci nerozpoznal ani Zeno rozdíl mezi mluveným jevištním dramatem a libretem; nehledal tudíž rozdíly dramatu a libreta, ale usiloval, aby se oba druhy přiblížily k sobě co nejvíce. Vedlo ho to k zásadě, že správné libreto má mít pět akty (tak jako drama), a nesouhlasil s tím, aby opera měla pouze tři dějství. Přiklonil se takřka výlučně k francouzskému dramatu (*tragédie*) 17. století,<sup>17)</sup> avšak daleko důležitěj-



(II) Apostolo Zeno.  
Rytina (Benátky 1744).

ší než toto splynutí s francouzskými vzory je však Zenovo úsilí o vnitřní jednotu operního textu. Ve svých libretech totiž Zeno směřoval k důslednému omezení jevištních akcí vedlejších postav a tím také k eliminaci nežádoucích scén, které buďto retardovaly děj nebo působily nelogicky. Narážel však na nepochopení publika, takže musel sahat k uměleckým kompromisům. Nerozvíjel však nikdy děj ani počet aktérů nad únosnou míru. Postupně omezoval počet osob na pouhých šest herců (pěvců) a stanul tak vlastně na téže platformě jako pozdější Metastasio. Rozdělil děj libreta na hlavní a vedlejší, situoval jej do mytologického dávnověku nebo do antické či středověké historie,<sup>18)</sup> ale mytologické nebo historické skutečnosti mu byly pouhým vnějším rámcem pro rozvíjení milostných zápletek. Zenův přínos vidíme hlavně v jistých puristických snahách, neboť důkladně otrásl světem bohů i lidí, vymýtil komický element a zpřístupňoval alegorie. Jako pravý básník doznávajícího 17. a počátku 18. věku stavěl Zeno do protikladu dramatický děj, zakletý v recitativě, a úvahy jednajících osob, rozvíjené v áriích. Zatímco Zenovy recitativy bývají nerýmované a odvíjejí se v sedmislabičných nebo jedenáctisylabických útvarech, jsou jeho árie komponovány v krátkých, rozmanitě rýmovaných verších. Zeno provedl důležitou reformu v tom, že speciálně uspořádal následnost recitativů a árií podle zásad dramatické výstavby. Konkrétně to znamená, že jejich střídání bylo založeno na principu kontrastu; navíc pak Zeno stanovil, že v závěru scén zpívaly jednající osoby „árii na odchodnou“, a upevnil počet árií ve vztahu k důležitosti dramatických osob (jevištně důležití představitelé měli předepsán větší počet árií, vedlejší osoby se musely spokojit s menším počtem). Zenova libreta byla oblíbená již za básníkovy života. Avšak již současníci si byli vědomi, že jejich cena leží více ve stavebných rysech libreta jako celku než ve vlastní básnické hodnotě. Zeno



dovedl vhodně posloužit skladatelům, aniž se příliš hluboce zajímal o hudbu – na rozdíl od Metastasia, který skladbě dobře rozuměl a byl obdivovaným komponistou kanzonet.<sup>19)</sup> Teprve Metastasio dovršil Zenovu reformu, protože jeho verše se tak těsně přimykaly k duchu hudby. Zenův pokračovatel a dovršitel měl mnoho obdivovatelů. Stendhal se jím „nechává prostě uchvátit“ a sděluje podle pravdy, že „Metastasio neokouznil svými operami pouze Itálii, ale všechno, co je duchaplného na všech evropských dvorech“.<sup>20)</sup> Ale Metastasiova doba tuší již reformu Gluckovu, i když její libretisté – a sám Metastasio především – zapřeli v sobě básníka, kdykoli psali hudební text. Metastasio používal v libretech jen asi sedminy slov italského jazyka, neboť si byl vědom, že ve svém obrodném úsilí může zvítězit pouze prostotou výrazu. Otevřel cestu lyrické opeře, jež byla cele plodem neapolské školy. Ale to už je jiná kapitola...

Zenovo „drama per musica“ o králi *Václavovi* patří do jeho raného tvůrčího období. Předchází mu deset libretních prací.<sup>21)</sup> *Il Venceslao*, v pořadí tedy jedenácté dochované Zenovo dílo, bylo zhudebněno několikrát. Zenova libreta k živým operním provedením jsou dochována například v zámecké knihovně v Kroměříži. (Jiří Sehnal se věnoval soupisu hudební literatury v této bibliotéce v publikaci *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži*, Gottwaldov [nyní Zlín] 1960.) Je to doklad toho, že libretistovy opusy zněly s hudbou rozmanitých mistrů i na Moravě. Tak například Ignaz Holzbauer je autorem opery *Sesostris*, k níž libreto napsal Zeno (?) ve spolupráci s Pietrem Pariatim (uvedeno v Holešově 12. října 1738). Drama per musica *Vologeso*, rovněž s hudbou Holzbauerovou, zaznělo opětovaně v Holešově rok poté. Předpokládaným libretistou je Zeno. Zeno si proklestil cestu i do Brna. V Taverně (nyní Reduta) byla provedena opera Mattea Luchiniho *Alessandro Severo*, a to na podzim 1740. Kroměříž zažila premiéru opery Václava Gureckého na text Apostola Zena: *Griselda*. Uskutečnila se z podnětu kardinála Wolfganga Hannibala Schrattenbacha roku 1730. Týž kardinál podnítil uvedení opery Geminiana Giacomelliho: *Lucio Papirio*. Textově posloužil opět Zeno k premiéře, jež se konala v létě 1732 v Kroměříži. *Santo Giovanni Battista* je titul oratoria dvorního vicekapelníka vídeňského ve službách Karla VI., totiž Antonia Caldary, jenž dílo vytvořil na Zenův text a provedl je ve farním kostele v Holešově roku 1736. Brno objevilo i *Vincislaa*, neboť hrabě Kounic jej dal provozovat v Taverně (Redutě), v Nuovo Teatro, na podzim roku 1739. Autorem hudby byl Maestro Matteo Luchini, člen Accademia dei Filarmonici v Bologni. Zenův *Vincislaa* byl tedy několikrát opětovaně zhudebněn. Sálh k němu dokonce i Georg Friedrich Händel v pasticcii *Venceslao*, HWV A/4, v němž mj. upravil a rozpracoval hudbu Leonarda Vinciho, Adolfa Hasseho, Giuseppa Marii Orlandiniho, Antonia Lotiho, Giovanniho Marii Capelliniho aj. Pasticcio zaznělo poprvé 12. ledna 1731 v King's Theatre, Haymarket, v Londýně. Podklad tvořila Zenova libretní předloha, kterou pravděpodobně upravil Giacomo Rossi. Při úpravě libreta snad také spolupracoval Samuel Humpreys, jenž dokonce přeložil libreto do angličtiny. Vydal je nakladatel Thomas Wood v Londýně 1731 (exemplář je zachován v dnešní British Library, což je vlastně bývalé British Museum). Upravovatelé zkrátili libretní text, neboť jej stáhli do tří aktů (z původních pěti). Reinhard Strohm v práci



(12) Venceslao. Titulní list libreta Apostola Zena k opeře Antonia Gaetana Pampaniho (Benátky 1752).

*Händels Pasticcii*, in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte 9 (tj. Analecta musicologica 14), Köln 1974, s. 208–267, se domnívá, že textový základ pro londýnské pasticcio *Venceslao* převzali upravovatelé ze zhudebnění opery, jež byla dílem Giovanniho Marii Capelliho (Parma 1724). Capelliho opus bylo dobře známo v Londýně, neboť se dochovalo znění jeho partitury v British Library, sign. MSS.15993. Londýnské osudy Zenova libreta jsou mimo jiné dokladem toho, jak volně se zacházelo s operními texty v barokní době. (Blíže viz Bernd Baselt, *Händel-Handbuch* 3, Leipzig 1986, s. 355 n.)

Vraťme se však k našim římským nálezům. Doklad o nejstarší hudební verzi vede k roku 1703,<sup>22)</sup> kdy autorem hudby k Zenovu libretu o Václavovi byl *Carlo Francesco Pollarolo* (1653?–1722), jeden ze skladatelských představitelů benátské školy.<sup>23)</sup> O Pollarolově zhudebnění nám není prozatím nic známo. Předpokládám, že právě libretní text pro Pollarola byl východiskem pro další zhudebnění, tedy například pro značně posunutou úpravu londýnskou. (Viz mou studii *Apostolo Zeno und sein Libretto „Il Venceslao“ zu dem gleichnamigen Pasticcio von Georg Friedrich Händel*, in: [sborník] G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen, red. Walther Siegmund-Schultze, Halle/Saale 1979, s. 66–93, dále v mé knize *Georg Friedrich Händel*, Editio Supraphon, Praha 1985, s. 148–149.) Je možné, že hudební autograf nebo opis opery o Václavovi je uložen v některém z italských archívů, avšak vyslovujeme o tom přece jenom pochybnost, protože o něm dosud nenalézáme zmínky v odborné literatuře.

Druhé zhudebnění<sup>24)</sup> má za svého autora žáka slavného Francesca Provenzale, totiž neapolského rodáka *Francesca Manciniho*.<sup>25)</sup> O jeho autorství vypovídá nalezená libretní knížka, avšak vlastní hudební znění nám rovněž nebylo k dispozici. Pokud lze soudit z libreta, šlo tu o mírně zkrácené znění, jež poněkud více než verze Pollarolova akcentovalo dramatické dění na jevišti. K původní premiéře díla došlo 26. prosince 1714<sup>26)</sup> v neapolském divadle S. Bartolommeo.<sup>27)</sup> O dvě léta později byla opera provedena v Římě. Libretní knížka, o níž tu podáváme zprávu,<sup>28)</sup> vyšla k římské premiéře. Není vyloučeno, že skladatel právě pro toto provedení leccos zkrátit, přepracoval nebo upravil. Tím spíše třeba litovat, že původní neapolské libreto ani hudební znění se nedochovaly, takže o tomto zajímavém problému nebudeme moci informovat čtenáře.

Třetí zhudebnění libreta o Václavovi je nejmladší. Znění, uložené v Římě,<sup>29)</sup> má v roce 1752. Hudbu k němu vytvořil *Antonio Gaetano Pampani*, skladatel málo známý.<sup>30)</sup> Jeho „drama per musica“ *Venceslao* mělo premiéru v Teatro Ducale v Miláně roku 1752,<sup>31)</sup> kdy ovšem také zaznělo v divadle S. Cassiano v Benátkách, odkud pochází naše libreto.<sup>32)</sup>

Obraťme nyní pozornost k vlastnímu Zenovu libretu o králi Václavovi. Za základ rekonstrukce děje jsme tu vzali *argomento* z libretní knížky k Manciniho opere, protože je ze všech tří znění nejpodrobnější.

Polský (sic!) král Václav měl dva syny, Kazimíra a Alexandra. První z nich byl krutý, nemravný a povyšný, druhý vynikal dobrotou srdce a žil spořádaně a mravně. Oba bratři se zamilovali do Ereniky, kněžny ze starého rodu polských králů. Kazimír k ní vzplál temnou sexuální vášní, zatímco Alexandr ji miloval čistou lás-

kou a hodlal ji učinit svou chotí. Oba milovali Ereniku tajně: Kazimír musel skrývat svou nečistou lásku, Alexandr rovněž tajil svůj milostný poměr, protože se obával Kazimírovy pomsty. O Alexandrově lásce věděla pouze milovaná Erenika a Ernando, důvěrník a přítel Alexandra a zároveň generál a oblíbenec krále Václava. Bylo zjevné, že Alexandr se bojí následků Kazimírovy žárlivosti, protože požádal přítele Ernanda, aby předstíral Erenice lásku, domnívaje se, že bude moci k Erenice takto nepřímou hovořit Ernandovým prostřednictvím. Šlechtný Ernando vyhověl Alexandrovu přání, avšak neubránil se vzplanutí vlastního milostného citu k Erenice.

Kazimír se opravdu domníval, že pravým milencem Ereniky je vojevůdce Ernando. Když však vyšlo najevo, že Ereniku miluje přece jenom Alexandr, rozhodl se Kazimír, že bratra zavraždí. Vymyslel podlý plán vraždy, k níž posléze došlo, odsoudil Ereniku a toužil nalézt zapomnění v lásce k litevské královně Lucindě. Výčitky svědomí ho však pronásledují i ve chvíli, kdy se stal Václavovým nástupcem na polském trůně.

*Argomento* Zenova libreta tedy nad jiné jasně osvětluje, že postava krále Václava je pouze vedlejší. Přináší do libreta dobový kolorit, poskytuje autorovi textu možnost, aby se děj libreta odehrával v dobově oblíbeném královském prostředí – a v neposlední řadě přináší na barokní operní scénu „exoticky“ působící děj z dalekého prostředí polsko-rusko-litevského. Tato východní scenérie nebyla v libretech 17. a 18. století neobvyklá, a jak se ukazuje,<sup>33)</sup> nalézala v italském publiku značného ohlasu. Nelze ovšem zapřít, že východní prostředí je v italských libretech častěji prezentováno v námětech z Číny nebo Orientu.<sup>34)</sup>

Přítomný námět o Václavovi reflektuje historickou skutečnost jen rámcově. Král Václav tu vystupuje jako polský panovník, z čehož je zřejmé, že tu jde o českého krále Václava, žijícího v letech 1271–1305, který vstoupil do dějin jako *Václav II.*, jenž po smrti Jindřicha Vratislavského získal vládu nad Krakovem koncem 13. století.<sup>35)</sup> Jako slavný vládce vstupuje Václav II. dokonce do Dantovy *Božské komedie*, kde však jsou ironizovány jeho nehezké vlastnosti, totiž neúcta k práci a neřestnost. V sedmém zpěvu *Očistce* se dostal do Vergiliova průvodu, i když byl povahově horší než jeho otec Přemysl Otakar II.:

L'altro, che nella vista lui conforta,  
 Resse la terra dove l'acqua nasce,  
 Che Molta in Albia ed Albia in mar ne porta:  
 Ottachèro ebbe nome, e nelle fasce  
 Fu meglio assai che Vincislao suo figlio  
 Barbuto, cui lussuria ed ozio pasce.<sup>36)</sup>

Druhý, jenž milou společnost mu tvoří,  
 vlád' zemi, v níž je vodstev zdroj, jichž přívál  
 k Labi jde Vltavou a Labem k moři.  
 Otakar slul a v plenkách lepší býval  
 než s vousem Václav, jeho syn, jenž zase  
 jen lenivost a neřest v sobě míval.<sup>37)</sup>

Bylo by zajisté zajímavé nyní sledovat, v jakém světle a za jakých okolností se objevuje postava krále Václava II. v evropské literatuře, protože případ Zenova libreta není jediný. Na podrobnou genezi václavské tematiky, žel, nemáme místa. Stačí uvést, že před Apostolem Zenem známe (snad nejstarší?) formu dramatizace o králi Václavovi v dramatu španělského mistra *Francesca de Rojas Zorilly* (1607 až 1648): *No hay ser padre stendo rey* (*Těžko být králem a otcem zároveň*). Rojas Zorilla, slavný současník slavnějšího Calderóna, měl vliv na francouzskou dramatikou, tj. na Corneilla a hlavně na *Jeana Rotroua* (1609–1650), který přejal Zorillův námět o Václavovi a zpracoval jej v dramatu *St. Genest et Venceslas*. Dílo uvedl sám Molière (1660), hrál v něm hlavní roli a trvale je včlenil do repertoáru svého divadla, i když se dávalo již předtím.<sup>38)</sup>

K Rotrouovu dědictví se hlásí i Zeno. Ve *Slovu ke čtenáři*, uvedeném v libretu pro Pollarola,<sup>39)</sup> upozorňuje: „Stejně téma, které jsem zpracoval, vybral si za podklad v polovině minulého století pan Rotrou, jehož dramata mu získala na francouzských scénách nemalou slávu.“ Zeno se nezřiká Corneillovu vlivu a nazývá ho „velkým francouzským tragikem, který pozvedl tento druh básně (tj. tragédii, pozn. R. P.) na nejvyšší stupeň dokonalosti“.<sup>40)</sup> Hovoří dále o překladu Rotrouovy „tragikomedie“ o Václavovi do italštiny. Pořídil jej prý urozený a učený rytíř („*nobilissimo e dottissimo Cavaliere*“), který je příliš skromný, než aby byl jmenován. Podle Zenova mínění zněl anonymní italský překlad hry dokonce lépe než francouzský originál.

Zdá se, že tvrzení Apostola Zena o blíže neosvětleném italském překladu je dobově podmíněná literární mystifikace. Za oním anonymem (anonymním tzv. překladatelem) se totiž zřejmě skrývá sám Zeno, protože v další souvislosti hovoří, že onen neznámý překladatel přidal do hry něco ze Zenových myšlenek, něco zas ze svých vlastních představ. Zeno dále míní, že ani učenci již nepoznají, co je vlastně v jeho hře původního, že však zajisté při svém porovnávání vyzvednou to, co je v díle příkladné, a že schválí jeho pokus o napodobení francouzské předlohy. Není od věci, pokračuje Zeno, aby nyní byly osvětleny některé skutečnosti vztahující se k jeho inovacím v dramatu. Jde mu o to, aby obecnost správně pochopilo a přijalo vše, co je ve hře nového a nevšedního. Tak například proti historické skutečnosti učinil Lucindu litevskou královnou, ačkoli měla být nazývána velkovévodkyní. Opíraje se o autory typu Micalona Litevského a Jacopa Augusta Tauna, vyzvedl Zeno velkovévodkyniny ctnosti a udělením královského (carského) titulu chtěl naznačit, že každá velkovévodkyně, jež činí čest svému stavu (kteřá je tedy mravná, ctnostná a ušlechtilá), může být přímo nazvána královnou, aby tím víc vynikly její ctnosti.

V dalším textu svého *Slova ke čtenáři*<sup>41)</sup> rozepisuje se Zeno o správnosti toho, že v závěru jeho hry je Kazimír korunován za krále polského, a to ještě za Václavova života. Podepírá závěrečnou korunovací svou tezi o oprávněnosti motivu „dědičného království“ v zemi, kde šlo vždy – podle Zenova mínění – o království volební. Motiv korunovace vyčetl prý Zeno v práci Gioacchina Pastoria *Floro Polonico*, v níž se vypráví o tom, kterak polský král z rodu Piastovců povolal již za svého života královského syna k účasti na absolutní vládě; po jeho smrti pak syn



nastoupil na trůn. Obdobně si počínal i Zeno, když ve svém libretu pojal královskou autoritu rovnou jako autoritu monarchickou. Korunovace Kazimírova byla provedena přímo Václavovou rukou a Zeno tu dodává, že se tak stalo po všeobecné aklamaci. Lid tedy smýšlel stejně jako král Václav, který u Zena – jak dodáváme – nabyl rysů dobrotivého královského otce, jemuž jde především o nejvyšší blaho jeho dětí.<sup>42)</sup> Je však více než zjevné, že i Zenova vymyšlená korunovace následníka trůnu Kazimíra patří do okruhu literárních a historických mystifikací. Vezmeme-li na pomoc historii, zjišťujeme, že Václav II., jenž sám byl korunován na polského krále až roku 1300 o slavné korunovaci ve Hnězdně (Gniezno), neměl syna Kazimíra, ale Václava, který neobdržel královskou korunu z otcových rukou, ale nastoupil vládu jako český král roku 1305. Tento Václav III. chtěl uchránit Polsko před německým králem Albrechtem i před požadavky kurie a ve vlastním Polsku bojoval proti Władislawu Lokietkovi, spojiv se s Německým řádem. Vstoupil na trůn po otcově smrti a stejně jako on nedokončil své dílo, neboť zemřel 4. srpna 1306 ve věku sedmnácti let.

Barokním libretistům – a Zenovi stejně jako ostatním – nešlo však o historickou pravdu. Postavy jejich dramát a libret bývaly většinou smyšlené. Pokud šlo o historické panovníky, mívali pouze vnější funkci a málo záleželo na tom, zda se jejich osudy v libretech rozvíjejí v souladu s historií. Nelze zablýžet tento přístup ani Zenovi, ani ostatním libretistům. Taková už byla doba. Žádala na jevišti hlavně milostné zápletky, byla strhávána vnitřními proměnami jednajících osob a jejich neopakovatelnými duševními stavy. Proto plně odpovídá zákonům barokní poetiky, když nehistorický Kazimír prožívá nakonec po vraždě bratra Alexandra těžká duševní muka a chce se stát lepším. Vždyť zkoumáme-li se Zenem Kazimírova provinění,<sup>43)</sup> zjišťujeme, že Kazimír byl vždy mužem, jenž lačnil po velkých činech. Věřil v majestát smrti, avšak jeho divoká povaha hnala ho někdy i za zlými bludíčkami. Proto také nemůže Zeno modelovat Kazimírovu povahu tak, aby se v dramatu stal náhle člověkem dobrým – ač ani to by neodporovalo, jak podotýkáme, zásadám barokní libretistiky. Avšak

A'sommi vizj ed alle somme virtù  
non si va che per gradi

čili řečeno slovem překladatelovým: „K nejhlubším neřestem a k nejvyšším ctnostem kráčí člověk pomalu, po stupních.“<sup>44)</sup> Kazimírova postava tedy vyznívá v Zenově pojetí pateticky, neboť tu jde o hrdinu, jenž touží po očistě a dosahuje jí po prudkých protuberancích, leč přece jen ne zcela. Tím nabývá rysů až titánských. Zločinec na cestě k dobru, kterého nikdy zcela nedosáhne – to je přece tvárná figura, jež nepostrádá akcentů typicky barokního „romantismu“...

Při konfrontaci dalších Zenových jevištních postav s realitou zjišťujeme, že kromě Václava jsou všechny vymyšlené. Je tomu tak i s Lucindou, byt' se spisovatel sebevíc odvolával na studium pramenů, když psal o její podstatě.

Při studiu libreta vysvitnou další skutečnosti, které při vhodné vědecké interpretaci mohou leccos povědět o scénografických zásadách barokního operního

divadla, nehledě k tomu, že se tu dovídáme přesné obsazení jednotlivých jevištních postav i jména výkonných umělců, kteří provedení připravili.<sup>45)</sup>

Než se vnoříme do studia a pokusíme se odhalovat jevištní, scénografickou a výkonně-provozní problematiku libreta o Václavovi, budiž dovoleno, abychom připomněli ojedinělý ohlas, ohlas vpravdě singulární, s nímž jsme se setkali při první prezentaci svých studijních výsledků po návratu do vlasti. Nikdo menší než profesor *Václav Černý* (1905–1987), pronásledovaný komunistickými mocipány, tehdy napsal: „Z velmi pěkného článku Naše hudba v italských archívech, otištěného před časem v kulturní rubrice Lidové demokracie, ve kterém náš brněnský muzikolog Rudolf Pečman informuje o výsledcích své badatelské cesty do Itálie, jsme se s radostí dozvěděli, že skončila patrným úspěchem: Pečman zaznamenal celkem 1782 bibliografické údaje o českých hudebních skladbách osmnáctého století. Nezdá se, že by dějiny českého hudebního baroka a jeho ohlasu ve světě měly a mohly být brzo vyčerpány, a tím lépe, běží o velmi čestnou kapitolu naší kulturní a umělecké historie. Bude-li Rudolf Pečman pokračovat v tradici svých brněnských předchůdců Vladimíra Helferta a Jana Racka a rozšíří-li tu kapitolu o nové listy, čeká nás mnohé překvapení.

Pečmanovi se mimo jiné podařilo objevit hned tři dosud neznámá italská operní libreta o králi Václavovi. Během necelého půlstoletí je postupně zhudebnili tři různí italské skladatelé (1703, 1716, 1752). Dokázal rozluštit i otázku autorství libret. Podle autorské šifry A. Z. běží o Apostola Zena, a to byl proslulý »poeta cesareo«, italský císařský dvorní básník vídeňský, který roku 1730 postoupil své místo u dvora Karla VI. a pak Marie Terezie ještě proslulejšímu Metastasiovi. I naskýtá se také jistý problém literárněhistorický: o kterého Václava (Venceslao) běží? Má české jméno a Zeno ho udělal králem v Polsku. Může tedy běžet jen o nějakého českého krále, který nabyt také polské koruny, a jako král polský nabyt v Evropě větší proslulosti než svým zděděným titulem českým. Takových není mnoho, a Pečman zcela správně naznačuje, že by mohlo jít o Václava II., syna Přemysla Otakara II. Václav se vrátil do české země z Branibor roku 1283, do Polska byl povolán roku 1288 a jako polský král se proslavil opravdu po celé pevnině: vždyť velmi brzo celé Polsko sjednotil ve svých rukou a dal se korunovat v Hnězdně. Rychlý rozmach jeho moci pokračoval, po roce 1301 nabyt i královské moci v Uhrách, a nabyt proslulosti a ovšem i moci významu celoevropského. Byl by se jinak dostal do Božské komedie (Očistec, zpěv 7), třebaže tam Dante jeho památku neslaví (»nečinný a rozmařilý«)? Možno vyslovit obecné pravidlo: kdykoliv se v evropské beletrii sedmnáctého a osmnáctého století vyskytne »Václav, král polský«, případ Zenova libreta není totiž ojedinělý, a především není nejdůležitější, běží vždycky o Václava II. Českého.

Jestliže Čech Václav, král polský, byl dostatečně významnou dějinnou osobností, aby jej evropské umění povýšilo na uměleckou postavu, nesmí být nicméně v dějích, které mu umění přisoudilo, nikdy pátráno po historické pravdě a stopách reálných událostí. Pečman to správně zjišťuje u Zenova dramatu, ale je to opět pravidlo zcela obecné: král Václav evropského baroka je pouze jménem hrdinské figury, na kterou básnická fantazie navěšuje romaneskní děje zcela smyšlené, pravidelně v nich běží o apoteózu barokních ctností hrdinství, velkomyslnosti

a obětavosti. Zato lze ovšem tyto literární a většinou divadelně dramatické Václavy seřadit do genetických filiací mezi sebou. Případ Zenova libreta připouští málo pochyb: na počátku – byl-li totiž počátek – stojí drama Calderónova současníka a žáka Francisca de Rojas Zorrilla Těžko být králem a otcem zároveň (No hay ser padre stendo rey) a linka pokračuje tragédií Václav (Venceslas), ve které se Francouz Jean Rotrou roku 1647 inspiroval tímto španělským vzorem. Rotrou, současník, přítel a spolupracovník Corneillův, není osobnost malá, je to vedle Corneille největší dramatik francouzského baroka, a jeho Václav platí za vrcholné dílo jeho tvorby, nezmizelo nikdy z francouzských scén, je částí francouzského divadelního repertoáru dodnes. Ve chvílích, kdy Zeno skládal svoje libreto, vyznamenával se v rolích Rotrouovy hry největší francouzský herec doby Baron, a to dokonce před králem na dvorním jevišti, a rakouskokocísařský poeta laureatus Zeno byl o událostech francouzské scény, dokonce královské, jistě podrobně informován. Že by byl neznal Rotrouovo drama, od své chvíle nepřetržitě vydávané tiskem, je ostatně nemyslitelné, v té době mu byl Rotrou familiárnější než Shakespeare. Na linii dramatických Václavů, na níž je Rotrou nepochybným uměleckým vrcholem, je Zenův daleko drobnějším úkazem. Ale v rámci italské pozdně barokní hudební dramaturgie, tak nasycené českým živlem, je výmluvný.“ (Článek Václava Černého *Král Václav italské hudby osmnáctého století*, Lidová demokracie 17. srpna 1974, vyšlo anonymně pod šifrou *Vd*, nově přetištěno in: Václav Černý, *V zúženém prostoru. Publicistika z let 1957–1981*, vybral a uspořádal Jan Šulc, Edice Souvislosti, svazek druhý, Mladá fronta 1994, s. 316–318, souzní tudíž zcela s výsledky mého bádání podloženého analýzou Zenova italského libreta o Václavovi a rozbořem dedikace aj. textů v tomto díle.)

Studium interpretačních a scénografických poznámek nás přivede k hlubšímu poznání provozu operních divadel 18. století. Bereme-li v úvahu, že mezi libretem pro Pollarola a libretní knížkou Pampaniho se klene časový rozdíl čtyřiceti devíti let, můžeme z těchto poznámek vyčíst, jak se k jedné a téže libretní látce stavěla operní praxe v rozmezí bezmála poloviny století. V *Pollarolově* době (tj. na počátku 18. věku) je scénograficky vše řešeno přímočaře. Interpretačně jsou tedy akcentovány ty rysy, které v díle zdůrazňují jeho vážný ráz. *Venceslao* je tu opravdu „hudebním dramatem“ odehrávajícím se na koturnu takřka antickém. Odhlédneme-li od samotné látky, která sama o sobě již signalizuje budoucí rozpad ideálů opery seria, vidíme přece jenom, že dílo je ve své podstatě bráno zcela vážně. Scéna není přeplněna balastem, nejsou tu předepisovány bombastické triumfální pochody ve stínu vítězných oblouků. Scéna je prostě klasicizující, i když dosti pestrá; není tu však místa pro zcizovací momenty, abychom se po brechtovsku vyjádřili. Ba dokonce i balety, které o nějakou tu dobu později sloužily již jen k pouhému pobavení diváků a ztrácely kontakt s hlavním děním opery seria, mají v *Pollarolově* díle pevnou vazbu s vlastním dějem. Vyšší stylizační význam tu vykazují baletní výjevy Stoupenců nesvornosti, které zřejmě tvoří jakousi apoteózu tragické postavy Kazimírovy, jenž vlastně také patří mezi nesvorné, protože nedovede potlačit náklonnost ke zlému a svůj velký životní rozpor řeší tragickým svárem s vlastním bratrem, jemuž sáhne na život. Tance umělců (tj. polských sochařů) mají v opeře





(13) Veduta Benátek. Rytina S. Scolariho (1677).

Pollarolově artistní funkci a ztělesňují tu v nejobecnějším slova smyslu umění, které má člověka povznášet k výšinám. Opět tedy promlouvá osvědčená stará barokní poetika. Jestliže Kazimírova nesvornost nedoznala svého poetického vyznění v tancích Stoupců nesvornosti, je proti těmto „temným“ kreacím postaven ideál umělce, jenž jediný je schopen postavit před bloucího Kazimíra princip vyšší čistoty a lásky. „Stoupců nesvornosti“ a „Polští umělci (sochaři)“ jsou tedy proti sobě postaveni jako světlo a stín. Baletní choreografie obou skupin má tu působit kontrastně, přičemž ani jedna z baletních skupin neztrácí vztah k ději dramatu (opery). Vidíme tedy, že baletní vložky slouží ke znásobení děje a k jeho apoteóze. Je to nesporný doklad toho, že vlastní děj, jakkoli se nám dnes zdá bizarní, působil na diváky roku 1703 jako nosná divadelní realita, o níž se interpretační umělci dokonce domnívali, že má být podpořena a zvýrazněna tancem. Obdobně je tomu i v oslavných scénách lidových. Jestliže však čteme v libretu pro *Mancinibo*, že o přestávkách uvidí ctěné obecenstvo balet znázorňující proměnu trůnu v draka, z jehož tlamy vystupují obludy proměňující se postupně v tanečnické postavy sličných balerín, pak to signalizuje již zcela jinou situaci. Člověk roku 1716 se chtěl v divadle hlavně bavit. I do opery pronikaly elementy pokleslé a efemérní. Je tomu skoro tak, jako když o představení *Prodané nevěsty* vystupoval v přestávkách jednonohý tanečník Donato. I barokní opera chtěla upoutávat něčím, co do děje vlastně vůbec nepatří. Z útvarů „drama per musica“ stává se „tragicommoedia musicale“, rodí se typ opery polovážné („opera semiseria“). Tento slohový mezityp polovážné opery nese s sebou mnoho průvodních znaků. Jedním z nich je například nové pojetí intermezz. V Manciniho opeře je tvoří fantastická féerie, v níž vystupují obludy, nebo naivní metamorfózy pěti polštářů, které se postupně proměňují v tanečnický. Příliv strašidelných a burleskních baletních vložek nás mané přesvědčuje o tom, že vlastní děj původní opery seria se obecenstvu stává lhostejnější. Diváci se chtěli bavit něčím jiným než vybledávajícími náměty o hrdinných

panovnících a o ctnostech lásky. A k pobavení slouží předně všechna ta baletní virtuozyta a prázdné formulky. Klokotající slavík a frivolní balerína vítězí nad starým operním divadlem, v němž dramatické postavy byly nositelkami vznešených ideálů, tak vznešených, že se postupně přece jenom staly směšnými ...

Srovnáme-li poslední verzi *Pampaniho* z roku 1752 s oběma předchozími, je tu nápadná jedna věc. V době nadvlády buffy nad vážnou operou nesměruje Pampaniho verze k integraci buffózních elementů, ba právě naopak ještě zdůrazňuje rysy staré opery, alespoň po scénografické stránce. Velkolepý triumfální průvod Ernandův, jenž porazil na hlavu vůdce vzbouřených kozáků Adrasta, skládá se nejen z polských vojáků, ale i ze zajatců a otroků, kterým vítězný vojevůdce poručí, aby vysoko vztyčili lebku mrtvého Adrasta. Jde tedy o opožděný ohlas staré opery z počátku století, kdy jediné pohnutky lidských činů, které chápala citově chudá doba, totiž intrika a milostná pletka, musely být vyváženy arzenálem jevištních výrazových prostředků, které tak nebo onak podporovaly chudičský děj, korespondovaly s ním a znásobovaly divákovu pozornost, zaměřenou k jeho rozvoji. V Pampaniho znění jde tedy o (opožděný) ohlas té doby, v níž ještě vše vzhlíželo k opernímu jevišti jako k nositeli idejí, jimiž je možno se více nebo méně nadchnout a sledovat je. Máme věřit Romainu Rollandovi, že i v době z počátku století, která tu přeznívá přes nápor buffy, pozbyli básníci antickou duši? Že již tehdy bylo vše pouze „zdání, odkaz, klamavý stín“<sup>46)</sup> Byl by to názor příliš skeptický, zvláště ve srovnání s vítězí buffy, která sice kácela božstva, ale zviklala již zároveň důvěru ve vše, co bylo vznešené. Vítězila frontálním útokem. Pampaniho *Václav* byl přece jenom pokusem zachránit ze staré opery alespoň její odlesk, a to v době, kdy opera seria troubila již na ústup. Marně hledal Pampani ztracený ráj. V polovině století jej nemohl ani nalézt, ani oživit.

Italské libreto Apostola Zena o králi Václavovi poskytuje mnoho látky k zamyšlení nad osudem libretní produkce. Staří italští libretisté, tedy i vznešený Zeno, pracovali v umělecké oblasti, která byla odjakživa zpochybnována. Již Cristoforo Ivanovich<sup>47)</sup> píše roku 1681 o neblahém vlivu hudebního dramatu po stránce hmotné, Ludovico Antonio Muratori<sup>48)</sup> vytáhl proti libretu do boje z uměleckých důvodů a odsoudil jeho zženštilost, nepravděpodobnost dějovou, jakož i ignorování dramatických pravidel. Sám Zeno, jenž patřil k reformátorům libreta a přispěl k procesu jeho psychologizace, marně toužil po úspěšném oproštění libretního děje z hlediska jevištního i slohového, a proto nakonec přestal libreta vůbec psát.

Přesto soudíme, že bychom se měli k libretní problematice stále vracet. Vždyť nestačí, když ji budeme osvětlovat pouze z hlediska básnického;<sup>49)</sup> daleko více bychom měli zkoumat, jak se v libretech vyvíjí problém vztahu slova a hudby; speciální zájem by se měl soustředit na otázku recitativů a na problém dramatické jevištní působivosti, který s ní souvisí. Ale otevírá se nám též pole dosud zcela nezorané: budeme-li pečlivě hodnotit interpretační poznámky, předmluvy, dedikace a *argomenta*, vneseme nejednou jasno i do některých oblastí scénografie a jevištní praxe opery 17. a 18. století. Poznáme jasněji než kdykoli předtím, jaké byly ve staré opeře vztahy mezi jednotlivými uměními – a možná, že pak i poopravíme svůj názor na nejeden vývojový zvrat, který se nám zdá dosud příliš revoluční.

V římské Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia čeká na badatele více než třicet tisíc libret.<sup>50)</sup> Budeme-li postupně poodhalovat jejich tajemství, poznáme blíže i člověka 17. a 18. věku. A to je koneckonců ten nejzajímavější úkol pro každého, kdo se dnes zabývá otázkami barokní kultury.<sup>51)</sup>

## P O Z N Á M K Y

- 1) 15. listopadu 1973 – 10. února 1974, jak jsem se již zmínil výše.
- 2) *Václav*. Hudební drama (určené) k uvedení v divadle Grimani, S. Gio. Grisostomo. Jeho Excellenci Filipu Rangonimu, pánu ze Spilembertu (na dalších řádcích je uveden výčet Rangonih titulů, pozn. R. P.). V Benátkách 1703. K dostání u Girolama Albrizziho v knihkupectví „alla Pace“. Se svolením vrchnosti. Sign. Libretti N XI 22.
- 3) *Václav*. Hudební drama (určené) k nastudování v sále pánů z Capraniky o karnevalu roku 1716. Prodává se v Pasquinu v knihkupectví Pietra Leonih s vývsním štítem S. Gio. di Dio (sv. Jana, miláčka Páně). V Římě v den Barnabášův (11. června, pozn. R. P.) 1716. Se svolením představených. Sign. G. Libretti Vol. 178.
- 4) *Václav*. Hudební drama (určené) k uvedení v divadle Tron S. Cassiano (v Benátkách) o karnevalu roku 1752. Sign. Libretti XVI 144.
- 5) *Václav, pán z Rovy, aneb Potrestaný zločin*. Balet o 4 dějstvích. Napsal a řídí choreograf pan Giovanni Scannavino. Sign. Libretti XXV 299.
- 6) *Giovanni Pacini* vytvořil *Medeu* zřejmě podle F. W. Gottera.
- 7) Citováno podle: *Venceslao*, sign. G Libretti N XI 22, s. 3–6 (překlad: R. P.). Italský originál zní: „Due rari vantaggi, ed più ragguardevoli ch'io sapessi desiderarmi, ha sortito il Dramm'io Le offerisco: l'uno che nelle private Sue recite Vostra Eccellenza lo abbiaonorato del Suo generoso compatimento; l'altro che nella pubblica sua comparsa gli abbia conceduto il singular privilegio del Suo autorevole patrocinio. Non sono però a tal segno ambizioso che in due si eminenti fortune io piuttosto non riconosca un'effetto di quella somma bontà che adorna la grand'anima di V. E. che in essolui un qualche meri toche degno il renda della Sua approvazione. Egli è troppo elevato il Suo intendimento perchè non v'abbia ravvsati di prima vista e difetti; e troppo è illustre la Sua condizione, perchè questo componimento se Le possa accostare con sicurezza. Ei nondimeno ha potuto non dispiacerle, perchè V. E. lo ha riguardato nella quisa appunto che il raggio riflette, anche sulle cose men nobili per illustrarle; ed ha voluto esserne il protettore, perchè alla sua debolezza servile di più gloria la protezione. E ben di lei hò gran ragione d'insuperbirmi; non tanto perchè il gran Nome della RANGONA Famiglia esige da chi che sia l'ammirazione e l'rispetto, è v'hà persona che pienamente non sappia essere in lei ereditarie per tanti secoli la Virtù e la Fortuna, nascer gemella alla chiarezza del Sangue la grandezza dell'animo, e scemar quasi le dimestiche glorie e di lustro e di merito nella successione di tanti Eroi; Quanto perchè in ogni tempo è stata una particolare attenzione de' suoi famosi Antenati il prendere in lor custodia le Lettere, e pricipalmente le Muse Italiane, che sforzandosi a retribuire il beneficio con lodi, resero nello stasso tempo l'onore che ricevertero. Esenzachè ne' tempi dalla memoria degli uomini piu lontari io vada a ricercarne gli esempli, basterà il richordar solamente il Nome del Padre di V. E. il March. GUIDO, la cui gran mente dopo aversi impiegata negli affari più volte compiaciuta nelle Teatralil magnificenze, a quando per rispetto le Muse non osavano di sollevarsi persino a lui, la sua bontà lo faceva discender persino a loro. Qual meraviglia è pertanto, se queste incomparabili doti che portano una chara eredità nel Suo Sangue, sieno anche divenute un singolare ornamento dell' animo di V. E. e che di lor possa dirsi come dell'acque del Nilo, che per quanto si allontanino dalla loro sorgente, mantengono nel loro corso la fecondità e chiarezza? Io son certo che a questo passo la Sua somma moderatezza, virtù che alle altre Sue qualità più eccellenti da risalto col ricoprirle, al contrario della luce che coll' illustrare gli oggetti più gli abbellisce mi permetterà che di vantaggio non mi stenda sù lodi che le dispiaciono, tuttochè ben sappia di meritare. Dopo questa permissione, mi avvanzerò coraggioso tutto il rispetto pubblicare,  
Di V. E.  
umil.<sup>mo</sup> Div.<sup>mo</sup> Obbl.<sup>mo</sup> Serv.<sup>re</sup>  
A. Z.“

(Dík vyslovuji zeměřelému příteli univ. doc. PhDr. Ivanu Seidlovi, CSc., za jazykovou a odbor-

- nou spolupráci. Pobýval se mnou v Římě. Společně jsme se radovali a obdivovali jsme krásy Věčného Města.)
- 8) „Illustrissimo ed Eccellentissimo Sig. Sig.e Padrone Colendiss.“ Tamtéž, s. 3.
  - 9) Anna Amalie Abert, *Zeno Apostolo*. In: MGG, svazek 14, sloupec 1220–1224.
  - 10) „Melodramma“ – v italském libretu, které může fungovat jako samostatný literární druh. Jiný znamená přímo zhudebnění libreta, tj. operu. Deklamace básnického textu s hudebním doprovodem, tj. „melodram“ podle středoevropského nebo francouzského pojetí, je v italském označován jako „melòlogo“. O melodramu nejnověji: Patrice Pavis, *Divadelní slovník* (z franc. originálu Dictionnaire du Théâtre, 1996). Překlad: Daniela Jobertová. Divadelní ústav, Praha 2003, s. 253–254. Petr Pavlovský (ed.), *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Nakladatelství Libri & Národní divadlo, Praha 2004, s. 172–177.
  - 11) Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda ossia metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all' uso moderno*. Benátky, datum a rok vydání neuvedeny (1720 nebo 1721). Česky jako *Divadlo podle módy*. Překlad: Alena Hartmanová. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1970.
  - 12) Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana* II. Neapol 1870–1871. Editor Niccolò Gallo, Einaudi, Torino 1966, s. 862. Čes. překlad a poznámky: Václav Černý. *Dějiny italské literatury*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959, s. 504.
  - 13) Léon Moussinac, *Le théâtre des origines à nous jours*. Le Livre Contemporain. Amiot-Dumont, Paris 1957. Přeložil Ján Boor: *Divadlo od počátku po naše dni*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1965, s. 162–171.
  - 14) Parafráze: Jaroslav Vrchlický, předmluva k vlastnímu překladu: *Pierre Corneille, Cid*. Tragedie o pěti jednáních. Světová knihovna č. 132, J. Otto, Praha, nedatováno (1899), předmluva, s. 4.
  - 15) Tamtéž.
  - 16) Posuzováno podle estetických zásad 17. a počátku 18. století.
  - 17) Walter Pletzsch, *Apostolo Zeno in seiner Abhängigkeit von der Französischen Tragödie*. Disertace, Univerzita Lipsko 1907.
  - 18) Na historické pravdivosti dějů a osob ovšem vůbec nezáleželo.
  - 19) Pietro Metastasio, *Canoni a 3 voci*, Partit. ms. in vol. Miscell. Bibl. del Real Conservatorio di Musica, Firenze (Florence). Sign. B 1306.
  - 20) Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaasé*. Krit. vyd. Henri Martineau, edice Le Livre du Divan, Paris 1928. Česky (Jiří Pechar), Spisy Stendhalovy, svazek 6. Odeon, Praha 1970, s. 540–541.
  - 21) Libreta (pod původními nebo přizpůsobenými názvy) zpracovává Max Fehr, *Apostolo Zeno und seine Reform des Opertextes*, disertace Zürich 1912. Podle ní viz MGG 14, sloupec 1224). Před *Václavem* napsal Zeno tyto práce:  
*Gl'Inganni felici* (hudba: C. Fr. Pollarolo, prem. 25. listopadu 1695, Benátky, Teatro S. Angelo).  
*Il Tirsi* (spol. zhudebnili A. Lotti, A. Caldara, A. Ariosti, prem. na podzim 1696, Benátky, Teatro S. Salvatore).  
*Il Narciso* (Fr. A. Pistocchi, prem. v březnu 1697, Ansbach).  
*I Rivali generosi* (M. A. Ziani, prem. 1697, Benátky Teatro S. Salvatore).  
*Eumene* (M. A. Ziani, hráno v sezóně 1697/98, Benátky, Teatro S. Angelo).  
*Odoardo* (M. A. Ziani, prem. 1698, tamtéž).  
*Faramondo* (C. Fr. Pollarolo, prem. o karnevalu 1699, Benátky, Teatro S. Giovanni Grisostomo).  
*Lucio Vero* (C. Fr. Pollarolo, prem. 1700, tamtéž).  
*Temistocle* (M. A. Ziani, prem. 17. června 1701, Vídeň, Garten der Favorita, k narozeninám Karla VI.).  
*Griselda* (A. Pollarolo, prem. 1701, Benátky, Teatro S. Cassiano). Mezi *Griseldou* a *Il Venceslao* vznikla pravděpodobně tvůrčí pauza dvou let.
  - 22) Srov. titulní list libreta, Bibl. di S. Cecilia, Řím, sign. Libretti N XI 22.
  - 23) *Carlo Francesco Pollarolo* (zvaný též Pollaroli nebo Polaroli) se narodil kolem roku 1653 v Brescii, zemřel koncem roku 1722 v Benátkách. Není známo, kdy Pollarolo přichází do Benátek, aby tu rozvinul svou skladatelskou činnost. Byl žákem Giovanniho Legrenziho, který jej přijal 21. února 1665 jako zpěváka vévodské kapely v Benátkách. Roku 1685 začíná Pollarolo komponovat pro vídeňský dvůr. Jeho tvorba nezapře francouzské vlivy. Dá se tudíž předpokládat (srov. heslo Anny Mondolfiové in: MGG 10, sloupec 1419 n.), že Pollarolo působil také ve Francii. Historicky prokázané je však Pollarolovo kapelnictví v Brescii (v libretu ke své opeře

*La Costanza gelosa*, prem. 1688 ve Veroně, je Pollarolo označen jako brescijský kapelník), což ukazuje k tomu, že Pollarolo alespoň přechodně působil ve svém rodišti; o přerušení jeho služebního poměru v kapele však nenalzáme dokladů. Od 13. srpna 1690 stal se Pollarolo druhým varhaníkem kapely v Benátkách (po Filippu Spadovi), roku 1692 se začal ucházet o funkci kapelníka, avšak byl jmenován vicekapelníkem. Kapelníkem se nestal ani roku 1702, kdy se o toto místo zajímal podruhé, zato však obdržel „giubilazione“ (čestné povýšení), které jej zrovnoprávňovalo s prvním kapelníkem. V libretu ke své opeře *Astinone* (1719) je již označen jako „maestro giubilato“, titulu prvního kapelníka však nikdy nedosáhl. Od roku 1697 vyučoval na *Conservatorio degli Incurabili*. V Benátkách zřejmě nebyl oblíben. Když totiž žádal v září 1709 benátskou prokuraturu o dovolenou, aby se směl zúčastnit provedení svých oper v Římě, obdržel ji až po dvojnásobném odmítnutí s odůvodněním, že zanedbává své povinnosti v benátské kapele (v jejím archívu se vskutku například nezachovalo ani jedno Pollarolovo dílo). Nebyly mu také přiznány prémie prokuratury, která pravidelně podporovala členy benátské kapely. Po jeho smrti se stal syn Antonio 26. února 1723 jeho nástupcem. Carlo Francesco Pollarolo si uhájil pevné postavení v dějinách opery hlavně tím, že byl skladatelsky velmi plodný. Jeho velice četná díla (podrobný seznam viz v MGG 10, sloupec 1420–1422) jsou řemeslně dokonala. K francouzským vzorům ukazuje hlavně instrumentace. Pollarolo rád využívá sólových houslí a sólové violy k doprovodu svých árií a osamostatňuje též orchestrální doprovod. Vyzvedává hoboj jako nástroj zvukově barevný. K vlivu francouzské hudby se Pollarolo hlásí též tím, že používá hojně concertina, které přešlo v italské praxi výhradně do nástrojového koncerta grossa. Rozvíjí techniku ostinata, které vždy těsně svazuje s vokální složkou svých oper. Anna Mondolfiová (MGG, I. c.) hovoří dokonce o tematické příbuznosti obou složek. Pollarolovi se podařilo striktně oddělit recitativo secco od árie; jen v malém jejich počtu se Pollarolo spokojí s pouhým jednoduchým generálbasovým doprovodem, zatímco většinou rozvíjí a propracovává třídílnou árii da capo. Hlavní důraz klade na virtuózní zpěv, jenž vynívá zplna slavnostně, zplna již galantně. V jeho operách objevíme úseky psané v hrdinném slohu („stile eroico“), avšak orchestr v nich zní příliš vnějškově a hluchně (postupy v unisonech a veliké intervalové skoky jsou tu běžné). V operní sífonii byl Pollarolovi předobrazem Jean Baptiste Lully, neboť v ní nalzáme u našeho italského mistra stejné tempové schéma jako u Lullyho (pomalu – rychle – pomalu). Do Neapole, jejíž význam v dějinách (italské) opery začíná stoupat hlavně zásluhou Alessandra Scarlattiho, však dílo Pollarolovo proniklo jen málo. Giampiero Tintori (*L'Opera Napoletana*, Milano 1958, s. 254) uvádí Pollarolovo jméno pouze jednou, a to jako spolupracovníka Domenica Scarlattiho: oba skladatelé napsali společně operu *Irene*, jejíž první verze měla premiéru v Benátkách roku 1694 v Teatro S. Giovanni Grisostomo, druhá verze pak roku 1704 v neapolském Teatro S. Bartolommeo. Dějiny neapolské opery jinak o Pollarolovi mlčí. – Za poznámku stojí, že Pollarolova opera *Il Venceslao*, o níž pojednává naše kapitola, měla původní premiéru již rok předtím (Anna Mondolfiová, I. c., sloupec 1421), my však čerpáme z materiálů až k premiéře římské (1703).

24)

Srov. titulní list libreta, Bibl. di S. Cecilia, Řím, sign. G Libretti Vol. 178.

25)

*Francesco Mancini* se narodil 16. ledna 1672 v Neapoli, zemřel tamtéž 22. září 1737. V červenci 1681 zcela osiřel. Dne 12. ledna 1688 vstoupil na konzervatoř *S. Maria della Pietà dei Turchini*, kde se stal žákem Francesca Provenzaleho. Dalším z jeho učitelů byl Gennaro Ursino. Je doloženo (Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii*, Neapol 1880 až 1882), že Mancini napsal roku 1697 prolog a intermezza ke „křesťanské tragédii“ *Alfonso*, jejímž autorem byl Annibale Marchesi. O dvě léta později je Alfonso provozován (s úplnou hudbou Manciniho?) jako dramma per musica v Collegio de' Nobili. Tento údaj uvádí Giampiero Tintori (I. c., s. 202) a označuje za libretistu G. B. Pallaviciniho. Je tedy možné, že tu šlo o Pallaviciniho zpracování Marchesiho látky. *Alfonso* byl zřejmě první Manciniho operou. Tím Tintori opravuje mínění Helmuta Huckeho (MGG, svazek 8, sloupec 1565), který se domnívá, že první operou Francesca Manciniho byl *Ariovisto* (1702; *Ariovisto ovvero L'Amore fra l'armi*, opera psaná na neznámé libreto, zazněla v uvedeném roce poprvé v neapolském divadle S. Bartolommeo (Tintori, I. c.). Podle Huckeho se Mancini zúčastnil (v prosinci 1703) konkurzu na uvolněné místo Alessandra Scarlattiho, který rezignoval na kapelnictví v neapolském královském orchestru. Konkurzní řízení se vyslovilo proti Mancinimu. Z obou mistrových konkurentů, Cristofora Caresana a Gaëtana Veneziana, jmenoval vícekrát Veneziana; Mancini byl jmenován prvním varhaníkem královské kapely a získal kapelnické místo až po útěku vicekrále a Veneziana do Gaety (3. ledna 1708). Mancini se krátce předtím projevil jako příznivec rakouských vojsk, která se přiblížila roku 1707 k neapolským břehům. Dne 6. srpna došlo ke schizmatu královské kapely: její větší část šla pod Manciniho vedením jásavě vstříc Raku-



šanům bojujícím o španělské dědictví (vytáhla do Aversy spolu se zástupci města Neapole i Neapolského království a zapěla na počest rakouských vojsk slavnostní *Tedeum*). Možno říci, že právě tato prorakouská cesta do Aversy přispěla podstatně k tomu, že Mancini byl jmenován kapelníkem. Ve funkci však nesetřval dlouho. Dne 1. prosince se vrátil Alessandro Scarlatti a získal opět svou starou funkci kapelníka. Mancini byl jmenován vicekapelníkem, kapelnické místo mu bylo přiřčeno až po Scarlattio smrti 22. října 1725. To už byl Mancini jmenován též prvním kapelníkem Konzervatoře S. Maria di Loreto (v květnu 1720). Politicky byl Mancini zřejmě bez pevnějších zásad. Je známo, že se stal bourbonovcem, neboť když se v dubnu 1734 blížila k Neapoli vojska Karla Bourbonského, vytáhl jim se stejným nadšením vstříc jako před lety Rakušanům; v Averse provedl se svou kapelou několik duchovních skladeb během Svátého týdne v tamní katedrále. Roku 1735 byl Mancini raněn mrtvicí a zdá se, že tato nemoc mu zabraňovala vykonávat jeho úřady. Téhož roku byl jmenován Manciniho nástupcem na konzervatoři skladatel Giovanni Fischietti. Po Manciniho smrti získal jeho bývalý konkurent Domenico Sarri kýžené místo královského kapelníka. Francesco Mancini je hlavním představitelem domácí tradice neapolské školy. Jako Provenzalův žák bývá stavěn proti Alessandru Scarlattimu. Byl svého času nejsilnějším Scarlattio protihráčem v rodné Neapoli. Skladebně se odchýlil od přísných zásad kontrapunktu a psal „al fresco“. Přemíra patosu v Manciniho hudbě ukazuje, že byl významným zástupcem pozdněbarokní linie neapolské školy. Manciniho tvůrčí úspěchy vesly ve známost i mimo hranice Neapole. Manciniho opera *Idaspe Fedele* (na libreto G. Candioho, jehož autorství však není bezpečně doloženo) získala rázem úspěch dokonce v Londýně, kde byla provedena premiérově v divadle Haymarket 23. března 1710 jako druhá italská opera vůbec (srov. Tintori, s. 202). Stejně jako A. Scarlatti ustoupil i Mancini ze slávy, neboť byl vytlačen mladší generací Vinciho, Lea a Hasseho. Přece však Manciniho opera *Trajano* (1723) představovala ve své době poslední vrchol velké barokní výpravné opery. K tomuto dílu dlužno poznamenat, že bylo provedeno se dvěma intermezzy v Teatro S. Bartolommeo v Neapoli. Tintori (s. 203) uvádí jako libretistu M. Norise a poznamenává, že k premiérovému představení došlo již roku 1721. Rozpor v datu premiéry u německého a italského autora (Hucke – Tintori) nám nebylo možno ověřit a osvětlit. Hucke převzal chybný (?) údaj zřejmě z Florima. V posledních letech života se Mancini přiklonil k nové vlně opery buffy. Ve stylu intermezz napsal své buffy *Colombina* (1721), *Pernicone* (1721), *Perichitta e Bertone* (1728), *Il cavaliere Bertone e Mergellina* (1731). Psal nadále i ve vážném slohu, též na libreta Metastasiova, avšak poslední jeho opera je označena jako „commoedia musicale“; Mancini ji napsal na libreto D. Caracajuse (*Aspremo*). Podle Florima měla premiéru v zimě 1733 v Teatro Nuovo v Neapoli.

- 26) MGG, tamtéž.  
 27) Tintori, s. 202.  
 28) Sig. G Libretti Vol. 178 (Bibl. di S. Cecilia, Řím).  
 29) G Libretti XVI 144 (tamtéž).  
 30) *Antonio Gaetano Pampani* se narodil na počátku 18. století v Romagně, zemřel v únoru 1769 v Benátkách. Do roku 1748 byl kapelníkem katedrály ve Fermu, poté se stal maestrem „di Coro delle figlie del Pio Ospitale de’ poveri derelitti“ při chrámu SS. Giovanni e Paolo v Benátkách. Od roku 1746 byl členem Accademia Filarmonica v Bologni. Jeho konkurzní práce se však zřejmě nezachovala, protože jeho jméno nenalezneme v oficiálním seznamu boloňských akademiků (srov. Gaetano Gaspari, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, svazek IV, s. 181. Bologna 1905 nákladem Regia Tipografia Fratelli Meriani). Pampani byl hlavně operní a oratorní skladatel, věnoval se také duchovní tvorbě (podrobný seznam skladeb viz v hesle Paula Kasta in: MGG 10, sloupec 717). O Pampaniho tvorbě nelze říci nic konkrétního pro nedostatek pramenů. Podle Kasta je pro komorní hudbu Pampaniho charakteristické míšení homofonního a polyfonního stylu.  
 31) Údaj podle MGG 10, sloupec 717.  
 32) Srov. pozn. 4. Libretní knížka je uložena v Římě, Bibl. di S. Cecilia, sign. G Libretti XVI 144.  
 33) Srov. Hellmuth Christian Wolff, *Oper, Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Lipsko 1968.  
 34) Vlna čínských, orientálních, „tureckých“ námětů přžívá až do doby Mozartovy a Weberovy, ale objevuje se například i u Pucciniho. Nejnověji viz Miloslav Blahynka, *Exotizmus v opere*. SAPAC, Bratislava 2002.  
 35) *Václav II.*, narozen 12. září 1271, zemřel 21. června 1305, syn Přemysla Otakara II. a Kunhuty Haličské, začal opanovávat Polsko roku 1289. Tehdy se stal kníže Kazimír Bytomský jeho leníkem a v létě téhož roku se poddala králi Václavovi i jiná polská knížata (na zasedání v Opavě).

- Cesta v pevnějším opanování Polska se Václavovi otevřela smrtí Jindřicha Vratislavského, vládce města Krakova. Ostatně již podle smlouvy Přemysla Otakara II. a Jindřicha Vratislavského měl se stát Přemyslův syn Václav dědicem Jindřichova území; protože však Jindřich odkázal knížectví Vratislavské Jindřichu Hlohovskému, vypravil se Václav II. roku 1291 do Polska, aby Vratislavského knížectví dobyl mocí. Během tažení se mu poddali Měšek i Boleslav, brzy mu padl do rukou Krakov (vládu nad Krakovem mu nabídl již předtím tamní německé měšťanstvo), celé Malopolsko, po úspěšných bojích s Wladislawem Lokietkem opanoval i jeho území Sandoměřsko (1292). Tak se stal Václav II. polským králem a jako takový nabyl značného věhlasu po celé Evropě.
- 36) Dante Alighieri, *La Divina Comedia. Purgatorio*. Canto Settimo, 97–102. Vydání Eugenia Cameriniho, Milano (nedatováno, Casa editrice Sonzogno), s. 449.
- 37) Český překlad O. F. Bablera. Citováno podle: *Dante Alighieri. Božská komedie*. Praha 1952. *Očis-tec*. Zpěv sedmý, verš 97–102, citované vydání, s. 214 (nakladatelství Vyšehrad). Blíže srov. Zdeněk Kalista, *Ríše přemyslovská v Dantově Božské komedii*, in: Strahovská knihovna, svazek III, Praha 1968, s. 61–80. Josef Bukáček, *Čechi, Slováci i Dante* (rusky), in: Dante i Slavjane. Redigoval Igor Belza. Nakladatelství Nauka, Moskva 1965, s. 183–234.
- 38) Léon Moussinac (citované dílo, s. 443) sděluje, že Rotrou se k látce dostal oklikou. Matteo Bandello (kolem 1485–1561 nebo 1562) jej stejným námětem nejprve zaujal ve svých novelách (*Novelle*), které vycházely v letech 1554–1573. Čerpali z nich již Shakespeare, proč by z nich nemohl čerpat jeho mladší francouzský následovník? Ostatně Bandellovo zpracování nebylo asi příliš zdařilé a poutavé, protože v souvislosti s Bandellem a ostatními jeho italskými současnými písíci na způsob *Dekameronu* hovoří De Sanctis (citované dílo, český překlad, s. 277) o tom, že většina povídek měla témata suchopárná a málo nosná. Jejich dějové osnovy byly strojené a nesprávné – vždyť cílem povídek bylo probudit čtenářovu zvědavost a rozdmýchat jeho vulgární sklony, a proto pracovaly jednak postupy komediálními, jednak nepostrádaly fantastických námětů. Sanctisovo mínění je zřejmě správné (litujeme, že jsme neměli Bandellovu novelu dosud v rukou), přičemž zdůrazňujeme, že Bandello, Benátčan pracující pod vlivem tamních komedií, pojal *Václava* značně volně, o čemž svědčí skutečnost, že Rotrouovo zpracování ahistoricky spojuje Václava II. s Boleslavem (srov. u Moussinaca, tamtéž). Teprve po Bandellově povídce se Rotrou seznámil s dramatickou verzí Rojase Zorrilly a vytvořil svého *Václava* roku 1647.
- 39) Sign. N XI 22. *Slovo ke čtenáři (A chi legge)*, je zde uvedeno na s. 8.
- 40) Překlad Zenových citátů pořídil R. P. podle italských originálů (tamtéž, s. 8). O vztahu k Rotrouovi se tu praví: „Lo stesso argomento ch'io tratto verso la metà del secolo scorso fu trattato da M. Rotrou, i cui Dramatici componimenti gli acquistavano su' Teatri Francesi non poca riputazione.“ Corneille je označen jako „il gran Tragico della Francia, innalzasse questa spezie di Poema a quel più alto a cui potesse arrivare“.
- 41) S. 9.
- 42) Jde tu již o anticipaci metastasiovských královských otců.
- 43) *Slovo ke čtenáři (A chi legge)*, s. 10.
- 44) Tamtéž.
- 45) Tak například v Pollarolově opeře zpíval roli *Václava* Giovanni Buzzoleni, představitelem *Kazimíra* byl Niccola Grimaldi, jako *Alexandr* vystoupil Pietro Moggi, jako *Lucinda* paní Diamante Maria Scarabelliová, vojevůdcem *Ernandem* byl Francesco de Grandis, *Ereniku* zpívala Caterina Azzoliniová, *Gismonda* pan Giambattista Tamburini. Děj se odehrává v Krakově. V poznámce se praví, že tu jde o dvacátou práci Pollarolovu pro divadlo Grimani v Benátkách. Scénograficky byly předepsány: Královské náměstí v Krakově, s vítěznými oblouky. Dvorana s fontánami. Divadelní amfiteátr. Sloupové chodby. Dvůr s ohradou. Pokoj. Alej se zelení. Věž s věžením. Sál, v němž se uskuteční královská svatba. Galerie se sochami. Trůnní sál. – Jako scénograf je uveden pan Tommaso Bezzi, tvůrce všech strojových zařízení, jako výtvarník pan Giuseppe Sartini (podle všeho hlavní výtvarník divadla). V opeře byly předepsány i choreografické výjevy (tance): byly to jednak taneční kreace Stoupenců nesvornosti, jednak tance polských sochařů a jásajícího lidu (oslavujícího krále). V *Il Vincislao* (1716) pro skladatele Manciniho vytvořil roli *Václava* Giovanni Francesco Costantini, virtuos Královské neapolské kapely, *Kazimíra* zpíval Francesco Vitali, *Alexandra* Innocenzo Baldini, *Ereniku* kastrát Giovanni Ossi, žák Francesca Gaspariniho, jako *Lucinda* vystoupil kastrát Domenico Genovesi, virtuos Jeho Excellence pana velvyslance Cesarea, *Ernanda* hrál Matteo Bersoelli. (...) Z poznámky se dovídáme, že vedle Francesca Manciniho spolupracoval při kompozici některých melodií Francesco Gasparini (1668–1727, pozn. R. P.). Bohaté jsou

proměny scén. První dějství představuje náměstí připravené pro Ernandův triumf, v proměně se zjeví pokoj Ereniky, který sousedí se zahradou královskou, a posléze trůnní sál. Druhé dějství má tři proměny (Nádvoří, Divadlo a Pokoj Kazimírův), třetí dějství rovněž tři (Vězení, Královské pokoje, Velká královská rezidence). Inspicientem premiérového představení byl Francesco Bibiena. Místo obvyklých intermezz byly provedeny o přestávkách tyto baletní kreace: Proměna trůnu v draka, z jehož tlamy vychází pět oblud, které se postupně proměňují v tančící postavy (první přestávka); proměna pěti polštářů v tanečnický (druhá přestávka).

V *Pampaniho* znění opery *Venceslao* vystupovali tito herci: Giuseppe Tebaldi jako *Václav*, Pietro Morigi v roli *Kazimíra*, pěvkyně Prudenza Sani Grandiová jako *Lucinda*, Rosa Tartagliniová v roli *Ereniky*, Giuseppe Sidotti vytvořil postavu *Ernanda*, jako *Gismondo* vystoupila paní Agata Elmiová, komorní virtuoska princezny (dědičné kněžny) modenské. Z interpretačních poznámek se dovídáme, že scénografem premiéry byl pan Pietro Zampieri, který navrhl tyto proměny scén: První dějství nás přivádí na královské náměstí v Krakově s triumfálními oblouky. Z dále se přibližuje triumfální vůz, z něž vystoupí – za doprovodu hudby – vojevůdce Ernando. Kráčí pak v čele triumfálního pochodu, před ním a za ním pochodují polští vojáci, v průvodu se objeví spoutaní zajatci a otroci. Mezi nimi se vznáší lebka Adrastova, který byl vojevůdcem vzbuřených kozáků. Na jedné straně scény vidíme schodiště do královského paláce, po němž sestupují král Václav a jeho synové Kazimír a Alexandr (*Alexandr* tu figuroval jako zcela vedlejší role, kterou zpívala paní Catterina Panizza). Následuje první proměna, před zrakem diváka se zjeví dvorana spojená s královským příbytkem. Další proměna se odehrává v královském paláci. Druhé dějství má tři proměny: Sloupové chodby, Kazimírův pokoj se stolkem, Taneční prostor. Ve třetím dějství se dostáváme do vězení, později do pokoje a posléze do skvělého trůnního sálu. Choreografem představení byl baletní mistr Minelli Dadatti, bohaté a půvabné kostýmy navrhl Natale Canciani.

- 46) Romain Rolland, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paříž 1895. Citováno podle českého překladu Josefa Kostohryze, *Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*. Muzikologické spisy Romaina Rollanda. Svazek dvanáctý. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, s. 346.
- 47) Cristoforo Ivanovich, *Le Memoire teatrali di Venezia*. Benátky 1681, kapitola VII, s. 393 n.
- 48) Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*. Milano 1706. Citováno podle vydání z roku 1721, kniha III., s. 50 n. Srov. též Zenův dopis Muratorimu, tamtéž, s. 75 n.
- 49) Mezi nejlepší úvahy o libretech z pera českého badatele považují knihu romanisty Josefa Bukáčka: *Carlo Goldoni. Osobnost a doba*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1957.
- 50) Za možnost studia v tomto pozoruhodném ústavu děkuji všem jeho pracovníkům, zejména pak ředitelce prof. dr. Emilii Zanettiové.
- 51) Není bez zajímavosti, že libreto *Venceslao* nalezneme také v Moravské zemské (dříve Univerzitní) knihovně v Brně. Je označeno jako anonymní, ale jde tu o stejnou práci Apostola Zena, o níž pojednává naše kapitola. Libretní text zhudebnil Giuseppe Boniuenti. Jeho *Venceslao* byl proveden roku 1725 v pražském divadle hraběte Sporcka. Libreto vyšlo téhož roku v Praze u Wolfganga Wickharta. Bližší o tomto libreto viz u Vladimíra Dokoupila a Vladimíra Telce, *Hudební staré tisky ve fondech Univerzitní knihovny v Brně*. Univerzitní knihovna, Brno 1975, s. 179, záznam č. 663. O tomtéž libreto uloženém v Praze hovoří Pravoslav Kneidl v soupisu *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, I, in: (sborník) Strahovská knihovna, ročenka Muzea českého písemnictví, svazek I, Praha 1966, s. 103. – Ad hrabě *Sporck*: Jeho příjmení nyní přepisujeme česky, tedy jako Špork. *František Antonín hrabě Špork* byl významný mecenáš a osobitý představitel barokní kultury v Čechách. Žil v letech 1662–1738. Byl ve styku s Vivaldim a Bachem. Otevřel první stálou italskou operu v Čechách, působil (1724–1734) střídavě v Praze a v Kuku. Soubor uvedl 56 oper. Jeho impresáriem byl proslulý Antonio Denzio. V Kuku zahájil činnost 15. srpna 1724, v Praze 23. října téhož roku v tzv. Sporckově divadle Na Poříčí. Orientoval se převážně ke skladatelům benátské školy. Literatura o hraběti Františku Antonínu Šporkovi je velmi početná. Z novější doby viz Pavel Preiss, *Boje s dvouhlabou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Vyšehrad, Praha 1981. Seznam šporkovských pramenů a literatury je tu uveden na s. 331–343.

Zcela závěrem k této naší kapitole budiž dovoleno, abychom vyslovili potěšující myšlenku, že naše mladá muzikologická generace projevuje stoupající zájem o výzkum barokní opery. Roku 2004 předložila Lucie Maňourová k obhajobě titulu Ph. D. na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pozoruhodnou práci *La Forza della virtù. Kritická edice opery Carla Francesca Pollarola*. Školitelem doktorandky byl docent Jaromír Černý. Autor-



ka podnikla zevrubný výzkum v hudební sbírce Státního oblastního archívu Třeboň, pobočka Český Krumlov. Objevila, že v archívu jsou uložena operní díla Pollarolova. Celkem šest operních opusů tohoto skladatele tu nacházíme v dobových opisech. Jde o světový unikát. Jednu z Pollarolových oper, *La Forza della virtù*, jež se dochovala v českokrumlovské zámecké knihovně (sign. I A 29 adl. 2, 3), vzala si Maňourová za předmět svého bádání. Dílo bylo napsáno na libreto z roku 1693, vydané v Benátkách u Francesca Nicoliniho. „Jedním z důvodů, proč si Pollarolova hudba zaslouží pozornost,“ sděluje Maňourová v autoreferátu ke svému dílu (s. 6), „jsou paralely jeho tvorby s arcadiovskými reformami operního libreta.“ Proto také doktorandka analyzuje nejen hudbu Pollarolovy opery, nýbrž podrobně sleduje i problematiku libretní. Pokračuje tak vlastně nepřímou v našich výzkumech. Protože jde o případ, kdy máme k dispozici nejen libretní text, nýbrž i vlastní operní hudební dílo, rozhodla se připravit jeho kritickou edici s rozsáhlým komentářem. Srovnává v něm například českokrumlovský exemplář s opisem z Bruselu, který je uložen v Library of Congress ve Washingtonu (sign. M 1500.P74FS). Pro „svůj“ případ si vytvořila pozoruhodné ediční zásady, pečlivě dílo znovu spartovala, přepsala do bezchybného podkladu k vydání, přeložila i libreto do češtiny a podložila svým přetlumočením původní italský text. Položila si také otázku, jak se skladba dostala do Českého Krumlova. Dochované účetní záznamy z let 1692–1693 sdělují, že českokrumlovský kníže *Jobann Christian z Eggenbergu* podnikl v té době spolu se svou chotí *Marii Ernestinou* cestu do Benátek. Oba manželé shlédli Pollarolovu operu (1693) a přivezli si libreto k dílu. Pak následoval příkaz k vyhotovení opisu celého díla. Dodáváme, že dvojice autorů Lucie Chvátilová – Ladislav Švestka (*Eggenbergové a jejich operní zájmy*, in: [sborník] *Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově*, Divadelní ústav, Praha a Památkový ústav České Budějovice, Praha 1993, s. 33–40) sleduje podrobně, kterak vzrůstal zájem knížete Eggenberga a jeho choti o italskou operu. O Pollarolově opeře *La Forza della virtù* tu však není zmínky. – Lucie Maňourová obhájila svůj spis a podrobila se státní doktorské zkoušce na Ústavu hudební vědy FF UK ve středu 13. října 2004. Spolu s univ. prof. PhDr. Jiřím Sehnalem, CSc., jsem byl oponentem této disertační práce, která byla – jak se dalo předpokládat – úspěšně obhájena.

Jsou skladatelé, kteří mají efemérní umělecký život. I o většině těch, kteří jsou ve své době považováni za mimořádné zjevy, platí Šaldova slova z jeho knihy *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického* (O. Girgal, Praha 1928, s. 11–12): „Neboť cosi jako strašlivá kletba, zdá se mně, visí nad vším dílem lidským, ale nejvíce nad dílem jedincovým: když bylo spočátku rozněcovalo život a pobízelo ho jakoby ostruhou nebo bičem k většímu letu a vyššímu spění, p o z d ě j i t e n t o ž i v o t b r z d í.“ Známe však také autory, k nimž se vracíme jako k prameni čisté vody. Každá doba dokonává jejich novou a novou metamorfózu, jejich díla kvetou novými barvami. Největší překvapení nám zpravidla připravují ti, o nichž jsme měli zprvu pochybnosti, avšak najednou – v nových kontextech – zazáří a zdá se, že již nikdy nepohasnou.

K této poslední skupině patří Benátčan *Antonio Vivaldi* (1678–1741). Jeho současníci soudili, že houslové koncerty, které napsal, odpovídají „citu i představě dokonalosti“ (Burney). Oslňoval novými nástrojovými skupenstvími, až podivínsky směřoval za neobvyklými zvukovými barvami, prosazoval nové instrumenty, například předchůdce dnešního klarinetu (*chalambeau*). Obrazně řečeno, byl smělym novátorem překypující emoce a invence. Avšak 19. století, pokažené salónní virtuozitou, vidí ve Vivaldim skladatele nevalné umělecké ceny. Je prý pouhým „psavcem“, který se propůjčuje k bohaté produkci, aniž klade důraz na vnitřní obsah děl. Tak o něm soudí Wilhelm Joseph von Wasielewski (*Die Violine und ihre Meister*, Breitkopf und Härtel, Lipsko <sup>8</sup>1927, s. III).

Je dosti možné, že by doba nezměnila svůj názor o tomto rusovlasém duchovním, nebýt nových pramenných objevů ve 20. století. Wasielewski zná pouze 80 Vivaldiho houslových koncertů, ovšem „in theoria“, protože v jeho době se prakticky hrávalo řádově asi 10 Vivaldiho houslových děl. Nebere na vědomí, že se mu obdivoval Bach, který si právě jeho koncertantní díla upravoval pro varhany. Wasielewski však nemohl tušit, že ve druhé polovině dvacátých let minulého věku nastane doslova exploze vivaldiovského kultu tím, že budou nalezena jeho nová díla. V letech 1926–1930 objevil turinský muzikolog *Alberto Gentili* velkou hudební sbírku, v níž bylo obsaženo 300 nových koncertů Antonia Vivaldiho, 8 jeho sonát, 16 úplných oper, 5 svazků duchovních děl a 2 svazky světských Vivaldiho kantát. Benátský mistr, dotud polozapomenutý, vzbudil okamžitě nový zájem. Byl to ovšem zájem až příliš pouze muzikologický, protože nešel ruku v ruce s živou renesancí díla na koncertním pódiu nebo v prostorách operního divadla. Hudebně-historický přínos Antonia Vivaldiho byl objasněn zvýšenou měrou až po roku 1945. Nová generace muzikologů i hudebních praktiků odhalila dějinný, estetický i národně italský význam Vivaldiho tvorby. Zatímco předminulé století, navazující

na Quantzovy a Gerberovy myšlenky o ryze formových aspektech Vivaldiho díla, nemohlo Vivaldiho pochopit prostě pro „brýle mámení“, které představoval tvarový a jen tvarový pohled na Vivaldiho dílo, má dnešek již volnější ruce nejen proto, že zná mnoho nových a stále nově odhalovaných Vivaldiho skladeb, nýbrž proto, že je nazírá z jiného úhlu. Zájem o Vivaldiho jde ruku v ruce s renesancí hudby 17. a zvláště 18. století. Již Forkel poukázal například na význam Antonia Vivaldiho pro Johanna Sebastiana Bacha; dlužno však říci, že ještě nepochopil Vivaldiho jako samostatnou tvůrčí osobnost, nýbrž považoval jej až příliš za pouhého předchůdce génia, jehož význam pro tohoto génia tkví v tom, že mu odhaluje nový pohled na formu a její modifikace. To bylo v podstatě stanovisko všech velkých starých bachovských badatelů s Philippem Spittou v čele. Teprve Arnoldu Scheringovi (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1903) se zjevoval Vivaldi v plném uměleckém a dějinném významu, byť se tak dalo jen v obrysech a v širokých, poněkud rozmáchlých koncepcích. Schering byl v úsudku omezován tím, že ještě nemohl znát jinou Vivaldiho tvorbu než instrumentální, a tu ještě vlastně v pouhém výběru. Teprve *Marcu Pincherlemu* se podařilo vykresat z turinského nálezu Alberta Gentiliho zápalnou jiskru pro svou velkou vivaldiovskou monografii z roku 1948. Vivaldi se mu stal jednou z klíčových postav evropské hudby 18. století. Byl Prométheem jeho první poloviny a Janem Křtitelem jeho poloviny druhé.

Přesto však je dnešní obraz Vivaldiho stále ještě nejasný, protože jsme nepřistoupili k řešení celé řady vivaldiovských otázek, například oněch, které souvisejí s jeho vokální a operní tvorbou. Nedaří se nám z objektivních důvodů postihnout přesnou chronologii Vivaldiho děl, protože jeho rukopisy jsou jen sporadicky datovány. Pincherle sice vystopoval dataci vivaldiovských tisků, avšak ta má pro chronologii jen druhotný význam. Není nám například takřka nic známo o Vivaldiho tvorbě před rokem 1705. Nedovedeme si plně vysvětlit Vivaldiho rané mistrovství. Odkud se vzalo? Na co mohlo navázat ve vývoji Vivaldiho osobnosti? Když vyšlo Vivaldiho první opus, měl skladatel již 27 let. Jak vypadal jeho vývoj předtím? Je sice pravda, že toto první opus má corelliovské rysy, že se vyznačuje smělostí v rozvíjení motivu, že má velkolepost koncepční povahy v oblasti stavebné a že inklinuje k novému pojetí zvuku a barvy; avšak chybí vývojový mezičlánek, který by vysvětlil náhlou Mistrovu genialitu. Že by Vivaldi byl mesiášem bez přípravných let tvůrčích pochyb a hledání, lze těžko věřit. Ostatně i jeho třetí opus (1712) svědčí o zřejmém dlouhodobém předchozím vývoji, protože tu nalzáme experimentální přístup ke koncertantním útvarům, doklad toho, že skladatel vycházel z provozovací praxe například v *chrámu S. Marco* a v *Ospedale della Pietà*. Prostřednictvím ritornelové formy se Vivaldi dostává k typu sólového koncertu, který není jen pouhou adaptací *concerta grossa*, nýbrž využívá nových prvků ryze houslistických a programních. Střídání *tutti* a *solí* ukazuje na bohaté využití místní benátské tradice, zejména pak dvojsborovosti související až s tradicí gabrieliiovskou. Vivaldimu byl vzorem zřejmě speciální typ houslového koncertu, jak se objevuje u Torelliho a Albinoniho. Tito autoři mu byli bližší než Arcangelo Corelli. Málo bývá však poukazováno na to, že Vivaldi čerpal nejen z ryze instrumentálních děl svých předchůdců kolem roku 1700, nýbrž také z operní produkce,

neboť například třívětý princip operní ouvertury byl základem i pro vivaldiovský nástrojový (speciálně například houslový) koncert. Vivaldimu šlo o precizování kontrastů v této formě. Proto rozvíjí durmollovou techniku tóninové kontrapozice, prohlubuje význam kontrastních ritornelů z hlediska rytmického i melodického a stupňuje virtuózní ráz sólových partů. Zdánlivě stereotypní stavebný princip rychlých vět Vivaldiho koncertů poskytuje skladateli nepřebornou možnost variací. Právě v rychlých větách osvědčuje Vivaldi své nevšední mistrovství harmonické inovace a mnohostrannosti. Vztah sólového nástroje (respektive skupiny nástrojů) k tutti vede Vivaldiho k neustálému prohlubování tematické kontrastnosti při krajním využití monotematického principu. Vivaldi dosahuje naprosté vyrovnanosti mezi soli a tutti; uplatňuje tu tedy princip logicky působící simultaneity sólového a chórického živlu.

Významný je Vivaldiho přínos vývoji koncertantní kadence. Ve svém koncertu P 165, RV 212 (1712) rozvíjí nástrojovou techniku nebývalou měrou a všem milovníkům hudby („*alli Dilettanti di Musica*“) poskytuje možnost vychutnat pravou radost ze hry. Jen předpojatý kritik může vidět v rozvíjení technických nástrojových možností princip jen a jen formalistní. Naopak. Vznik kadence u Vivaldiho je jen završením jeho tendencí směřujících k prohloubení pojetí improvizace, která se měla stát důležitým prvkem nejen v oblasti varhanní, nýbrž i v okruhu nástrojů houslového typu nebo nástrojů dechových. Kadence v P 165 (RV 212) byla zřejmě určena samotnému Vivaldimu, který byl vynikajícím houslistou. Je zároveň měřítkem technického vývoje houslové hry v době, kdy byly vydány Corellioho *Concerti grossi*, tedy na počátku druhého desetiletí 18. století. Sám Vivaldi navázal na kadenční typ melodiky a rozvinul ji ve dvacátých letech k nebývalé šíři a hloubce. Mohl tak učinit proto, že měl k dispozici stradavariiovský typ nástroje, který vstupoval do italského instrumentáře ve své ideální podobě již od počátku 18. století.

Antonio Vivaldi byl mužem praxe. Psal svá díla vždy ke konkrétnímu účelu a pro konkrétní interprety, jejichž technická úroveň mu byla známa. Protože například měl k dispozici vynikající dívčí orchestr v *Ospedale della Pietà*, mohl rozvíjet typ nástrojového koncertu a měnit i rozšiřovat obsazení skupiny principiálních hlasů. Tak tedy vypovídají jeho nástrojové koncerty nejen absolutně o vývoji instrumentální techniky, nýbrž též o způsobu interpretační praxe obvyklé v Benátkách za Vivaldiho doby. Princip hravosti a bezprostřednosti, rozvíjený úspěšně například v oblasti benátského divadla a zejména útvaru *commedia dell'arte*, měl svůj pendant ve Vivaldiho koncertech, které střídaly hýřivě svá obsazení a obsahovaly až deset nebo i více sólových nástrojů. Je zajímavé sledovat, že již u Vivaldiho začíná ustupovat basso continuo, neboť je obohacováno ozdobnými sólistickými vstupy, takže pomalu splývá s ostatními nástroji.

Vivaldi byl bezprostředním vzorem Johannu Sebastianu Bachovi v jeho *Bra-niborských koncertech*. Bach navázal na princip Vivaldiho zvukové mnohostrannosti a rozmanitého nástrojového obsazení. Zkáznil své koncerty uplatněním kontrapunktického živlu, zatímco Vivaldi, směřující již neuvědoměle k *předklasickému* vyjádření, kontrapunkt ve svých nástrojových kracích potlačoval. Zato však Vivaldi – neváhám to říci – byl jakýmsi „impresionistou“ osmnáctého století v tom,



(14) Monogram Antonia Vivaldiho.

že tak mistrně dovedl kombinovat nástrojové barvy houslí, violoncella, hoboje, fagotu, příčné i podélné flétny, violy d'amore, mandoliny, trubek, loutny, chalu-meau, varhan, cembala atd., atd. S počtem sólových nástrojů rostly u Vivaldiho kombinační možnosti. Vivaldi se stal mistrem kontrastu. Kontrastní princip jej vede k odlišování ploch, barev, ba celých vět. Představuje frontální útok proti jakékoli jen technicistní a formální kompozici. Je důležité podotknout, že Vivaldi spojuje formové a výrazové podněty *concerta grossa* a nástrojového koncertu. Vytváří smíšený koncertantní typ rozvíjející se sice na principu *concerta grossa*, avšak zároveň uplatňující bohatý rejstřík nástrojů sólově traktovaných. O desítky let později spojuje Haydn prvky sólového koncertu se symfonií a obdobně vytvoří (za jiných ovšem podmínek) typicky smíšený styl, který inovuje formu symfonie v době, kdy se zdá být již dovršená, neboť předtím byla dosáhla výbojů mannheimské školy.

Vivaldiho smíšený styl byl propracován již v době kompozice jeho šestého opusu, tj. kolem roku 1716. Na Bacha tedy působil jako styl nikoli experimentální, nýbrž plně vžitý, neboť *Braniborské koncerty* vznikají o pět let později. Podnětně působil naprostým vrůstáním koncertantních prvků do struktury díla. Vivaldiho koncerty nejsou skladbami, v nichž koncertantní prvek stojí proti ripienistům. Naopak. Koncertantní prvek je obligátní, to znamená, že souzní s tutti a má v něm postavení podle principu *primus inter pares*. Ostatně je známo, že principy ryze koncertantní pronikají i do jiných jeho nástrojových děl, určených chórnickému obsazení, tedy například do programních symfonií, v nichž hrají důležitou úlohu zvukově barevnou (*Sinfonia „U božího brobu“*).

Tím se dostáváme k programnímu charakteru Vivaldiho hudby. Není programní absolutně, tj. ve všech nástrojových dílech. Vysloveně programní charakter má asi 30 Vivaldiho nástrojových skladeb. Mezi nimi má výsostně postavení cyklus *concerti grossi* znamenitě dnes interpretovaný předními světovými soubory a sólisty. Jde o koncerty op. 8, *Le quattro stagioni (Čtvero ročních období)*, jež mají značnou důležitost pro stabilizaci koncertantní formy a zároveň pro rozvoj forem variačních, zbavených nyní již živlu kontrapunktického, který by v programovém kontextu působil příliš stasticky.

Sledujeme-li Vivaldiho instrumentální tvorbu, nelze se nezmínit o jeho komorních dílech, jež jsou zaměřena jednak k formám *da chiesa*, jednak k útvarům *da camera*. Vivaldi však v těchto sonátách, sólových i triových, nerozvíjí čisté typy chrámových nebo komorních sonát, nýbrž mísí jednotlivé jejich postupy a navíc

uplatní i koncertantní živel nebo aplikuje recitativy z forem vokálně dramatických. Podobně jako jeho o něco mladší současník Georg Friedrich Händel, dovede i Vivaldi hovořit způsobem neobyčejně úsporným, neboť vyjádří nevšední hloubku citu na koneckonců nejmenší výrazové ploše několika taktů. Účinně Vivaldi přenesl *recitativo accompagnato* z opery na formu komorní sonáty. Zastupuje leckdy pomalou větu. Několika tóny je tu vyjádřeno napětí, ba přepětí výrazu, které zpravidla vyžaduje uklidnění v závěrečné sonátové gigue, vyznívající pak lyričtěji než dramaticky vypjatý předchozí recitativ.

Tímto principem přenesení vokálních a dramatických útvarů na tvorbu instrumentální se konečně dostáváme k otázce Vivaldiho operního dramatismu a k jeho tvorbě operní, oratorní a kantátové. Ještě Walter Kolneder (*Antonio Vivaldi*, Wiesbaden 1965) uvádí 44 operních děl v seznamu Vivaldiho skladeb (s. 203 až 207). Avšak nejnovější *Ryomův* seznam (*Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis, kleine Ausgabe*, Lipsko 1974) obohacuje tento výčet o další dílo. To je ukazatelem toho, že dosud zdaleka není ukončen archivní výzkum Vivaldiho děl, a můžeme ještě objevit po čase i nové, zasuté práce.

Antonio Vivaldi jako skladatel operní by zasloužil samostatné studie, ba knižního zpracování. Je známo, že jeho opery byly hrány na Šporkově operní scéně v Praze, „o podzimu roku 1730“, kdy tu zaznělo „drama per musica“ *Agrippo*, ba dostaly se i na Moravu, slavily úspěchy ve Vídni apod. Stylově rozvíjí Vivaldi typ opery seria i semiseria, plně v souladu s vývojem dramatu, opery a libreta v benátském slohovém okruhu.

Dnes dochází v Evropě asi poprvé k renesanci Vivaldiho operního díla. V Halle (Saale) připravili před lety (1978) u příležitosti festivalu Händel-Festspiele obnovenou světovou premiéru Vivaldiho opery *La verità in Cimento*, jejíž původní uvedení se uskutečnilo v Teatro S. Angelo na podzim roku 1720. Jde o typickou *semiseriu*, která má prostý děj o napáleném velkosultánovi Mahmudovi, jeho manželce Rusteně a milence Damiře. Vivaldi zřejmě viděl v této opeře příležitost k dobové kritice benátského městského státu, kterou provedl v rouše oblíbené „exotické“ libretní osnovy Giovannioho Palazziho. Je třeba jen litovat, že výkonní umělci bývalé Německé demokratické republiky se chopili díla příliš přímočaře a že se jim nepodařilo vystihnout slohovou oscilaci Vivaldiho opery. Zcela proti původnímu duchu operní skladby Antonia Vivaldiho označili *La verità in Cimento*, uváděnou pod titulem *Die teuer erkaufte Wahrheit* (*Draze vykoupená pravda*), za hudební *komedii* a akcentovali v opeře pouze její *fraškovité* prvky. Vzniklo vlastně nové dílo, jež již vůbec, kromě hudby, nepatří Vivaldimu. Vivaldi doznal obdobné – a nevhodné – metamorfózy jako Händelův *Xerxes*, dávaný v téže době v Lipsku, kdy z líbezných polovážných opery stala se takřka operetní fraška. U hallské inscenace Vivaldiho je tomu tak zcela obdobně. Když o inscenaci diskutoval dramaturg Klaus Harnisch (6. června 1978 na konferenci „Georg Friedrich Händel und seine italienischen Zeitgenossen“, srov. Klaus Harnisch, „*La verità in cimento*“ von Antonio Vivaldi, in: [sborník] G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen, red. Walther Siegmund-Schultze, Martin-Luther-Universität Halle – Wittenberg, Halle /Saale/ 1979, s. 52–58), vznesl se ne jeden hlas proti této koncepci, avšak



Harnisch ji hájil tím, že vážný prvek opery, založený na dobových narážkách a vztazích dnes již neznámých, nutno eliminovat proto, že by mu dnešní divák již nerozuměl. Musíme však „rozumět“ Homérovi a složitým vztahům mezi antickými mytologickými božstvy, abychom pochopili velikost *Ílliady*? Vidíme tedy, že svět Vivaldiho opery, a nejen Vivaldiho, není zdaleka vžitý. Právě v dnešní době však měl Vivaldi zaznít pietněji a stylověji než jak jsme toho byli svědky v Halle anno 1978. Komedialnost se tu spojovala s lascivností až skoro pornografickou. To tedy Vivaldi rozhodně nebyl!

Na malém příkladě z oblasti opery jsme chtěli upozornit na to, že přes veškerou popularnost Vivaldiho zjevu mezi širokými vrstvami vzdělaného publika dosud nejsme právi jeho géniu. Víme dnes o něm mnohé, rozhodně daleko více než Wasielewski, jenž vůbec neznal prameny a dostával Vivaldiho koncerty v romantizujících úpravách, v nesprávných edicích, do svých rukou málo poučeného člověka, který žil v zajetí smyčce a hmatníku. Přesto však ani my jsme se dosud nepřiblížili k Vivaldimu natolik, abychom mohli hovořit o stylové interpretaci jeho děl. Bude nutné promyslet a dokumentovat jeho vztah k rétorice. Vivaldiho hudba žádá, abychom do ní promítli zásady, které vzala do hrobu Bachova a Vivaldiho generace a které jsou nyní postupně uváděny v život díky například vídeňskému odborníkovi Nicolausu von Harnoncourtovi a těm, kdož přicházejí po něm.

Cesta k novému, a správnému (jak doufám), pojetí Antonia Vivaldiho je vroubena trním. Stojíme před tím, abychom Vivaldiho vymanili z tenat běžného hudebního provozu, neboť nelze jeden den hrát Čajkovského nebo Brahmsa – a druhý den (na základě těžčze stylových premis) Antonia Vivaldiho. Dnešek žádá specializace. Žádá historicky a slohově poučených interpretů, kteří v sobě spojují umělce s historiky, muzikology a paleografy, ale také s minuciózními znalci „ducha doby“. Vyslovuji oprávněnou maximu, že jedině oproštěný Vivaldi může dnes ovlivnit i vývoj našeho hudebního dění. Cesta k této vivaldiovské prostotě je nám dosud – žel – do jisté míry uzavřena.

Chmury rozptyluje skutečnost, že Vivaldiho, vynikajícího zástupce benátské školy, přece jen chápeme daleko širě než před lety. Bereme totiž v úvahu nejen jeho nástrojovou a operní, nýbrž také *oratorní* a *duchovní* tvorbu.

Až do doby epochálních nálezů Alberta Gentiliho jsme znali jen jedinou zprávu o Vivaldim jako chrámovém skladateli. Časopis *Mercure de France* z října 1727 sděluje, že při slavnostech v Benátkách u příležitosti narozenin jisté princezny byl uskutečněn „velmi hezký koncert s hudebními nástroji, který trval málem dvě hodiny, jehož hudba, jako ona z Tedeum, byla od známého Vivaldiho“: „... très beau concert d'instruments, quia dura près de deux heures, dont la musique, ainsi que celle du Te Deum, étoit du fameux Vivaldi.“ Dlouhá léta zůstala bez ohlasu ona počtem nečetná duchovní díla Vivaldiho, uložená ve fondech knihovny Sächsische Landesbibliothek v Drážďanech. Gentili poprvé upozornil na vysokou uměleckou hodnotu Vivaldiho chrámové hudby. Roku 1927 napsal do hudebního časopisu *Rivista musicale Italiana*: „Mezi duchovní hudbou nalezneme především celý Vivaldiho svazek, rukopis neobyčejně zajímavý. Obsahuje deset velkých, dosud neznámých skladeb, které nesou Vivaldiho jméno, a jsou z valné části auto-



(15) Antonio Vivaldi. Rytina F. M. La Caveho (1725).



grafy. “ („Fra la musica sacra troviamo prima di tutto un intero volume del Vivaldi, manuscritto di un interesse eccezionale. Esso contiene dieci vaste composizioni finora sconosciute che tutte recano in fronte il nome del Vivaldi stesso e sono in gran parte autografe e cioè...“). Poté následuje výčet těchto Vivaldihho duchovních děl. Mimořádné kvality má, podle Gentiliho, oratorium *Juditha triumphans* z roku 1716 (RV 644), které bylo ostatně provedeno novodobě roku 1941 v Sienně. K důslednějšímu provádění a propagaci Vivaldihho duchovních děl dochází až později, tj. po druhé světové válce. I když odborný hudebnický svět vzal na vědomí, že Vivaldi nám zanechal vynikající kostelní hudbu, široká veřejnost jej stále měla jen za nástrojového skladatele a hlavně za tvůrce koncertů. Teprve ve druhé polovině 20. století jsme pochopili, že velký Benátčan je také prvořadým mistrem v oblasti duchovní hudby.

Zdá se, že Vivaldihho příklon k duchovní hudbě souvisí s *Francescem Gasparinim* (1668–1727), jenž byl Maestro del Choro v benátském Ospedale della Pietà, a to v letech 1700–1713. Pak se stal kapelníkem v chrámu S. Lorenzo in Lucina v Římě (od 1717) a zastával v tomtéž městě i funkci kapelníka v Lateránu (1725). Gasparini byl nemocen a již v Benátkách nemohl v plné míře plnit své skladatelské závazky. Vivaldi, jak jsme se již zmínili, působil v *Ospedale della Pietà* také. Jako skladatel „zaskočil“ leckdy za nemocného Gaspariniho a vytvářel díla pro chrámovou potřebu. Tak například 17. března 1715 získal odměnu 50 dukátů za vynikající díla, která vytvořil místo Gaspariniho (během jeho nepřítomnosti).

Dochovalo se celkem 60 duchovních skladeb Antonia Vivaldihho. Z nich 3 jsou uloženy v Drážďanech, 57 jich nalezneme v Turinu. V turinské sbírce nacházíme mj. také rozměrně založené skladby uplatňující dvojsborovou techniku a vyznačující se bohatou orchestrální instrumentací, která nasvědčuje, že Vivaldihho kompozice byla dávana i během církevních slavností.

Z Vivaldihho prvního oratoria *Moyses Deus Pharaonis*, RV 643, provedeného v Benátkách 1714, zachovalo se v Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia v Římě pouze libreto, jehož tvůrce nám, žel, zůstává neznámý. V libretní knížce jsou uvedena jména pěvkyní (Barbara, Candida, Silvia, Michielina, Anastasia, „Soprana“, Meneghira, Apollonia, Gieltruda, Anna). Mladé zpěvačky byly tedy fundatistkami benátského *Ospedale della Pietà*.

Oratorium *Juditha triumphans devicta Holofernes barbarie*, Benátky 1716, RV 644, je v téže římské knihovně doloženo libretem J. Cassetiho. Jeho textová knížka se vyznačuje „italianizující“ latinou. Zpracovává oblíbenou válečně-heroickou látku o Holofernovi, vrchním vojevůdci babylónského krále Nebúkadnesara; onen Holofernés ohrozil Judsko. Při obléhání Betúlie obležené tedy Asyřany vnikla do jeho stanu mladá vdova Júdit a utála mu hlavu. Historie z apokryfní knihy Júdit (Júd 13, 6–10) není upřesněna ani z hlediska historického, ani z pozic geografických. Postava Júdit (hebrejsky Jehudit, tj. „židovka“) je personifikací židovského lidu, který může přemoci i nejobávanější nepřátele, věří-li v Boha.

Děj libreta k oratoriu *Juditha triumphans* se odehrává údajně roku 659 př. Kr. Nebúkadnesar vyslal pod Holofernovým vedením trestnou výpravu proti židům. Ke sličné Júdit (nedávno ovdovělé) vzplane láskou a pozve ji do svého velitel-

ského stanu. Po souloží upadne Holofernés ve spánek. Toho využije Júdit, zbaví ho života tím, že oddělí hlavu od jeho těla. Město Betúlie je zachráněno. „Raduj se, šťastná Betúlie, utěšuj se, ty město těžce zkoušené. Zachráněno jsi, nebesa tě milují, jsi šťastno a neporaženo uprostřed nepřátel“:

Gaude felix Bethulia laetare  
 consolare urbs nimis afflicta  
 Coelo amata es fortunata  
 inter hostes semper invicta

V *Juditě triumphans* prezentoval Vivaldi na místě *sinfonie* vstupní sbor asyrských vojáků. V orchestru se uplatní dvě trubky a tympány, dále dva hoboje a soubor smyčkových nástrojů s *basse* continuumem. Toto obsazení se objeví i v závěrečném sboru *Salve invicta Juditha formosa* (tedy *Bud' pozdravena, krásná a neporažená Júdit*). Sbor vojáků, stejně jako později sbor panen, je čtyřhlasý. Víme, že původní premiéra (i reprízy) se konaly v dívčím obsazení, které bylo však možná posíleno mužskými hlasy učitelů z *Ospedale della Pietà*. Tenorový part zpívala altistka. V jednom čísle oratoria je předepsán sbor, který zaznívá z dálky. Vivaldi tu tedy využil echové techniky: „*Le Voci in lontano*“ („*Hlasy z dálky*“).

Oratorium uplatňuje řadu recitativů a árií. Vychází tedy zcela z operních praktik benátské školy a rozvíjí skladatelovy zkušenosti, kterých získal při kompozici svých oper. Naše oratorium o Júdit můžeme označit také jako *azione sacra*, tedy „posvátné dění“. Stojí v sousedství duchovní opery a podněcuje ke scénickému nastudování. (Také takto scénicky zaznělo toto dílo v nastudování sienském, 1941, v R. Teatro dei Rizzi.)

Partitura *Triumfující Júdit* je zajímavá také z hlediska instrumentačního, neboť exponuje – možno-li to tak říci – „impresionistické“ zvukové barvy. V árii *Júdit Quanto magis generosa* (*Čím větší je ušlechtilá odvaha*) nasazuje Vivaldi sólovou *violu d'amore*. Ve středním a spodním hlase hrají dvě „*Violi con piombi*“ (violy s dusítky) a podporují „nebesky“ znějící struny *violy d'amore* založené na exploataci alikvotních tónů. Júditin recitativ *Summe astrorum Creator* (*Nejvyšší tvůrce hvězd*) je doprovázen skupinou viol o pěti hlasech. Nejnižše položená viola má oporu v sólovém kontrabasu. Před scénou milostné noci Holofernovy znějí 4 hluboké theorby („*Tiorbe*“), které jsou vedeny v jednohlase nebo ve dvojhlasu a notovány střídavě v tenorovém klíči C a v basovém klíči F. Basso continuo není osamoceno, nýbrž je zdobí „*Cembali soli*“, tedy sólově vedené cembalové nástroje.

K charakteristice *Júdit* použil Vivaldi nástroj *salmoè* (*salmò*). Vystupuje tu s jinými instrumenty. Nevíme vlastně, jak vypadal. Vynořil se během libretního textu *Sposa orbata, turtur gemo* (*Ochuzena o přítelkyni lkám jako hrdlička*). Marc' Pincherle dlouhá léta zkoumal, jak vlastně vypadal ten nástroj *salmoè* (*salmò*). Ve své knize *Vivaldi* (nové vydání, Paříž 1955, s. 101) nás seznamuje s výsledky svého bádání. Byl to s největší pravděpodobností nástroj šalmajového typu s dvojitým plátkem, který byl oblíben jako instrument na způsob hoboje v hornatém, málo rozvinutém střeđoitalském kraji zvaném Abruzzi (Abruzzo). *Salmoè* (*salmò*) zní tlumeněji než hoboje. Zdá se problematické, považujeme-li uvedený nástroj za předchůdce klarinetu. Ten se vyvinul mj. z francouzského *chalumeau*. À propos: s formou jaké-

hosi dřevního klarinetu se v oratoriu také setkáváme, a to ve sboru vojáků, který vystupuje před osudnou Holofernovou nocí. Lze se domnívat, že onen prapůvodní klarinet je blíže neznámým nástrojem, který osciloval mezi žesti a dřevěnými instrumenty. Vivaldi jej označil jako *clarení* (nikoliv clarini!). O adresnosti názvu starých nástrojů panují stále dohady (srov. Pavel Kurfürst, *Hudební nástroje*, TOGA, Praha 2002, s. 684).

Také *mandoliny* využil Vivaldi sólově. Postaví ji proti altovému hlasu Júdit, a to v místě, kdy se v textu hovoří o nesmrtelnosti duše; duše je postavena do kontrapozice k pomíjivosti života. Alt a mandolina stojí proti nástroji *bassetové* stavby (tento, moderně řečeno, „bassetový roh“ podporuje oba hlasy: alt Júditin a mandolinu). Ke slovu se dostávají také „*Violini Soli pizzicati*“ a jako generálbasový nástroj jsou uvedeny *varhany*. V árii Vagantově *Si dominus dormit sit placida gens* (*Spí-li pán, nechť lid zachová klid*) užije skladatel dvou fléten („2 *Flauti*“), tedy fléten podélných.

Můžeme tedy konstatovat, že orchestrální obsazení ve Vivaldihoratoriu *Juditha triumphans* je velmi bohaté a zvukově zajímavé:

- 2 podélné flétny
- 2 hoboj
- salmoè (salmò)
- 2 clarení (prapůvodní klarinety), dále nejméně
- 2 fagoty (které nejsou uvedeny, ač byly samozřejmě užity)
- 2 trubky
- tympány čili kotly
- mandolina
- 4 theorby
- viola d'amore (možná také dvě až tři violy)
- I altová gamba
- I tenorová gamba
- I basová gamba (?)
- smýčkový orchestr se dvěma houslemi, violou, violoncellem a kontrabasem
- 2 cembala
- varhany

Tento velký ansámbl nezazníval nikdy jako „pleno“ (úplný), nýbrž jeho nástroje spojující se v bohatou zvukovou paletu zaznívají porůznu. Jejich kombinace se řídí podle charakteru scén a mění se střídavě v každé scéně. Vivaldi je mistrem ztlumené zvukové barvy. Pracuje střídými prostředky velkolepě a mistrně.

Nástroje se u Vivaldihoratoriu uplatňují – v oratoriu stejně jako v jiných duchovních dílech – jakožto instrumenty „doprovázející“, ale také jsou exponovány v „koncertantním“ rouchu.

Velmi zajímavý z hlediska „koncertantní“ formy je *I26. žalm* „*Nisi dominus aedificaverit domum, in vanum laborant qui aedificant eam*“ (podle nového číslování žalm *I27*: „*Nebude-li dům stavět Hospodin, nadarmo se namáhají stavitelé*“, ekumenický překlad, in: *Žalmy*, Ústřední církevní nakladatelství, Praha 1976, s. 275), *RV 608* (Torino, Biblioteca Nazionale). Jde zde o sólovou kantátu v devíti větách:

1. Nisi dominus
2. Vanum est nobis
3. Surgite
4. Cum dederit
5. Sicut sagittae
6. Beatus vir
7. Gloria patri
8. Sicut erat
9. Amen

Na počátku stojí árie ve vivaldiovském operním slohu. Její ritornel by mohl figurovat také jako koncertantní věta (pro jeden sólový nástroj). Po zpěvním hlase se vyžaduje, aby virtuózně ovládal koloraturu, která tu zaznívá takříkajíc v koncertantním nástrojovém stylu. Jde patrně o vliv formy *concerta grossa*.

Podobně bychom mohli rozebírat a hodnotit i jiná duchovní díla Antonia Vivaldiho. K absolutně mistrovským opusům patří *Magnificat*. K dispozici máme dnes (2006) tři znění díla (viz RV 610, RV 610a, RV 610b), k nimž náleží čtvrtá verze (RV 611), jak soudíme, s největší pravděpodobností. Jednosborové znění nacházíme ve fundu Národní knihovny v Turině (*Biblioteca Nazionale, Torino*). Je to kompozice pro 4 sólové hlasy (2 soprány, alt a tenor) a jeden čtyřhlasý sbor s běžnými barokními nástroji (2 hoboji, 1. a 2. houslemi, violou a bassem continuumem). Tato skladba je dochována v kopii. Dvě sóla (Soprano, Tenore) a sbor najdeme ve dvojsborovém znění (*Bibl. Naz., Torino*). Obsazení nástrojové skupiny tvoří buďto 2 hoboj a smyčcové nástroje, nebo může být využito pouze smyčců. Zajímavé znění se vyskytuje v České republice. Jednosborově (RV 610b), ale se změnami v 7. větě (*Sicut locutus*) a bez hobojů, objevuje se skladba ve sbírkách *Hudebního oddělení Národního muzea v Praze*. Jde o dobový opis z 18. století. V koncertantním stylu před námi vyvstane jednosborové znění *Magnificat* z fundu *Archivu Dómu svatého Víta v Praze*. Prezentováno je tu znění se 2 klarinami (*Clarino Primo/Secundo*), které přichází ke slovu ve více větách.

Lze hovořit také o velkém vlivu *duchovní* hudby Vivaldiho na *Johanna Sebastiana Bacha*. V „Gloria“ *Mše h moll* dělí Bach text podobně jako Vivaldi ve své skladbě stejného označení. Vivaldiho velkolepě pojaté *Gloria* (RV 588) má 11 vět, Bachovo *Gloria ze Mše h moll* má 9 dílů. O spříznění Vivaldiho a Bacha hovoří americký hudební badatel Robert Stevenson (*Music before the classic era*, London 1962, p. 146): „Protože (Bach) měl Vivaldiho často za svůj předobraz a učil se od něho, je poučné srovnat *Gloria ze Mše h moll* s Vivaldiho Slavnostní mší. Nalezneme, že Bach následoval Vivaldiho nejen v rozčlenění textu, nýbrž také v přidělení jistých částí sólistům, jiných sboru.“ („As he /Bach/ used Vivaldi frequently for a model, and learned from him, it may be instructive to compare the *Gloria* of the B minor Mass with Vivaldi's *Gloria* Mass. It will be found that Bach followed Vivaldi not only in the division of the text, but also in the assignment of certain sections to solo voices and others to chorus.“)

Se Stevensonem polemizuje Walter Kolneder (*Antonio Vivaldi*, Wiesbaden 1965, s. 254). Praví: „Ani jedno není správné. Hned oba první díly tvoří u Bacha

jednotu /.../. Další rozvoj vedl Bacha zřejmě opět pryč od Vivaldiho, ovšem jen od Vivaldiho dosud známé instrumentální hudby“ („Beides ist nicht richtig. Gleich die beiden ersten Teile bilden bei Bach eine Einheit /.../. Die weitere /.../ Entwicklung hat Bach dann scheinbar wieder weg von Vivaldi geführt, allerdings nur von dem bisher bekannten Vivaldi der Instrumentalmusik“).

Minuciózní komparace Vivaldiho a Bacha je dosud před námi. Bylo by prospěšné srovnat Vivaldiho duchovní kompozice s bachovským velkolepě a kontrapunkticky pojatým stylem Velké mše stejně jako Matoušových a Lukášových pašijí. Zdá se nám, že Vivaldi byl v této souvislosti epikem, u Bacha vyzvedáváme lyrické a meditativní momenty, stejně jako přísné kontrapunktické vypracování jeho děl. V okruhu koncertantního stylu zůstane Vivaldi velkým zástupcem a dovršitelem benátské slohové orientace. Tzv. koncertantní sloh ovládá plně i stylovou orientaci v duchovních skladbách Antonia Vivaldiho. Chef d'oeuvre italského komponisty v okruhu duchovní tvorby zůstane jeho široce pojaté oratorium *Juditha triumphans*. Poskytuje nám, tak jako i jiné Vivaldiho duchovní skladby, příklady pro skladatelovu novou orientaci v okruhu vývojově progresivní instrumentace, která „balancuje“ mezi italskou barokní hudbou a evropským tzv. „citovým slohem“.<sup>1</sup>

\* \* \*

Není neobvyklé, že velký autor je za svého života kaceřován, vysmíván, nepochopen. Vivaldi nepatřil k těm, kteří by trpěli nedostatkem zájmu o svou osobu, o své umění. Když žil, čítali jej k nejlepším. Burney ho intuitivně, ale i z osobní zkušenosti, považoval za jednu z nejpronikavějších osobností hudebního života jeho doby. Vivaldi měl i nepřátele. Jako duchovní žil prý životem, který se nesrovnával s křesťanskými představami. Vyšší církevní kruhy ho v Benátkách podrobovaly kritice. Odjíždí ze svého města; Vídeň, ale i Drážďany a Praha, se mu stávají druhým domovem. Největší hudebníci ho chápou a navazují na něho, jako například *Bach* nebo *Zelenka*. Odešel, dílo zůstalo. Doba následná si jej vykládala jednostranně. Pro mnohé byl v 19. století jen „psavcem“, který byl nehluboký, který usiloval o vnější houslistické úspěchy, vždyť sám byl vynikajícím virtuózem. Jeho význačná tvorba prý hlavně patřila houslím. Jeho potomci pozapomněli, že byl ve své době bojovníkem za novou hudbu, že lámal pouta tradice a oslňoval svými instrumentačními výboji. Jeho církevní hudba, jeho opery, oratoria a kantáty jakoby propadly sítím času. Až dvacáté století jej znovu objevuje. Vivaldi ožívá i jako operní skladatel, svět obdivuje jeho vokální tvorbu. Svými poznámkami jsme chtěli jen naznačit, jak stále ještě Vivaldimu dlužíme mnohé. Přece jen se na něho díváme stále jednostranně, a zejména duchovní tvorba, vzešlá z jeho tvůrčí dílny, nám stále zůstává skryta...

#### POZNÁMKA

1) Vycházeli jsme z této literatury:

Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main 1924.

Edita Bugalová, *Figúry vo Vivaldiho koncerte „La Primavera“ z cyklu „Le Quattro stagioni“*. In: Muzikologické dialogy 1978, ed. Rudolf Pečman, Česká hudební společnost, Brno 1980, s. 57–66.

- Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*. London 1771.
- Rudolf Eller, *Zur Frage Bach – Vivaldi*. Kongressbericht Hamburg 1956, S. 80.
- Alberto Gentili, *La raccolta Mauro Fo, nella Biblioteca Nazionale di Torino*. Rivista musicale Italiana 1927, s. 356.
- Karl Grunsky, *Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke*. In: Bach-Jahrbuch 1912, S. 61.
- Karl Heller: *Antonio Vivaldi. Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte*. Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, Heft 33. Ed. Eitelfriedrich Thom. Michaelstein/Blankenburg 1987. (Samostatná publikace.)
- Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi 1678–1741. Leben und Werk*. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1965.
- Hermann Kretzschmar, *Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper*. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Peters, Leipzig 1907.
- S. A. Luciani, *La Juditha e messa in scena*. In: Quaderno dell'Acc. Chig., Siena 1947.
- Rudolf Pečman, *Antonio Vivaldi ve světle muzikologických výzkumů a interpretační praxe anno 1978*. In: Muzikologické dialogy (editor Rudolf Pečman), roč. 1978. Brno 1980, s. 47–51.
- Rudolf Pečman, *Instrumentation und „konzertanter Stil“ in der geistlichen Musik Antonio Vivaldis*, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, H 34, 1999, s. 41–46.
- Marc' Pincherle, *Vivaldi*. Paris 1955.
- Mario Rinaldi: *Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi*. Roma (bez vročení, vyšlo 1945).
- Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV). Kleine Ausgabe*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1974.
- Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig 1931.
- Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister. Bearbeitet und ergänzt von Waldemar von Wasielewski*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1927.

Ostatní literatura je citována v hlavním textu

CESTY A ROZCESTÍ RAKOUSKÉHO  
A ČESKÉHO OBDIVOVATELE  
BENÁTSKÉ ŠKOLY

V rámci 4. mezinárodního kongresu Svět barokního divadla byla provedena v barokním divadle na zámku v Českém Krumlově dne 3. června 2005 festa teatrale *Johanna Josepha Fuxa* (1660–1741): *Giunone Placata* (*Usmířená Juno*, 1725).<sup>1)</sup> Bylo příhodné, že jsem na kongresu hovořil o světu libretistiky v operách Fuxových (téhož dne). Fuxovskou tematiku jsem spojil s oblastí zelenkovskou. *Jan Dismas Zelenka* (1679–1745), jenž působil hlavně v Drážďanech, byl roku 1715 ve Vídni Fuxovým žákem. Skladatelsky se se svým učitelem setkal L. P. 1723 v Praze u příležitosti korunovace císaře Karla VI. na krále českého, neboť vedle Fuxovy festa teatrale *Costanza e fortezza* (premiéra 28. srpna) byla o korunovaci v Praze uvedena i Zelenkova hra *Sub olea pacis et palma virtutis* (premiéra 12. září). Hradčanské náměstí (*Fux*) a Klementinum (*Zelenka*) byly svědky úspěchu obou skladatelů. Byli zastánci *benátské* skladatelské orientace. V uvedených dílech tíhli k jejich jevištnímu uchopení. Jsouce oba zaměřeni převážně k duchovní (církevní, katolické) tvorbě, rozvíjeli v ní polyfonii a kontrapunkt, exponovali sbory i instrumentální vstupy. Zaměření k citovaným skladbám ovšem neznamenalo, že se nebudou věnovat mj. též otázce Fuxovy opery *Psycbé* (nově provedené v Brně 3. října 1969 na Mezinárodním hudebním festivalu) a nepřihlédnu, která se J. J. Fux dokonce propaloval k rokokovým koncepcím, které uplatňoval v lůně baroka. V tom stojí Fux před Zelenkou, zatímco Zelenka Fuxe předčí v bohaté instrumentaci vycházející z Vivaldiho. Obě díla patří k vrcholným projevům doby, v níž vyústilo kritické horování Benedetta Marcella (*Il teatro alla moda*, Benátky 1720 nebo 1721) směřující k odsouzení provozních manýr opery seria a jejich interpretačních protagonistů.

Johann Joachim Quantz (1697–1773), vynikající flétnista a učitel Bedřicha II., zúčastnil se jako aktivní hudebník pražské premiéry *Costanza e fortezza*. Poznamenal později ve své autobiografii (1754), že hudba Fuxovy opery je spíše chrámová než divadelní. V tom měl ovšem pravdu. Avšak považoval Fux vůbec tuto operu za operu seria? Nazval ji *festa teatrale*. Spolu se svým libretistou *Pietrem Pariatim* měl na mysli především statickou slavnostní císařskou hru s překypující hudbou, se sbory, s balety (v choreografii Nicolý Matheise) – tedy nikoliv pravou vážnou operu (*opera seria*, *dramma per musica*). Těto statickosti dobře vyhovoval Fuxův styl, styl vlastně chrámový, naplněný kontrapunktickými postupy. Fux si byl dobře vědom své závislosti na kontrapunktu a patrně si též maně uvědomoval, že k pravým „operním“ postupům je nepřilíš vhodný. Ale kontrapunktem zajišťoval slavnostní ráz dílu, které bylo pojímáno jako korunovační. Ostatně „opera“ byla zejména v benátské škole chápána hlavně jako útvar myšlenkově reflexivní, tj. pře-



mítavý, v němž nedocházelo ke střetu jednajících osob. Označení „opera“ nebo „dramma per musica“ se Fux vlastně vyhýbal.

*Costanza e fortezza* je ovšem Fuxovou kompozicí vpravdě příkladnou. Po letech jsme ji poznali v průřezu i v Brně (30. března 1982), a to v cyklu Kruhu přátel hudby Musica rediviva. Původní pražská premiéra byla světovou senzací. Účinkovalo 100 pěvců a 200 instrumentalistů, za onemocnělého Fuxe (trpěl dnou) řídil provedení jeho vicekapelník *Antonio Caldara* (1670–1736). Císařský divadelní architekt Ferdinando Galli-Bibiena a jeho nadaný syn Giuseppe vytvořili svéráznou scénografii pro amfiteátr pod širým nebem (byl pro 4.000 osob). Mezi hudebníky nechyběl výkvět Evropy a světa: Quantz, Veracini, Graun, Conti, Vivaldi – J. D. Zelenka hrál na kontrabas. Pariatiho textová předloha směřovala historické motivy s milostnými, byla naplněna alegoriemi, oslavnými verši a scénickými efekty. Oslavovala staré římské ctnosti: stálost ve věrnosti vlasti, hrdinnou statečnost, mužnou sílu. („Costanza a fortezza“, „Stálost a síla“, toť osobní životní heslo císaře Karla VI.) Děj opery je podle Tita Livie (59 př. Kr. – 17 po Kr.). Jeho historické dílo *Ab Urbe condita, Od založení Města* (započaté roku 27 př. Kr.) přináší v 2. knize (kapitole 9. n.) děje vztahující se k vyhnání Tarquiniovců z Říma. Ústředními postavami jsou Porsenna, král v etruském Clusiu, a Mucius Scaevola, legendární římský hrdina z konce 6. století př. Kr. Porsenna se snažil (508 př. Kr.) znovu dosadit rod Tarquiniů (tedy Etrusky) na římský trůn. Mucius stál v čele odporu proti Porsennovi, který obléhal Řím. Přinutil panovníka, aby zanechal obléhání Města měst.

Pariati v libretu akcentuje, že Porsenna proboujává Tarquiniovcům znovu cestu na trůn. Jeho úspěšná vojenská výprava je zahájena útokem na Řím, obleženým poté, co byl dobyt pahorek Janiculum. Etruskové pod Porsennovým vedením zajali římské vojáky, dále i syna a dceru prvního konzula Republiky. Podle libreta sjednal Etrusk Porsenna záhy s Městem mír a uzavřel s ním přátelskou smlouvu. Tím se distancoval od svých původních záměrů (dobytí Říma). Jeho tábor je rozmnožen o římské zajatce. Patricij Horatius miluje Valerii, zajatou dceru konzulovu. K ní vzplane láskou také Porsenna. Zajme Valeriina bratra Erminia, jenž bezvýsledně miluje Clelii, která má hned i dva další nápadníky, Římana Mucia i samotného Tarquinia dlícího v Porsennově táboře. – Rozvíjejí se jevištní akce, které oscilují mezi projevy statečnosti a zlovolnosti, neboť zatímco Horatius právě prokáže hrdinství při obraně mostu, pokouší se Mucius o atentát na Porsennu. Je však dopaden. Zasedl soud s Porsennou v čele. Mucius přizná, že je v pořadí první z římských mladíků, kteří usilují o Porsennovu smrt. Porsenna přikáže rozžehnout oheň. Vyhrožuje Muciovi mučením. Hrdina prokáže své opovrhování bolesti: vloží do ohně pravici, aniž projeví (byť gestem nebo hnutím obličej) jakoukoli reakci na svůj čin. Porsenna je ohromen jeho statečností a daruje mu život a svobodu. Upustí od obléhání Říma. A tak Mucius, zvaný později Scaevola, tj. Levoruký, zachránil Řím. – V libretu zasáhne ve prospěch obleženého Města *deus ex machina*: alegorizovaná řeka Tiber objeví se v průvodu nymf a říčních božstev. Varuje Porsennu před prohlubováním nepřátelství s Římem. Do děje vstupuje aktualizace: Římský lid uctívá narozeniny bohyně Vesty, které jsou analogické s narozeninami Alžběty Kristiny, choti Karla VI. Vestě-Alžbětě vzdá hold sám Génius



Říma. Obrací se dokonce i k Čechám, vyzývá je k adoraci císařovniných narozenin a oslavuje Prahu, která prohlásí Karlovu choť svou královnou. – Vše končí oslavou fanfárou. Porsenna (podle libretního textu) nabídne Římu přátelskou ruku, vzdá se lásky k Valerii a spojí její dlaň s rukou Horatiovou; etruský král odpustí i Scaevolovi a požehná jeho sňatku s Clelií. K oslavě Porsenny směřuje celý závěr opery. Vždyť Porsenna – toť vlastně Karel VI., který je stejně velkodušný a ušlechtilý jako jeho staroetruský vzor!

Mám v ruce libretní tisk vydaný nedávno (1991) ke koncertatnímu provedení opery *Costanza e Fortezza* ve velkém sále vídeňského hudebního spolku Musikverein. Naše *fiesta teatrale per musica* zachází s Liviem dosti volně. Mnohé dramatis personae jsou přimyšleny a aktualizovány. Zpřítomněny jsou i komparzy, tedy liktoři, římsí vojáci, královská Porsennova stráž, zástupy etruských vojáků, římsí jezdcí (equites), etruští šlechticové, římsí příslušníci zákopnického vojska, pážata Porsennova, Valeriina a Cleliina, nymfy řeky Tibery aj. Platí tedy vlastně pozdější Lessingovo pravidlo pocházející z jeho *Hamburské dramaturgie* (1767), že pravda umělecká se nemusí krýt s pravdou historickou. Pariatiho libreto není žádnou výjimkou. Moderního znalce staré opery však zaujmou scénografické, jevištní a tzv. režijní poznámky a údaje, které byly donedávna – i v jiných případech – takřka naprosto opomíjeny. U Pariatiho shledáváme, že *fiesta teatrale* bude ovšem mít řadu proměn. Tak v 1. dějství evokujeme na jevišti velkou rovinu, jíž protéká řeka Tiber. Nad ní se klene Ponte Sublicio, tedy Most Sublicius, jenž je mostem pilotovým, kolovým, jehlovým. Po straně vévodí krajem Vestin chrám a ke zrakům vnímatele pronikají rozmanité pohledy na Řím, jež zříme z dálky. Na jiné straně spatřujeme polorozvalinu paláce Tarquinia Superba, les i pahorek Gianicolo (Janiculum), obsazený nyní Etrusky. 2. akt nás přivádí do vojenského tábora Etrusků pod Římem. Prezентuje se tu i stan Porsennův a Tarquiniův. 3. dějství je útěšné, neboť jsme se přenesli do královských Tarquiniových zahrad na pahorku Gianicolo. Četné proměny (*mutazioni*) jsou spojeny s jevištními stroji. Tak v 1. dějství nás překvapí množství vod, jež prýští z koryta Tibery. Ke konci 1. aktu sejdeme do sluje, jež se promění ve velký triumfální oblouk zasvěcený Génii Říma. Pariati kladl zřejmě důraz na strojový park, na proměny, neboť dal v libretu vysázat kurzívou, že scénické obrazy vznikly na základě speciálního návrhu Giuseppa Galliho-Bibiény, divadelního inženýra a architekta Jeho Veličenstva. I balety se podílely na provedení opery *Costanza e Fortezza*. Na konci 1. aktu nastoupí Tanec salijských kněží, tedy kněží boha války Marta. Kněží se zjeví ve společnosti antropomorfizované postavy Costanza Romana (Římská stálost) a tvoří kontrast k postavě Valore (Hodnota) představující bojového ducha Etrusků. 2. dějství předepisuje na konci sbor etruských postav znázorňujících ptáky. Etruské figury budou konfrontovány s Římskou silou (Fortezza Romana) a s Touhou po slávě (Amore della Gloria). Ve finále opery, tedy na konci 3. aktu, jsme unešeni božskými Penáty (Penates), tedy hromadným ochranným božstvem římského domu, jež kooperuje s perzonifikovanou Láskou k míru (Amore della Pace) a vyústuje ve Všeobecné štěstí (Pubblica Felicità). V závěru textových poznámek a explikací se praví, že 1. a 3. tanec sestavil pan Pietro Simone Levassori della Motta, baletní mistr Jeho Veličenstva. 2. tanec

volně vytvořil pan Alessandro Philebois, tedy francouzský baletní mistr Jeho Veličenstva. Hle, je tu dokonce uveden i režisér: byl jím pan Johann Wolfgang (Giovanni Volfgango) Heimerl, t. č. impresárió divadelních představení Jeho Veličenstva, který dal dohromady celé provedení. Údaj o režisérovi je vzácný. Vytvoření funkce i pojmu „režisér“ spadá až do 19. století, ve starších dobách nebyla brána tato funkce v potaz, za baroka ji přejímali buďto velcí herci (pěvci), jevištní architekti nebo autoři dekorací. Je-li již v *Costanza e fortezza* označena osoba, jež do všech detailů a přesně řídila jevištní provedení, pak tu nacházíme údaj vlastně do jisté míry odedávna vžitý, ale terminologicky ojedinělý, jenž prozrazuje, že sladění všech jevištních složek ve Fuxově-Pariatiho díle bylo velice náročné.

Vyjádríme se nyní stručně k Fuxově hudbě (partitura *Costanza e fortezza* byla vydána v *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Jahrgang 17, Wien 1910). Byla příliš kontrapunktická a evokovala dojem hudby chrámové, jak řečeno. *Costanza e fortezza* je psána v benátském slohu. Již samo libreto je ovšem statické, takže ději a jevištnímu pohybu přisoudí Fux seccorecitativy. Recitativi accompagnati jsou exponovány poměrně zřídka. Autor si s nimi patrně neví rady. Neodhadne, kterak vyjádřit afekty, jimiž mají býti naplněny. V áriích je Fux uvolněnější. Jako by z něho spadla tíseň. Zachovává v nich obvyklou třídílnost, uvádí je ritornely, které však někdy ustoupí nástrojové složce. Střední díl árií, kontrastní, bývá stejného taktu i tempa, avšak v paralelní mollové tónině. Dramatičnosti nepřispělo, že árie byly psány kontrapunkticky, v čemž vidíme, znovu opakují, ohlas Fuxovy orientace k římskokatolické kostelní hudbě. Zatímco ansámbový zpěv omezuje Fux na jediné libretem dané dueto (Valerie – Mucius ve 3. výstupu 2. dějství), dává bohatě vyznít sborům, které jsou hlavně smíšené, psané technikou polyfonní. – Nástrojová složka díla je prostá; Fux nedbá příliš na zvukovou barvu, ale záleží mu více na vedení hlasů. Nejúčinnější je v třídílné sinfonii, v níž rozvíjí slavnostní náladu na základě fanfárových motivů. V áriích vede nástroje kontrapunkticky, ale dovede charakterizovat jevištní náladu i prostou, „písňově“ vyznívající homofonií. Snad nejjímavější je nástrojový průvod ve zpěvu Clelie *Non mi resta da sperar* (*Nezbytvá než doufat*: 13. výstup 1. dějství), v němž Fux postupuje homofonně, a přesto – ba právě proto – se mu daří nástrojově zvýraznit vážnost a hluboký cit hrdinně orientované Římanky. Účinně dovede Fux využít i zvukomalebných efektů. Hned Porsennova árie *De la Tosca armata tromba* (*Válečný tón etruské trubky*: 1. výstup 1. dějství) je naplněna fanfárovými motivy, které podpírají vypjatou koloraturu zpěvu etruského panovníka. Hru vln dovede skladatel zachytit hudebním využitím terciových motivů v houslích, kteréžto motivy přecházejí pak do viol a violoncell; touto terciovou (imitační) melodikou podpírá Fux mohutné sbory říčních božstev.

*Costanza e fortezza* je dobově podmíněným plodem benátského operního divadla. Vše v této opeře směřuje k monumentalitě, tak jak ji vyžadoval okamžik korunovace.

Řekli jsme, že Brno připravilo zkrácené koncertantní znění této Fuxovy opery roku 1982. Ale již roku 1969 jsme se v Brně seznámili v „polojevištním“ uvedení s naprosto neznámou Fuxovou operou *Pyché*. Vznikla 1722 k císařovým naroze-

ninám, rok před *Costanza a fortezza*. Opis *Psyché* (Österreichische Nationalbibliothek Wien) má toto uvedené v ročníku. Některá její čísla napsal Antonio Caldara. Brněnské provedení (3. října, Festival Musica vocalis: Cappella Accademica Wien, jeden český a ostatní zahraniční sólisté /členové Staatsoper a Volksoper Wien/, spoluúčinkovali Brněnští madrigalisté /sbormistr Josef Pančík/, dirigent Eduard Melkus, Vídeň) vycházelo z materiálů v Rakouské národní knihovně vídeňské. Libreto napsal *Apostolo Zenó*, Metastasiův předchůdce v úřadě dvorního císařského básníka na dvoře Karla VI. Uveřejnil je v *Poesie drammatiche* (Benátky 1744, svazek VII, s. 359–390). Jde o dílo, jež má 4 sbory, přičemž poslední tvoří rámec scény zvané licenza. Fuxova opera má jeden akt a obsahuje jen jediný duet, totiž milostný. V partituru zcela chybějí poznámky a pokyny inscenační. Z děje je však jasno, že bylo používáno jevištních strojů. Nástrojový ansámbl je malý, nejsou tu trubky, koncertantně vystupují příčné flétny a nástroje chalumeau. I Fuxovo (Zenovo) dílo bylo považováno za oslnivou operu, jak možno usuzovat z jejího složitého děje.

Grácie a amorkové pozdravují Venuši, která odmítá jakékoliv pocty. Je uražena. Dověděla se, že její kult upadá. Jakási žena jménem Psyché si přivlastňuje Venušin kult, a proto musí být potrestána. Vykonavatelem Venušiny pomsty má být její syn Amor. – Zjevuje se Merkur, který vyslechne Venušiny stesky. Chlácholí ji: Krása Psyché je pomíjivá a nemůže Venuši ohrozit. Venuše neustupuje od záměru potrestat Psyché. Nařizuje Amorovi, aby její srdce proklál šípem. Podle věštky v Delfách má šíp způsobit, že Psyché se zamiluje do obludy požírající lidská srdce, z jejíž tlamy šlehají plameny, obludy se šerednými křídly. Merkur ihned schvaluje Venušino rozhodnutí. Mezitím vyjde najevo, že do Psyché se zamiluje Amor. Kráska opětuje jeho lásku, která se rozvíjí podle nadpřirozených zákonů (Psyché není například dopřáno, aby spatřila milence: miluje ho pouze v představách, což ji trýzní). – Venuše a Merkur sledují tajně vývoj tohoto milostného poměru. Amor vyznává Psyché lásku. Varuje Psyché, aby neusilovala o pohled na něho. Nenaplněná láska Psyché je, jeví se to tak právě Amorovi, dosti velkým trestem za její provinění vůči Venuši. Venuše však stále touží po pomstě. Nařídí jejím sestrám Orgii a Dolerii, aby se staly nástrojem Venušiny odvety. Sestry žárlí na krásu Psyché, nenávidí ji. Bylo by pro ně pravým neštěstím vidět Psyché šťastnou. – Psyché má k sestrám láskyplný vztah. Žárlí na něj Amor. Naléhá, aby se Psyché odloučila od sester. Mezitím zlovolné sestry konspirativně uvažují o naplnění delfské věštby (láska k obludě). Pomocí kouzel dosáhnou, že Psyché omdlí. Její mdloby si arcíť Amor nevšimne, protože odpočívá. Neví, že Psyché je v moci sester Orgie a Dolerie, a tím i v moci Venušiny. Vzbudí se, poznává bezvýchodnost situace, proklíná zrádnost sester. Nezbyvá mu, leč bezmocně odejít. – A Amorovým odchodem zmizí i jeho palác věnovaný Psyché. Kouzelná scénérie se změní v bezútěšnou krajinu, v níž tyčí strmá skála. Z pohromy se sestry radují, avšak zároveň je zachvátí strach, že zahynou, protože vůkol zmizelo vše živé. Doufají, že je vysvobodí Zephyros, neboť je přenesen do útěšnějšího prostředí. (Komentář Merkurův: Tak bude potrestán každý, kdo by chtěl porušit mír říše lásky.) – Psyché procitne. Je opuštěna. Chce si sáhnout na život. Přemluví ji Merkur: Je třeba, aby žila, už pro

svou krásu a ušlechtilost ducha. – Venuše stále touží po pomstě. Navštíví ji Psyché a táže se po příčině její zloby. Venuše jí vyjevuje, že příčinou jejích zlostných afektů je ona, Psyché. Téhož názoru je i Merkur. Nebylo by došlo ke sporu, kdyby si Psyché neprávem nebyla přivlastnila Venušiny pocty. Hněv Venuše není rozptýlen. Předá Psyché do moci Smutku a Strachu. Své sokyni nařídí, aby jí přinesla z podsvětí kouzelnou vodu z těch řek, které vracejí Plutónově manželce Proserpině její krásu. Psyché se podrobuje Venušinu rozhodnutí. – Amor provází Psyché do podsvětí. Chce se vymanit z vlivu matky Venuše, neboť je plnoletý. Podrobil se jí, protože mu vypravovala o blízké smrti Psyché. Uvědomuje si, že matka naléhala, aby se vzdal Psyché. Obrací se znovu k Venuši: Kéž se nestaví proti jeho lásce! Není myslitelné, aby nyní Psyché opustil. – Svár rozřeší deus ex machina. Zatímco zní slavnostní sbor bohů, přichází na scénu hlavní bůh Jupiter. Donutí dceru Venuši, aby dále nerozvíjela zášť proti Amorovi, neboť se obává této nenávisti. Svět stojí a padá pouze láskou. Svou mocí Jupiter přivádí Psyché z tartaru. Učiní ji nesmrtelnou. – V závěru opery se radují Psyché i Amor. Dosahují naplnění touhy. Sbor zapěje vznosnou licenza na císaře a jeho choť. Dílo tedy končí oslavnou apotheózou. (Původní verzi námětu nacházíme v hellenistickém Řecku. Nejprůkaznější se látka dochovala v latinském znění: viz román Lucia Apuleia /125? př. Kr., rok úmrtí není znám/, *Metamorphoses /Asinus aureus/*, 5. oddíl.)

Fuxova *Psyché* patří mezi významná díla benátské školy. Libretista Zeno, orientovaný jindy převážně historicky, vytvořil v textu kreaci ovšem takřka rokokovou. Vycítil, že doba se již odklání od neaktualizovaných příběhů z mytologie. Fux ovšem cítil konzervativněji. Rokoková orientace se u něj v *Psyché* vlastně ještě průkazně neobjevila. Jen v názvu.

\* \* \*

Kontrabasista dvorní kapely drážďanské, její komorní hudebník a skladatel *Jan Dismas Zelenka*, byl žákem pražských jezuitů. „Čech z Louňovic“, jak se podepisoval, navštívil Itálii (učitel: Antonio Lotti), Vídeň (žákovství u Fuxe, 1715), opětovaně Prahu a usadil se v hlavním městě Saska ve službách Augusta Silného, pokatoličtělého krále polského. Zelenka se orientoval k církevní tvorbě (mše, několik rekviem, mešní officia, kusy určené Svatému týdnu, žalmy, magnificat, velikonoční hymny, mariánské antifony, řada tedeum, litaní, zpěvů k procesím, menší liturgická a duchovní díla, světské kompozice a skladby instrumentální; jejich seznam je uveden v tematickém katalogu Wolfganga Reicha, Drážďany 1985, většinou jsou uložena v Saské zemské knihovně). Tento Fuxův žák vytvořil hru *Sub olea pacis et palma virtutis* (ZWV 175, 1723) s podtitulem *Melodrama de Sancto Wenceslao*, jež byla rovněž uvedena o pražské Karlově korunovaci. Dílo Pod olivou míru a palmou ctnosti (jak zní český překlad jeho titulu) přináší tedy látku svatováclavskou. Libreto napsal jezuita *Matouš Zill* v jazyce latinském. Dochovalo se v několika zněních. Skladbu vydal podle materiálů ze Saské zemské knihovny brněnský editor (cembalista a varhaník) *Vratislav Bělský* (edice *Musica antiqua bohemia*, řada II, svazek 12, Editio Supraphon, Praha 1987). V úplnosti ji nahrál

dirigent Martin Štrýncl se soubory Musica florea, Musica aeterna, Ensemble Philidor a Boni pueri. Účinkovali domácí i zahraniční sólisté. (Viz 2 kompaktní disky CD, Supraphon, č. DDD Stereo SU 3520–2 232. Supraphon, Praha 2001).

Jde o typ hry, která osciluje mezi hrou jezuitskou (školní), oratoriem i (benátskou) operou. Dramatický uzel děje se vztahuje ke sporu sv. Václava (nar. kolem 907, zavražděn 28. září 935 nebo 929) s Radslavem, knížetem kouřimským. Čteme o tom v *Kristiánově legendě* (10. století) a ve veršované kronice tak řečeného *Dalimila* (14. století). Radslav se nehodlal podrobit moci knížete Václava. Vytáhl proti němu. Obě knížata se odhodlala zkrřížit meče v osobním souboji. Václavovo čelo zazářilo podobou svatého kříže. Radslav spatřil toto boží znamení, poklekl a poddal se Václavově moci. – Svatováclavský děj byl jen záminkou k devótnímu Zillově libretu, které nabylo rysů vysloveně dobově politických. Václav je v textu líčen jako oddaný vazal Němců. Vše je tu vlastně politickou alegorií. Český kníže přijímá od Otty I. (912–973) královskou (!) korunu, ač původně se ji zpěchoval i převzít. Genealogicky (rodově) patří koruna svatováclavská Arcidomu rakouskému, Habsburkové mají na ni dědičný nárok. Za Václavovy potomky jsou například označováni Mátyás I. Corvinus (1443–1490), Maxmilian I. (1459–1519), Rudolf I. (1218–1291) aj., stejně jako Karel VI. Kéž se nadějeme, aby byl upevněn i plný soulad Koruny východních zemí s panovnickým domem vídeňským! (Ponížené stanovisko libretistovo možno spojit s tendencemi, aby Praha se opět stala panovnickým městem tak jako za dob Rudolfa II. K tomu ovšem nedošlo.) – *Sub olea pacis* je například v článku Pražských poštovských novin (14. září 1723), jakožto oficiálního orgánu, označena „ostrovtipnou komedií“. Termín komedie tu nechápeme jako hru s veseloherňáckou nadsázkou a s cílem vyvolat komický účín, nýbrž jako útvar, který navazoval na středověké divadlo a ve svém improvizacním účínu na italskou commedia dell'arte. Tak to kategoricky také chápali jezuité, kteří vkládali do svých kusů i lyrické zpěvy, oslavné, smuteční a útěšné sbory, přičemž měli na mysli dialogický ráz jednotlivých částí, oddílů a osob hry, jež byla mj. alegorií. Tím se jejich školské hry blížily opeře, z níž převzaly ne jeden formový a útvorný podnět. *Sub olea pacis* je jedinou hrou, kdy známe jak autora textu, tak autora hudby. Jinak se u nás vyskytovaly jezuitské hry nejen například ve sféře jezuitského školství, nýbrž i u piaristů aj. V Českém Krumlově se dochovala holdovací hra (1750): *Geminus in uno firmamento splendor nempe Shwarzenbergius et Lichtensteinensis*.

Zelenkova a Zillova *Sub olea* je hudební a divadelní památkou první kategorie. Z Dłabačova známého Uměleckého slovníku, německy Praha 1815, se dovidáme dokonce i její přesné obsazení během korunovačních slavností (čeští šlechticové, studenti, rektori kůrů, ba i slavný houslista František Benda). O premiéře účinkovalo v Klementinu 150 výkonných umělců. Mezi nimi byli i cizinci. Konfrontujeme-li *Sub olea* s librety v Národní knihovně, v Knihovně Národního muzea a v dnešním Památníku národního písemnictví (vesměs Praha), zjišťujeme, že Zelenka i Zill akcentovali slavnostní ráz díla. (Vlastní „dramatický“ děj je svěřen zejména alegorickým postavám. Jinotajně jsou pojímány Statečnost, Eucharistická Horlivost, Majestátnost, Podezření a Božská prozřetelnost. Dialogy se odehrávají právě mezi těmito antropomorfovanými personami. Libreto má tudíž blíže





(16) Johann Joseph Fux. Dobová rytina.

k „duchovnímu ději“ než k opeře; „duchovní děj“ zase inklinuje k postupům oratorním.) V díle typicky mnohvrstevnatém jde tedy o tvarový mezityp. V alegorických a oslavných hrách jsou v ústředí jinotajné postavy. Vyjadřují se formou reflexivních monologů (na rozdíl od dramatických střetů století devatenáctého). V *Sub olea* nešlo o dějovost, nýbrž o adoraci zbožnosti a statečnosti (prolog 5), o evokaci slavnostnosti (tamtéž 7), v níž Majestátnost opěvuje palmy, věnce, žezla a purpur, o oslavu Domu rakouského. V dialogu Podezření a Eucharistické Horlivosti (tamtéž 4) rozvinul Zelenka recitativ, neboť tu šlo o obvinění a obhajobu sv. Václava. – Alegorické postavy zasahují i do hlavního děje hry. Tak 1. akt je poměrně dějově hybný, neboť Václav podrobuje vévodu kouřimského. Zelenka užívá ritornel (tradice sahající až k Monteverdimu!), rozvíjí recitativy, árie i dueta (opera benátská!) a sbory, které zase ukazují na spřízněnost s oratoriem carissimiovského



typu. V díle princip boje dobra se zlem odvíjí se na pozadí věroučném. 2. akt rozprostře sféru státoprávní. Václav získá korunu z rukou císaře. Hlasatelem monarchova rozhodnutí je Anděl. Václav se stane „králem“, čímž je odměněna jeho horlivost a svatost. Jeho „království“ je zachraňováno a podporováno Věčným světlem z jihu, tj. září z Domu habsburského. Hudebně Zelenka spojuje všechny formy inklinující tak nebo onak k typu „představení“ (rappresentazione). Jako by tu byla brána v potaz i händelovská forma oratoria, které se definitivně utvářelo o několik let později.

\* \* \*

Zbývá si položit otázku: existovalo spříznění volbou mezi učitelem Fuxem a žákem Zelenkou? Patrně ano. Oba psali převážně církevní hudbu. Oba byli římský katolíci. Oba poznali hudební Itálii a italskou hudbu považovali za své východiště. Vkusově se vyrovnali také s hudebním Německem (respektive s Rakouskem). Čech Zelenka nacházel dotek i s protestantským Německem. V Drážďanech žil sice v oficiálně katolickém prostředí, ale mnoho tamních (novo)katolíků bylo vlastně tajnými protestanty. „Cuius regio, eius religio“: toto heslo po Augsburském míru (1555) platilo i za Augusta Silného, který přestoupil ke katolicismu, aby se mohl stát polským králem. Zelenka trpěl v drážďanském prostředí osamoceností. Jistou izolací trpěl i Fux. Přišel do Vídně z venkova, ze Štýrska (narodil se v Hinterfeldu). Byl si vědom svého umění, těžce nesl pŕtky dvorských hudebníků. Mnozí mu vytýkali i přílišnou konzervativnost (Caldara). Avšak Benátky, k jejichž opernímu modelu se Fux přiklonil, měly i ráz demokratický (1637: Teatro S. Cassiano, první veřejně přístupné „kamenné“ divadlo, aj.). Nelze stavět příkře proti sobě benátský a neapolský typ opery, jež Kretzschmar považoval za vysloveně úpadkový. Neapol byla „lidovější“ než Benátky. Nechtěla se smířit s upevňujícím se postavením instrumetalistů, neboť zvýhodňovala pěvce, rozvíjela belcantový zpěv, nástrojový ansámbl považovala za pouhý živel doprovodný. Benátky chránily operní tradici. Diskutovalo se v nich o míře mnohohlasosti, o funkci sborů, o účinnosti výpravy a jevištních efektů spojených zejména se strojovým parkem. I Benátky věřily, že přílišná kontrapunktická propracovanost opeře vlastně škodí. A církevní hudba ve vztahu k hudbě „divadelní“? Zprvu byly pojmány jaksi disjunkčně, „spory“ vyřešila praxe spolu s historickým vývojem. I oratorium, původně jen starozákonní, považované mnohými za útvar duchovní, našlo cestu mimo chrám a na jeviště, vždyť leckterá oratoria byla vlastně skrytými operami. Fux věřil v kontrapunkt, byl výborný teoretik (*Gradus ad Parnassum* 1725), psal o kontrapunktu stejném, nestejném, o disonantních průchodech, vracel se ke kontrapunktu podle osvědčených starých vzorů, objevil dále v polyfonii význam synkop, nařídil, aby se septima (jakožto vrchní disonantní tón) rozváděla do sexty, sekundu pak vedl do tercie. Smíšený kontrapunkt považoval za svrchovaný. Měl mít ovšem vždy melodický hladký průběh. Popsal i techniku cantu firmu, volné imitace, zdůrazňoval životnost kánonu. Nebál se (jako např. již ani Machaut) převratného kontrapunktu v oktávě atd. Nechtěl se jej vzdát. Jeho doba prý zdánlivě vyvanula, ale Fux věřil,

že jeho základní principy jsou stále živé a tvoří fundus veškerého kompozičního umění. (V tom si podal ruku s dalším svým žákem F. X. Richterem z Holešova na Moravě /?/: *Harmonische Belebrungen /.../*, autograf Brusel, Bibl. Royale /z doby kolem 1765/.) To vše se ve Fuxově mysli rojilo i bez přímé návaznosti na hudbu církevní. Soudil, že nová doba kontrapunktické práce je dosud před námi. Nemýlil se: Beethoven například předpodstatnil Bachův kontrapunkt ve svých tzv. posledních kvartetech. – Není žádným tajemstvím, že vyhoceně orientovaní „operní“ autoři vlastně v 18. století podceňují nástrojovou hudbu. Fux hleděl na operu komplexně. Byla mu hudbou, zpěvem i divadlem. V *Costanza e fortezza* vytvořil skladbu, která je sice více slavností než divadlem, ale nadhodila problematiku větší účasti sborů oscilujíc vlastně mezi operou a oratoriem. Dala podněty jevištní scénografii, inspirovala obsluhu jevištního strojového parku, v benátské tradici akcentovala hýřivé proměny operního jeviště. Forma slavnostního díla pro Karla VI. byla motivována hlavně onou základní funkcí opery pod širým nebem, opery monumentalizující, vzdálené všemu komornímu. K jisté komornosti dospěl Fux v *Psyché*. Je podivuhodné, že komorně dýchal a cítil i přísně historizující Apostolo Zeno, jenž svým lpěním na historických východiscích prohluboval propast mezi svou libretistikou a básnivými libretními texty Pietra Metastasia. A přece. I Zeno pocítil van rokokového zefýru, když sáhl k prastaré, ale nyní silně zaktualizované látce Apuleiově o Amorovi a Psyché (srov. český překlad Ferdinanda Stiebitze: *Lucius Apuleius z Madaury, Proměny čili Zlatý osel*. B. Kočí, Praha 1928, I. díl, s. 95 až 114). Libreto k *Psyché* Fuxovi poskytlo možnost prezentovat sice starou báji, ale vidět v ní lásky a strasti člověka 20. let 18. věku. Kdesi v dále zářila jitřenka libretistiky i hudby již klasické, ne oné, která v baroku příliš drásala srdce. Fux tyto proměny vkusu (goût, Geschmack) rovněž dobře vycítil. V *Psyché* se stal vlastně předklasikem. Ovšem in potentia.

Jeho žák Zelenka si tyto vysloveně „operní“ otázky nekladl. Znal sice dobře i techniku světské skladby, ale v *Sub olea pacis et palma virtutis* důsledně lpěl na latinských jazykových východiscích, která tolik obdivoval v Carissimioho oratoriích. Princip jezuitských školských her vlastně překročil. Psal de facto oratorium, které si svým způsobem podalo ruku s Händelem. I svatováclavský základní námět je vlastně oratorní. S problémem tzv. státnosti nečinil si Zelenka těžkou hlavu. Vytvářel vysloveně sošnou kompozici, v níž nežily *drammatis personae* operního divadla, nýbrž antropomorfované, zlidštěné ideje, zásady jakoby vypreparované. Vše směřovalo k oslavě (*laudatio, celebratio*). Proto také tolik i politických úvah v Zillově libretu. Považoval je se Zelenkou za vhodnou platformu k oslavě Rakouského domu. Osobně již neberu v úvahu přílišnou devótnost, jež je dnešním vnímateli takřka nepochopitelná. V *Sub olea pacis* objevujeme svěží, umělecky svrchované dílo. Zelenka zvítězil nad libretem. Oslavoval císaře, ale adoroval vlastně myšlenky svaté Církve, s nimiž splýval. S Fuxem se znovu setkal v Praze 1723. Byl u vytržení nad sbory v *Costanza e fortezza*, dovedl ocenit, kterak Fux charakterizuje prostředí a atypicky se snaží o vystižení příznačnosti pronikavých osob z liviovské římské historie. *Costanza e fortezza* je dílo vážné. Ono, ale i hra *Sub olea*, spojeně řeší věčný, vpravdě staronový problém věrojatnosti libreta. Co s árií, co

s recitativem secco, co s accompagnatem? Zelenka nežil klamnou nadějí, že jeho *Sub olea* je nedotknutelná. Ale myslel vždy na vyšší strukturovanost díla, na jeho architektoniku. Vše podřídil požadavku, aby hudba plně vyjadřovala text. Je obdivuhodné, a v tom stojí nad Fuxem, kterak dovede vhodnou instrumentací a prací zejména s dechovými nástroji navodit příhodnou situaci, která působí podmanivě a zcela pravdivě. Neodsuzuje barokní nadsázku. Skrovnými prostředky dovede vykouzlit obdivuhodné hudební obrazy působící přímo plenérově. Fux není tak barevně hýřivý jako on. Váže se k melodii, k polyfonii, ale vidí je vlastně až příliš černobíle. Zelenka je však poučen Vivaldim, obdivovatelem široké palety hudebních nástrojů. Fux je spíše intelektuál než tryskající hudebnická duše. Zelenka se stal nevědomky jeho nepřímým pokračovatelem. Pokud vývojově pokročil, není to jen cesta vpřed, ale cesta do hlubin nitra. Promlouvá jako ctitel tradice, a přece není zpátečnický tradicionalista. Tradicionalistou nebyl však ani Fux, který viděl dopředu a v historicky navazujících postojích „objevoval“ nová hájemství kompozice.

Nic se nevrací, vše se jen prohlubuje. Nadejde čas kýženě syntézy.<sup>2)</sup>

#### POZNÁMKY

1) Že na zámku v Českém Krumlově máme pravý klenot, barokní divadlo (1675), víme z cestovních průvodců. Méně už je známo, že je dnes možno provozovat v něm stylová operní představení barokních tvůrců, neboť jeho budova je nově rekonstruována a zachovává původní divadelní (jevištní, hledištní, strojový aj.) ráz barokní scény. Restaurování začalo v 70. letech minulého století a zhruba před 12 lety bylo v podstatě dokončeno. Leccos je třeba ještě dopracovat, ale experimentálně lze v divadle mnohé provozovat. Ožil tu například Händel, Alessandro Scarlatti – a 3. června 2005 v budově uvedl soubor *Hofmusici*, taneční ansámbl *Hartig* a mladí sólisté operu („festa teatrale per musica“) Johanna Josepha Fuxe *Usmířená Juno* (*Giunone Placata*, 1725). Tento „rakouský Palestrina“, dvorní skladatel a dvorní dirigent Karla VI., nalezl nyní znova cestu k dnešnímu vnímateli. Hrál se podle dobového opisu partitury z Österreichische Nationalbibliothek Wien, sign. Mus. Hs. 17.268, libreto bylo znovu rekonstruováno podle exempláře v Lobkovické knihovně na zámku v Nelahozevsi, sign. II Kb 20, N. 20. Představení řídil od cembala Ondřej Macek, koncertní mistryň byla houslistka a muzikoložka Jana Spáčilová, choreografii připravila Helena Kazárová, režii měla Zuzana Vrbová. Provedení jsme sledovali s očima navrch hlavy. Hrající pěvci, vesměs mladí interpreti Pavla Jančová (*Giunone*), Martina Kučerová (*Giove*), Jana Malcová-Jedličková (*Venere*) a Zdeněk Krápl (*Mercurio*), dílo nastudovali s ponorem do stylové problematiky, byli oděni do kostýmů z Fondu Národního divadla Praha a nalíčení podle barokních zásad (provedla specialistka Zuzana Bednářová). I hudebníci vystupovali v dobových barokních oděních. Na scéně jsme postupně spatřovali staré prospekty, v opeře nechyběly původní jevištní efekty atd. Slovem: „barokní“ iluze byla dokonalá; vyvolali ji oni pracovníci, kteří stáli v zákulisí a pod jevištěm u starých jevištních strojů, složitě dávali do pohybu kulisy apod. – vše podle starých zásad barokního divadla. Spoluúčinkoval sbor bohů, sbor vánek, opět a opět váňky „táčily“ a my jsme se obdivovali jejich kostýmům i jejich baletnímu umění.

Fux sáhl k libretu Ippolita Zanelliho. K 19. listopadu 1725 vytvořil svou novou vážnou operu u příležitosti svátku císařovny Alžběty Kristiny. Spolu s libretistou, dvorním básníkem modenského vévody Rinalda I. d'Este, pojal látku vlastně již rokokově, tedy galantně. Juno žálí, neboť její manžel Jupiter alias Zeus vzplanul milostným citem k Venuši. Pletichy lásky se na jevišti rozvíjejí, ale vše končí slastně: Juno, jež chce Jova opustit, se k němu vrací. Poznala, že je její nejvyšší ochranou. Projevila k manželství výsostně morální vztah. Dílo bylo nejen dobovým kusem o pravé manželské věrnosti, nýbrž i oslavou císařovninou, která přece měla rovněž rysy výsostně ctnostné bohyně, ochranné síly každé ženy. Byla věrnou manželkou, strážkyní krbu.

Fux v opeře nedosáhl úrovně G. F. Händela, ani A. Scarlattiho nebo hvězdných Francouzů.

Opeře a její struktuře však rozuměl. Dovede charakterizovat jevištní náladu. Jeho melodická invence netryská z rohu hojnosti, je přece jen rozmyslnější teoretik než bezprostřední hudebník. Ale i tak: díky za vzhled do problematiky italské opery, tak jak se vyvíjela za Alpami.

Představení bylo součástí mezinárodní konference *Svět barokního divadla*, která se r. 2005 (3. – 5. června) konala na českokrumlovském zámku již počtvrté. Setkali se na ní divadelní a muzikologičtí odborníci z mnoha států Evropy i ze zámoří. Generální tematika je vždy stejná. Náplň se postupně mění. Přednášky (s obrazovými i hudebními ukázkami) byly vždy hodinové. Vedle češtiny dominovala angličtina. Zamysleli jsme se nad libretistikou vybraných Fuxových oper a srovnávali jsme J. J. Fuxe s jeho slavným žákem J. D. Zelenkou (*Rudolf Pečman*), zastavili jsme se u problému exotismu v opeře 17. a 18. století (*Miloslav Blabynka*), seznámili jsme se s otázkami uložení barokních kostýmů v evropských sbírkách, z nichž ona českokrumlovská patří k nejpozoruhodnějším, a zkoumali jsme, z jakých ikonografických zdrojů čerpali barokní kostyměři (*Kateřina Cibrová*). Současná divadelní praxe vychází sice z dnešních postojů a možností i při tvorbě replik barokních divadelních kostýmů, ale stojí pevně na bázi slohu a slohovosti (*Sylva Marková*). Dnes je divadelní kostým vlastně pracovním oděvem herce i pěvce, stejně jako baletního umělce. Při přísném dodržování předpokladů a zásad barokního divadla však musí souznít s požadavky divadla moderního (*Aleš Fryjba*). Dobové barokní líčení se zcela liší od běžných praktik našeho věku. Demonstrovala to i s četnými praktickými ukázkami – jakousi seminární formou – naše přední znalkyně-maskérka (*Zuzana Bednářová*), aby postoupila místo za řečnickým pultem odborníkům pro historický tanec (*Božena Brodská a Heleně Kazárové*), které nejen vrhly vývojový pohled na staré taneční útvary a techniky, ale pramenně dokumentovaly i taneční projevy za baroka na českokrumlovském zámku. Osobitostí a precizní dokumentací překvapil ústav Opera Atelier z Toronto, který nám předvedl zevrubnou přípravu Lullyho opery *Persée* a podepřel vše i rozsáhlým filmem (*Marshall Pynkoski – Jeannete Zingg*). Řešili jsme prostorové problémy nad virtuálním modelem českokrumlovského divadla (*Jindřich Hodač – Radim Balík*) nebo jsme se seznámili s tím, jak řeší divadelní prostor pařížští znalci barokního divadla (*Alan Jones*). Akci vzorně zorganizovala Nadace barokního divadla.

Summa summarum: Hudební a divadelní (operní) akce v Českém Krumlově včetně kongresu (vše vedou *Petr Peřina* a *Pavel Slavko*) jsou pozoruhodné a perspektivní.

- 2) Literaturu k této kapitole najdete v generálním seznamu pramenů a literatury na konci knihy.

V dějinách hudby bývá spojována tzv. *neapolská opera* s údobím úpadku v italské operní tvorbě a interpretaci. Úpadkovost vidí její pronikaví kritikové, v jejichž čele stál donedávna Hermann Kretzschmar (1848–1924), mj. jeden z berlínských učitelů Vladimíra Helferta, především v celkovém skladebném schematismu, v nepříliš hluboké motivaci dramatických akcí na jevišti, v naprosté hegemonii zpěvně-virtuózní složky nad ostatními složkami opery. Vše se posuzovalo Richardem Wagnerem (obrazně řečeno), pomíjena byla specifická staré opery, její specifický ráz, její reflexivní libretistická orientace. Reflexivita byla odsuzována jako „statická“, málo dramatická, neboť stará opera, a tedy i opera neapolská, byla měřena hledisky opery předminulého století.

Ale zpět k historickému vývoji. Neapolská opera se stavívá do kontrapozice se snahami Gluckovými a Calzabigiho, přičemž se dává za pravdu zcela a bezvýhradně oběma reformátorům. Jejich pokus o reformu vážné opery bývá považován za jediné možnou a oprávněnou cestu opery 18. století. Širší veřejnost spojuje reformu hlavně se jménem Gluckovým.

Z hlediska vývoje opery směrem k hudebnímu dramatu wagnerovskému představuje Christoph Willibald rytíř Gluck (1714–1787) nesporně důležitý a neodmyslitelný vývojový článek. Není tu třeba poukazovat na jeho zásluhy, neboť o Gluckovi a jeho operní reformě byla napsána nejedna významná práce.<sup>1)</sup> Avšak zdá se, že by bylo potřebné poukázat na základní problematiku tzv. neapolské opery též z hlediska ryze hudebního, s přihlédnutím k faktickému vlivu neapolského operního typu ve vývoji hudby a speciálně opery 18. století.

Řekli jsme již v předchozí naší kapitole, že neapolská opera představuje pátou vývojovou fázi v dějinách opery.<sup>2)</sup> Má tu význam především evoluční, protože rozpracovává tvůrčí postupy, které již známe z vývojové periody školy benátské. Bývá však v dějinách hudby a opery hodnocena především jako údobí, v němž se plně, přebohatě, rozvinula hudební složka opery, i když často na úkor složek ostatních.

Dobu působnosti neapolské školy a opery lze vymezit lety 1690–1800.<sup>3)</sup> Její rozvoj je spjat s prohloubením barokního libreta, jež se právě v té době stává umělecky již svéprávnější součástí opery. Po jistém zplanění, k němuž docházelo v libretech za doby nadvlády školy benátské (1637–1690),<sup>4)</sup> nastává až v neapolské opeře jistý zjevný vzmach; operní libreta se stávají – po původních pokusech florentské cameraty (zejména O. Rinucciniho) – opět samostatným básnickým útvarem, podněcovaným literárními a kulturněhistorickými snahami o znovuoživení ideálů antického dramatu. I libreto se tedy vyvíjelo v duchu italského risorgimenta a našlo své prvořadě mistry v nadaných básnících *Apostolu Zenovi* (1668–1750)<sup>5)</sup>

a zvláště v *Pietrovi Bonaventurovi Metastasiovi* (1698–1782),<sup>6)</sup> kteří brzy zastínili svým uměním všechny libretisty předchozích let i své literární soky a současníky. Hodně byli napodobováni. Ba dokonce probleskne i mínění, že například Metastasio převyšuje duchaplností i vkusem nejen své předchůdce v benátské škole, ale také Meyerbeerova „velkododavatele libret“, básníka Eugène Scribeho.<sup>7)</sup>

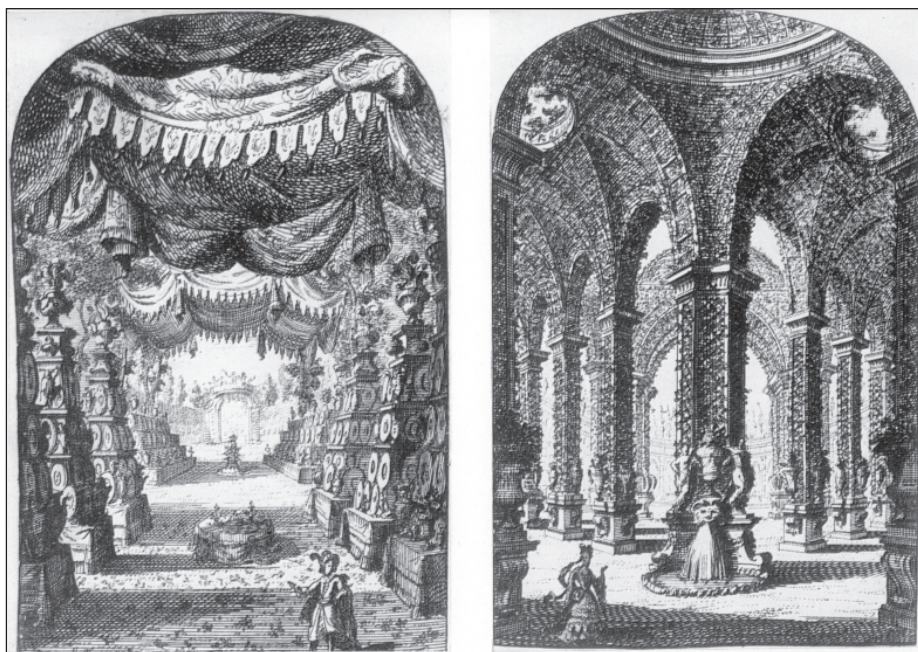
Vnější dokonalost formy Metastasiových libret patří k nejsilnějším stránkám jeho poezie. V metastasiovských libretech touží básník po tom, aby zaujal posluchače svou sečtělostí, svým vzděláním i elegancí. Je možné se divit, že ovlivnil i samotného Friedricha Schillera?<sup>8)</sup> Nic nevadilo, že poeta typu Metastasiova se nikdy nevzepjal k nejvyšším výrazovým formám čistého básnictví, ale že vlastně setrval v oblasti módního společenského umění, jakkoli zjemněle a kultivovaně pojatého.<sup>9)</sup>

Podrobněji se zmiňujeme o metastasiovském libretu, o jeho formách i o celkovém ideovém ovzduší, z něj toto libreto vyrůstalo, v jiné své studii v naší přítomné knize. Bylo by nyní plně na místě, abychom zaměřili pozornost alespoň stručně k problematice neapolské opery jako celku a všimli si poněkud blíže její hudební struktury.

Jak již bylo řečeno, vyvíjí se neapolská opera již v době rozvoje školy benátské. Jeden ze zakladatelů neapolské opery, *Francesco Provenzale* (zemřel 1704), je zřejmě totožný se jménem *Francesca della Torre*,<sup>10)</sup> operního skladatele a maestra Konzervatoře di Santa Maria di Loreto, později ředitele Konzervatoře della pietà de' Turchini v Neapoli, vicemaestra kapely královské a kapelníka v Teatro di San Gennaro v Neapoli.<sup>11)</sup> Na jeho kompoziční techniku navázal jeho žák, pozdější hlavní představitel neapolské školy *Alessandro Scarlatti* (1660–1725), jenž zdůrazňoval hudební složku opery a stavěl ji nad výraz dramatický.<sup>12)</sup> Komponoval mj. 115 oper, z nichž 87 je známo podle názvu. Skladatelsky sice vyšel ze zásad římské školy,<sup>13)</sup> ale vlivem Provenzalovým se přiklonil k neapolskému typu rozvíjeje přitom důsledně třídílnou árii da capo k vysloveně monumentální formě; přitom však ještě nelze považovat jeho operní tvorbu za ryze koncertantní, i když tu dochází k osamostatnění árie a k bohatému propracování zejména instrumentálního doprovodu. Ve Scarlattiovi operním díle vykrytalizoval také typ operní přede hry (sinfonie, ouvertury) o tempovém schématu: rychle – pomalu – rychle. Tato tzv. scarlattiovská operní přede hra se odlišovala od úzu francouzského (srov. Lullyho přede hru s tempovým rozvrstvením: pomalu – rychle – pomalu) a měla značný význam i pro samotnou nástrojovou hudbu, neboť je jedním z kořenů, z nichž rostla též klasická symfonie. Je zajímavé, že A. Scarlatti nedodrhuje všude a vždy požadavek třívětosti ve svých operních sinfoniích. Leckdy mají i větší počet vět a blíží se tudíž suitě.

Bylo by (soudím) i dnes svrchovaně potřebné inscenovat v celistvosti alespoň některé Scarlattiovo dílo na jevišti kamenného (nebo zámeckého) divadla. Vědecky je sice plně ozřejměn Scarlattiovo přínos do dějin opery,<sup>14)</sup> avšak teprve živé provedení nějaké z jeho oper by jistě přesvědčilo i dnešního diváka-posluchače, že Scarlatti byl ve své době nedostižný melodik, invenčně blízký i svému geniálnímu následovníkovi *Georgu Friedrichu Händelovi* (1685–1759),<sup>15)</sup> jenž





(17) Alessandro Scarlatti, opera *Il Ciro*. Scénograf: Filippo Juvara. Teatro Ottoboni, Řím (1712).

rozvinul scarlattiovskou árii da capo do nevšední šíře a výrazové hloubky nejen v operách, ale i v oratoriích a kantátách. Hovoříme-li ve stručnosti o hudebních zásadách Scarlattiovy operní kompozice, vyzvedněme především jeho úspěšnou snahu o vytvoření homofonního operního stylu, jenž tak výrazně kontrastuje s přísnou polyfoničností Scarlattiovy instrumentální hudby i se svěží dvojsborovou technikou jeho mší. Homofonní postup však nebrání Scarlattimu v tom, aby pracoval vícehlas v instrumentální složce opery: v mezihrách a ritornelech. Bylo už řečeno, že Scarlatti rozvinul neapolský typ operní árie trojdílné (A B A'), jejíž formy si všimneme dále v jiné souvislosti. Nyní stačí zdůraznit, že ve Scarlattiovy tvorbě došlo ke konečnému oddělení árie od deklamatorně pojatého, pohyblivého recitativu secco a od doprovázeného recitativu accompagnato. Hojně nalezneme v jeho operách i tzv. árie s devízou,<sup>16)</sup> jež se rozvinuly především proto, aby byl posluchač opery zdůrazněně (tedy dvojmo) upozorněn na téma, které bude rozvíjeno a zpracováváno v árii.

Scarlatti dal opeře pevný tvar. Ustálil postavení árie v celkové struktuře díla a kodifikoval i její poměr k oběma typům recitativu. Z dramatických důvodů vyloučil takřka zcela sbory. Jeho následovníci, o nichž jsme se zmiňovali v předchozí kapitole, kráčeli již od baroka ke klasicismu: Nosiči pochodní!<sup>17)</sup>

Měli bychom se nyní pokusit o podrobnější rozbor vážné neapolské opery a v souvislosti s tím sledovat hlavní skladatelské zásady neapolských operních skla-

datelů, které ovlivnily vývoj opery prakticky až po konec 18. století nejen v Itálii, Stradella<sup>18)</sup> Leo,<sup>19)</sup> Porpora,<sup>20)</sup> Pergolesi<sup>21)</sup> patřili ovšem k nejvýznamnějším. Pergolesiovská buffa<sup>22)</sup> vzala vážnou operu útokem. Sledovat však její rozvoj již v rámci svých úvah nebudeme.

Daleko spíše se pokusíme stopovat neapolskou operu seria v jejích kontaktech s Evropou.<sup>23)</sup>

\* \* \*

„*Dramma per musica*“, později „*opera seria*“ – to byl název hudebnědramatického útvaru, který se pronikavě rozvinul ve skladatelské škole neapolské, nejzjevněji ovšem od třicátých let 18. století. Obecně vzato, jsou díla této neapolské školy prochnuta lyrickým tónem na straně jedné a dramatickým výrazem hudby na straně druhé. Střídání a rozvíjení té nebo oné složky je přesně vymezeno a přimyká se ke schématu neapolského operního libreta, jmenovitě metastasiovského. Nevystihli bychom však plnou pravdu, kdybychom nezdůraznili, že i v neapolské opeře docházelo k vnitřnímu vývoji, jenž sice postihoval hlavně strukturu operního díla, ale úzce souvisel s názory společnosti na postavení i zaměření opery. Ještě u Scarlattiho se objeví výraz, jenž je do slova a do písmene spjat s barokem a vyjadřuje stylizovanou formou vznos, vážnost, patos a citové vzrušení ryze barokní. Činí se tak nejednou – zejména v instrumentální složce – propracovanou polyfonií. Avšak ve třetím desetiletí 18. století se stává celková hudební mluva opery jaksi nadlehčenější, homofonie slaví své pozvolné, ale o to jistější vítězství nad polyfonií. Subtilnější výraz, „vzdušnější“ instrumentace a rozvoj cituplné melodiky (stále více zjemňované) charakterizují tato léta, která jsou už výraznou anticipací klasicismu na italské půdě – a širě vzato též na půdě celé Evropy. Zjemnění výrazu souvisí mimo jiné s tím, že v italské opeře neapolského typu je povýšena idealizovaná stránka emocionální nad všechny výrazové složky.

Zmiňovali jsme se již o tom, že v neapolské opeře došlo k důslednému oddělení recitativní části operního díla (*recitativo secco*, *recitativo accompagnato*) od árií a ansámblových scén. Zatímco vlastní dramatický vývoj opery se soustřeďoval do recitativů, byla áriím svěřována ta místa, v nichž převažoval reflexivní živel nebo moralizující monolog. Je tedy zjevné, že z hlediska vnitřní dramatické koncepce opery by měly být důležitější recitativy než árie. Avšak jsme posléze svědky toho, že árie vítězí důsledně nad recitativem; tento přesun ve významu složek vedl arcit' později ke krizi opery neapolského typu a k reformním snahám Jommelliho<sup>24)</sup> a zejména Gluckovým.<sup>25)</sup>

*Recitativo secco*, podrobovaný v pozdějších dobách rozhodné kritice, představuje v neapolské opeře sled většího počtu tónů tzv. slabičného zpěvu, který se řídil pouze rytmickým spádem verše. Měl oporu jen v cembalovém doprovodu vypracovaného číslovaného basu, zesilovaného violou da gamba nebo jiným basovým nástrojem.<sup>26)</sup> Harmonicky byl *seccorecitivo* velmi střízlivý, opíraje se pouze o řetězovitě řazené, málo diferencované postupy kvintakordů (*septakor-*

dů) a jejich obrátů. Z důvodů sylabických byl koncipován pravidelně v sudém složeném taktu čtyřčtvrtovém, jehož rytmický půdorys, značně jednotvárný, byl hojně ožívován klamnými závěry harmonickými.<sup>27)</sup>

Recitativ secco se těsně přimyká k přednášeným veršům a jeho podoba stoupá, klesá a vůbec mění se podle nálady a struktury veršové. Obsah textu působí přímo na způsob interpunkce, na umístění pauz a cézur, přičemž interpretovi je ponechána volnost v síle akcentu slovního i větného a v celkovém interpretačním vypracování recitativů po stránce výrazové.<sup>28)</sup> Možnost výrazu v recitativech secco je ovšem dosti značně omezená. Cembalo, harmonický nástroj doprovodný, zachycuje změnu nálady nebo dramatické situace velkými intervalovými skoky, zvětšenými nebo zmenšenými harmonickými postupy, které zvláště vynikají při diatonickém charakteru pěvcovy recitace; zmenšený septakord a náhlé modulační zvraty z durové do mollové tóniny (a naopak) doplňují pak skromné linie recitativu secco, jehož italské označení, ve svém základu jistě poněkud ironicky míněné (secco rovná se suchý), vystihuje velmi dobře chudost tohoto recitativu, který tak stereotypně zakončoval recitované úseky veršů krokem zpěvního hlasu od tóniky k dominantě, kterémužto postupu odpovídal pak v doprovodu akordický sled od dominanty k tónice.<sup>29)</sup>

Skladatelé opery však brzy nevystačili s pouhým prostým recitativem secco. K výrazu silných duševních hnutí bylo potřebí sáhnout k nástrojovému doprovodu, znásobovateli původního doprovodu „suchého“. Vzniká tak recitativ doprovázený, recitativo accompagnato.

*Recitativo accompagnato*, zvané také *recitativo con stromenti*, vnáší do opery seria, převahou lyrické, více dramatického živlu. Ne neprávem jsme dnes přesvědčeni o tom, že opravdu působivý doprovázený recitativ mohl napsat jenom opravdový hudební dramatik, jenž ve staré opeře používal doprovázených recitativů pouze v dramaticky uzlových místech. Tím účinněji působily, a to i zcela samostatně, bez následné árie.<sup>30)</sup> Ve srovnání se seccorecitativem má recitativo accompagnato (doprovázený) daleko větší deklamační patos, uplatňovaný v dramatických nebo tragických místech opery ve spádových reflexích nebo otázkách. Doprovázený recitativ postupně omezil bezvýhodnou – bezvýhradnou – nadvládu áriových melodií ve staré opeře a jeho postupný rozvoj připravoval reformu, jež vyvrcholila v úsilí Gluckově. Tento vývoj ovšem trval řadu let – a neapolská opera představuje právě epochu, v níž vítězství doprovázeného recitativu ještě zdaleka není jasné; ani tu dosud není jasná jeho propracovaná forma, jak ji objevujeme v dílech velkých syntetiků typu Händelova.<sup>31)</sup> Je zajímavé, že těchto nástrojově doprovázených recitativů se používalo tak zřídka, jak jen bylo možné. Zpravidla jich v opeře nebývalo více než dva nebo tři, a to obyčejně ke konci I. a 2. dějství.<sup>32)</sup> Spojovaly se s árií v tzv. velkou scénu, která ovšem nebyla v opeře příliš častým zjevem, mimo jiné prostě také proto, že ji skladatel vybudoval jenom v místech dramaticky nejvypjatějších. Avšak význam doprovázeného recitativu stále stoupal. I epigonští autoři pochopili, že v accompagnatu je možno vyjádřit nejniternější duševní stavy<sup>33)</sup> – a to ve snaze prohloubit výraz rozvíjející styl promíšený, který se vyznačuje spojením accompagnata se secco a ariosem.<sup>34)</sup>



(18) Francesco Solari: bronzová busta Alessandra Scarlattiho (Konzervatoř Neapol).

Hovořili jsme tu stručně o obou typech recitativu, které měly z hlediska dramatické stavby libreta a opery jako celku význam sice velice značný, leč přece znamenaly ony útvary, které zdaleka nestály v ústředí zájmu valné většiny skladatelů. Komponisté, jsouce v područí nevypočitatelného obecenstva a úpíce doslova pod jhem pěveckých virtuozů, usilovali především o to, aby jejich opera byla zpěvná a aby tudíž poskytovala možnost k rozvinutí typicky italského „belcanta“, o jehož



vývoji nás poučuje například Rodolfo Celletti v práci *Storia del belcanto*, Florencie 1996 v nakladatelství La Nuova Italia; knihu nám přeložila Eva Zikmundová pod názvem *Historie belcanta*, jež vyšla v nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2000. Snaha o zpěvnost mohla být korunována úspěchem jediné v árii.

*Árie* je hlavní formou neapolské opery. Vlivem Metastasiových „hudebních dramát“ (libret) se ustálila v árii neapolského typu třídílná struktura. Toto schéma (A B A') se objevuje poprvé v Monteverdiho opeře *Orfeus*.<sup>35)</sup> Postupem času byla árie vybudována v dílech četných skladatelů, zejména italských. Ačkoli má v opeře postavení dějově retardační, byla přijímána s živým zájmem u dobového publika i u interpretů. Tato obliba ariózní formy jistě mimo jiné způsobila, že forma árie se postupně rozšířila z původně třídílného půdorysu do útvaru rondového. Cesta od metastasiovské třídílnosti k rondové ariózní větě byla ovšem dosti složitá. Vedla nejprve k redukci délky árie, zejména jejího závěrečného dílu. „Devíza“ se počíná jevit jako balast, rozmanitě je zkracován ritornel stojící ve funkci dohry; dochází též ke krácení prvního dílu árie, nastoupila-li po ritornelu. Všechny tyto i jiné změny byly motivovány snahou po větší výrazové mnohotvárnosti operní árie 18. století. Vítězství rondového typu árie, jenž se vyvinul z původního třídílného útvaru, jenom dokládá vývojovou linii opery 18. století, jež směřovala od typu pateticky barokního k výrazově bohaté formě opery rokokové; tato rokoková forma opery již vyžadovala rozmanitých změn ve struktuře i ve výrazu, a to v daleko větší míře než opera let předchozích, třebaš benátská.

Hlavním výrazovým prostředkem árie je melodika, výrazně homofonní, leckdy i s častými synkopami, leč celkově prostá a přístupná.<sup>36)</sup> Homofonie, obohacovaná náhlými harmonickými vybočeními, později též průchodnými chromatickými tóny s bohatým harmonickým plánem,<sup>37)</sup> jehož nejvýbojnějšími místy jsou zmenšené septimové akordy se svými obraty, ovládla plně pole operní árie. Její strukturu obohacují četné průchodné tóny,<sup>38)</sup> harmonicky je árie mnohotvárnější ve střídání a užívání harmonických postupů.<sup>39)</sup> Avšak v árii je melodie vůbec nejpůsobivější. Byla založena na rozloženém kvintakordu,<sup>40)</sup> vzestupném i sestupném, dále na stupnicových chodech (často reprezentačně rychlého pohybu a jednohlasé faktury), na sestupné chromaticce; bohatě synkopovaný rytmus podporoval melodiku árie, jež nevybočovala ze zásad diatoniky a neomezovala se pouze na jednohlas, ale často byla doprovázena terciemi nebo sextami v doprovodu.<sup>41)</sup>

Melodice byla svěřena charakteristika osob, dějů a duševních stavů. Tak například se objevuje melodický tvar rozloženého kvintakordu v árii vždy velmi často na oněch místech, která mají vyjadřovat text heroický, jež jsou výrazem odhodlání nebo bezprostřední radosti. Vzrušené duševní stavy, hněv, bývaly vyjadřovány stupnicovými motivy (začasté unisonovými), zatímco pro zoufalou beznaději volili skladatelé výraz zvětšené vzestupné sekundy. Ocitl-li se hrdina v nebezpečí, objevoval se v instrumentálním ansámblu nebo ve zpěvním hlase sled chromatických tónů sestupného charakteru. Milostné city našly výraz v osminové melodice komponované v lichém (jednoduchém nebo složeném) osminovém taktu a doprovázené terciemi nebo sextami.



(19) Divadlo S. Carlo v Neapoli. Nynější stav.

Vidíme tedy, že v používání a rozvíjení výrazových prostředků bylo mnoho schematičnosti. Jednotlivé postupy se v neapolské operě seria pravidelně opakují, podobně jako se opakuje i libretní motivace v textové předloze.<sup>42)</sup> Tato stereotypnost byla pak později jedním z motivů, proti kterým útočili operní reformátoři, důrazně a nekompromisně například *Christoph Willibald Gluck* (1714–1787) a jeho libretista *Raniero Calzabigi* (1714–1795).

Typickým znakem opery 18. století byla *koloratura*,<sup>43)</sup> jež měla převážně ornamentální (ozdobný) význam a daleko méně byla schopna – v neapolské operě ovšem – přesné charakteristiky jednajících osob.<sup>44)</sup> V koloraturním zpěvu se využívali pěvci nejpronikavěji. Stal se jim doslova manýrou, výrazovým prostředkem čistě formálním, jenž měl dokumentovat pěvcovu vokální virtuozitu. V počátečním vývoji (ještě ve škole římské a benátské) měla koloratura význam figurativní. Doplňovala strohé sekvencové postupy osminovými, celkem stereotypními



tóny, které byly sestaveny v diatonickém pořádku a měly melismatický charakter. (Obdobně tomu bylo u ozdobných šestnáctinových not.) Koloraturou zdůraznil pěvec nejdůležitější slova ve verši. Stupňoval tímto ozdobným zpěvem výraz textové předlohy. Není jistě nesprávné, zdůrazníme-li, že koloratura také zvýrazňovala a uvolňovala mimiku herce v opeře. Avšak v neapolské škole již nabyta tato koloratura významu ryze *virtuózního* a byla v árii pouhou dekorací, za níž se skrývala často velmi chudá základní melodika. Dekorativnost árie podpořila koloratura volnými variacemi pěvce, libovolností až svévolností jeho individuálních kadencí, které se objevovaly při opakování hlavního (prvního) dílu árie.

S postupujícím rozvojem zpěvní techniky se rozvíjela také *cadence*, jež zhruba v polovině 18. století nabyta své konečné formy, kterou známe z děl neapolské opery nejpronikavěji. Obsahuje nyní kratší melodické úryvky a nárazy (mordenty) a neleká se staccat v delších odrážených melodických útvech, trylků a obalů, dlouhých mordentů (také ve spojení s trylkem), přírazů, odrazů aj. Všechny tyto melodické ozdoby tu slouží sice jako výrazové prostředky zpěvu převážně virtuózního, ale ve své rafinovanosti jsou schopny také charakterizovat, lépe řečeno ilustrovat, ráz veršů. Je ovšem nabitelní, že koloratura byla plně v rukou pěvců, kteří jediní byli schopni naplnit ji životem, nebo ji pojmout jako pouhou nicůtku, jako něco přídatného, co nekoresponduje s obsahem veršů ani s celkovým dramatickým rázem opery. Vidíme tedy, že význam koloraturního zpěvu rostl i upadal s technickou a uměleckou připraveností pěvce i s jeho schopností dramatického pojetí jevištní role.<sup>45)</sup> Nástrojovost vokálních partů a jejich neobyčejně obtížná technika vyhovovaly nejlépe kastrátům, kteří v rolích zastíňovali ostatní představitele, měli značný hlasový fond, nevšední výrazový rejstřík a nedostižnou pěveckou techniku a rutinu.<sup>46)</sup> Nadvláda *kastrátů* v opeře trvala do konce 18. století, ač například ještě Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov (1844–1908) předepisuje ve své opeře *Zlatý koboutek* (*Zolotoj pětušok*, 1906–1907, na libreto Vladimira Bjelského) v roli Astrologa hlas „tenor altino“, tedy kastráta. Na konci 18. věku začíná však pronikat všeobecné mínění, že hudebnědramatické dílo vyznívá v provedení kastrátů ploše, nevýrazně a nepravdivě.

Schematismus tehdejší opery podporovalo také její přesné rozčlenění na „dramatické charaktery“. Hlavní představitelé opery seria, „prima donna“ a „prim'uomo“, přednášeli árie, které byly bohatě vypracovány nejen ve zpěvní linii, ale také v doprovodu, a měly promyšlenější formu. Pěvecké síly, které vystupovaly v druhém dramatickém plánu, měly přisouzeny árie pouze menšího rozsahu a významu – a role epizodistů doslova vegetovaly na operním jevišti, protože byly pojímány pouze jako nutný doplněk celého díla.<sup>47)</sup>

Bylo už zdůrazněno, že hlavní postavení ve staré opeře měl *zpěv*, jemuž se vše přizpůsobovalo a „na němž spočíval celý sloh; tehdejší lidé se rádi poddávali kouzlu smyslné rozkoše, fluoreskující v duhových barvách z oněch zdánlivě pouze virtuózních zpěvů“.<sup>48)</sup> Zpěvu byl plně podřízen *nástrojový doprovod*, jenž pouze v mezihrách dominoval operní inscenaci. Podporoval plně zálibu operního obecnstva i pěvců a skladatelů ve vysokých hlasových polohách. Odtud si vysvětlujeme, proč byl instrumentální ansámbl koncipován jako soubor nástrojů,

jenž zněl přejemně, dynamicky poměrně málo diferencovaně. Jeho instrumentace pouze podporovala zpěvní linii – a byla proto značně jednoduchá. Jenom výjimečně tehdy nalezneme předepsány žesťové nástroje, které se objevují pouze v áriích pochodového nebo hrdinného charakteru (trubky), případně jako nástroje melodické, jež mají za úkol líčit přírodní scenérie (horny). V souvislosti s žesti vystupovaly málo také kotly, nástroje pozounové byly z operního divadla eliminovány zcela (znovu je vzkřísil Gluck). Pozornost skladatelů se však soustředila k souboru smyčcových nástrojů, jenž byl veden v reálném tříhlasu (melodie tu byla svěřena dvěma houslím, viola společně s violoncellem se hlasově rozvíjely v unisonu s kontrabasem). Skupina bassa continua byla obsazována proměnlivě, neboť vedle cembala se například uplatňovaly také malé typy přenosných varhan, rozmanité druhy louten a theorb, jako nezbytné tu byly zařazovány tzv. nástroje zesilovací, které znásobovaly, zesilovaly, linii levé ruky cembala apod.

Dechové nástroje dřevěné arcí objevovaly se v nástrojovém obsazení také poměrně zřídka, ale měly důležité postavení jako instrumenty zvukově barevné. Zpěv ženských představitelk doprovázely hoboje, méně již flétna; anglický roh zdobí od poloviny století árie tragické. Fagot je většinou odsouzen k pouhému doprovodu, ale leckdy býval zaměstnáván jako koncertantní nástroj v ritornelech.

Podrobnější pohled na nástrojový ansámbl a na jeho funkci v opeře nás poučuje o tom, že postavení tohoto ansámblu bylo podřízené. V předehře, zpravidla třívěté,<sup>49)</sup> se přičleňuje k opeře útvar, který s ní namnoze nesouvisí tematicky. Nedochází zde také ke vzájemné tematické vazbě mezi jednotlivými větami.<sup>50)</sup> Bylo celkem výjimkou, byla-li *sinfonia* v souladu s náladou alespoň počátku opery.<sup>51)</sup> Vidíme tedy, že stará opera (před Gluckovou reformou) měla mozaikový ráz a málo dbala na hledisko vyšších stylizačních zásad. Její výstavba podléhala značným schematismům, diktovaným především libretem a konvenčním pojetím funkce opery 18. století. Společnost se k opeře stavěla jako k útvaru, jenž tu je jen a jen pro zábavu. Schematizující pohled na operu vedl také k přesnému vymezení a stanovení tónin pro rozmanité vystižení základního charakteru árií.<sup>52)</sup>

Z naznačené charakteristiky vyplývá, že opera neapolského typu měla naprosto přesnou formu a dodržovala také značně schematické zásady o proporcionalitě díla, o jeho zvukově-barevném pojetí a o postavení jednotlivých rolí v opeře.<sup>53)</sup> Je pravda, že celá řada menších skladatelů zcela podlehla těmto konvenčním předpisům kompozičním a nedovedla se vymanit z jejich pout. Avšak velcí mistři neapolské opery – z Italů například A. Scarlatti, z Němců částí svého operního díla G. F. Händel, patřící Německu stejně jako Anglii – naplnili ztrnulou formu především neopakovatelnou melodikou osobitě a nostalgicky leckdy pojímané, ale vždy nosné invence, dokazující tak svým vlastním uměleckým dílem, že lze pronikavě a nově zasáhnout do vývoje opery, aniž je změněna přísná regule vžitě kompoziční formy.<sup>54)</sup>

V předchozích odstavcích jsme se pokusili o nástin neapolské opery, sledující její konvenční tvar opery seria, daný především schematičností hudebně-strukturální i libretní. Všeobecně známý fakt nás neudivuje: neapolská opera seria se rozšířila do celé Evropy, ač již ve dvacátých letech 18. století podléhala kritice, jež

postihovala především soudobý provozovací trend a soudobé umělecké poměry v neapolské operě.<sup>55)</sup> Přes snahy o reformu „vnitřní“, o kterou usilovali mimo jiné Jommelli, Hasse, ale i Händel, nebylo kupříkladu v šestém desetiletí 18. století již dosti dobře možné ztrnule setrvávat na zásadách neapolské školy, ačkoli komponisté „minores gentium“ – a z našich velkých autorů například Josef Mysliveček – vyznávali neapolské regule hluboko do druhé poloviny „osvětleného“ století. Doba spěla k reformě Gluckově, jež byla takřkajíc reformou „z vnějšku“, protože postihla neapolskou školu přímým útokem. Vybudovala nový operní tvar, diametrálně odlišný od metastasiovsko-neapolského.<sup>56)</sup> Kritikové neapolské opery postřehli, že dějové osnovy Metastasiových libret jsou pouhé šablony, podle kterých se dá zpracovat každá látka. Tento schematismus narušoval dramatickou pravdivost děje a byl v šedesátých letech již vlastně neudržitelný mimo jiné také proto, že obracel zájem diváka-posluchače k ryze vnějším skutečnostem, které se hodily s jistými obměnami ke každému ději.<sup>57)</sup> Opravné úsilí, které vyústilo do Gluckovy reformy,<sup>58)</sup> odstranilo z opery vše přídatné a soustředilo se k přirozenému a pravdivému vyličení vášní a lidských duševních stavů. Nová opera odstranila filozofující (reflexivní) úvahy jevištních hrdinů a soustředila se plně na děj, jehož struktura byla jednoduchá, vnitřně jednotná, bez vnějších deskripcí, zápletek a příměrů, bez milostných intrik, bez epizod a bez samoučelných koloratur (právo na život měly pouze koloratury funkční). Vzorem pro hudební drama nového typu byla *antická tragédie*, v pozadí obrodných snah nalezneme mimo jiné směr *francouzské racionalistické estetiky*.<sup>59)</sup>

Ostatně vidíme, že tvar neapolské opery se už nepodařilo zachránit ani Georgu Friedrichovi Händelovi. I jeho opery odvála Gluckova operní revoluce, i když Gluck zdaleka nedosáhl ve svých reformních dílech té melodické jímavosti a mnohotvárnosti jako Händel.<sup>60)</sup> „Mohutně vzduté vlny nového umění pohřbily vše, co vytvořila opera seria, v nich zmizelo celé její dílo, již nejbližší generaci neznámé, zapomenuté (...). Žily jen nevraživé, kousavé posudky estetiků z konce století. (...).“<sup>61)</sup>

#### P O Z N Á M K Y

- 1) Podstata Gluckovy (Gluckovy-Calzabigho) operní reformy tkví v těchto zásadách:
  - a) zdůraznění významu operní přehry, požadavek obsahové a motivické vazby této přehry s celým operním dílem;
  - b) překonávání statické a mechanicky pojímané formy seccorecitativu;
  - c) zavedení sborové scény podle vzoru antického dramatu;
  - d) překonání zásadních rozdílů mezi recitativem a árií ve jménu tzv. dramatické scény;
  - e) podřízení hudební složky celkové dramatické ideji díla.
 Srov. například Otakar Hostinský, *Krištof Vilibald Gluck*. Původně in: Květy 1879, na pokračování. Knižně in: Rozpravy hudební, čís. 1, Fr. A. Urbánek, Praha 1884 (Hostinský tu Glucka chápe jako předchůdce Wagnerovy operní reformy). Týž, *Gluck, Mozart, Beethoven*. Slovo příležitostně. Dalibor I, 1879, s. 3–5, 9–10, nově ve sborníku Otakar Hostinský o umění, sestavil Josef Císařovský, Praha 1956, s. 427–432. Týž, *O vývinu hudebního dramatu*. Dalibor VII, 1869. Podrobnou zahraniční literaturu viz Anna Amalie Abert v MGG V, 1956, sloupec 378–380.
- 2) Fáze dějin opery před neapolskou školou:
  - a) florentská camerata;
  - b) reforma Claudia Monteverdiho;
  - c) římská škola;

- d) benátská škola.  
Podrobnou literaturu viz v hesle „Die Oper“ v MGG.
- 3) Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli ed i suoi conservatorii*, 4 svazky, Neapol 1880 až 1884.
  - 4) L. N. Galvani, *I teatri musicali di Venezia del secolo XVII*, Benátky 1878.
  - 5) Předchůdce Pietra Metastasia na dvoře Karla VI. ve Vídni.
  - 6) Rudolf Pečman, *Stará opera – země neznámá, aneb Malá apoteóza Pietra Metastasia*. Opus musicum I, 1969, č. 4 a 5/6.
  - 7) Hermann Abert, *W. A. Mozart*, I. díl, Lipsko, 7. vydání 1955, s. 181.
  - 8) Tamtéž.
  - 9) „So ist Metastasio's Librettistik zwar keine Dichtung im höchsten Sinne, sondern nur modische Gesellschaftskunst, wenn auch von ganz besonders verfeinerten Art. Da sie ein Erzeugnis wohldurchdachter Regeln war, liessen sich ihre Grundsätze auch leicht erlernen. Die Dichtungen der VERAZI, GAMERRA u. a. sind ihre treuen Abbilder, nur freilich ohne den Geist und die formale Gewandtheit des Originals.“ (Hermann Abert, srov. pozn. č. 7, s. 182.)
  - 10) Romain Rolland, *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti*, Paříž 1895. Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II. díl, část 2., Lipsko 1904–1913, s. 385 n. Hugo Goldschmidt, *Francesco Provenzale als Dramatiker*, SIMG VII, s. 4. Guido Pannain, *Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo*, RMI XXXII, 1925.
  - 11) Srov. opery Provenzalovy: *Serse* (1655) a řadu jiných, zvláště *Il schiavo di sua moglie* (1671) a *Stellidaura vendicante* (1678).
  - 12) Studoval nejprve v Římě díla Carissimioho a po působení v italských městech se usadil v Neapoli, kde vychoval řadu žáků, mezi nimi i Hasseho, Duranta, Geminianioho a svého syna Domenica. V neapolském prostředí studoval zejména opery Benátčanů Stradelly, Legrenziho a Pallaviciniho. Psal zpočátku v tradičním stylu, avšak ovládl plně i moderní sloh Provenzalův. O A. Scarlattim viz rozměrnou práci: Roberto Pagano – Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti. Catalogo generale delle opere a cura di Giancarlo Rostirolla*. ERI, Edizioni rai radiotelevisione italiana, Torino 1972 (612 stran).
  - 13) Srov. pozn. č. 2.
  - 14) Edward Joseph Dent, *The Opera of Alessandro Scarlatti*, SIMG IV, 1902/03, č. 1, s. 143–156. Týž, *Alessandro Scarlatti, his Life and Works*, Londýn 1905. Charles van den Borren, *Alessandro Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitain*, Brusel 1921.
  - 15) Händel navázal v opeře na neapolskou školu a osobitě ji dovršuje. Promýšlí a propracovává neapolskou árii. Nesetrvává na jejím základním schématu, volí v operách i formu strofické písně podle Keiserova vzoru, spojuje neapolskou tradici s operou francouzskou a anglickou. Již před Hassem a Graunem uplatňuje dvojdílnou árii (označovanou u obou mistrů jako *cavatina*). Srov. Romain Rolland, *Händel*, česky Praha, 2. vydání 1959, s. 122 n. Od dob Rollandových händelovské bádání značně pokročilo. Vznikly i rozměrné české práce o Händelovi: Rudolf Pečman, *Georg Friedrich Händel*, Editio Supraphon, Praha 1985; Pavel Polka, *Triumf času a pravdy*. Česká Händelova společnost, Praha 1991. Předčasně zesnulý Bernd Baselt vydal tematický katalog Händelových děl (HWV), VEB Deutscher Verlag für Musik, svazek I-IV, Lipsko 1978–1985; souhrnný titul této čtyřdílné práce: *Händel-Handbuch*. Soupis händelovského písemnictví viz Konrad Sasse, *Händel-Bibliographie*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Lipsko 1967.
  - 16) „Devisen-Arie“ – název Hugo Riemanna pro typ árie, v níž zpěvní hlas přednesl nejprve téma samostatně, bez doprovodu; teprve poté vpadl instrumentální ansámbl se stejným tématem. Tento dvojitý začátek árie se vyskytuje již v benátské škole, ale nejvíce byl rozšířen ve škole neapolské.
  - 17) Jeho žáky byli například Johann Adolf Hasse (1699–1783), syn Domenico (1685–1757), Francesco Durante (1684–1755) a Francesco Geminiani (1680–1762). I Händel byl patrně žákem A. Scarlattioho, když jako vysoce oceňovaný „il Sassone“ pobýval v letech 1706–1710 v Itálii. Rovněž předpokládáme, že byl i žákem Corellioho v Římě.
  - 18) Alessandro Stradella, komponista s pohnutými životními osudy. Byl zavražděn ze žárlivosti, když už předtím byl unkl dvěma atentátům (první z nich, římský, je námětem Flotowovy opery *Alessandro Stradella*, 1844). Psal hojně hudbu nástrojovou, opery a oratoria.
  - 19) Leonardo Leo, varhaník, kapelník, pedagog a skladatel. Jeho žáky byli Nicolò Jommeli (1714 až 1774) a Nicola Piccinni (1728–1800), proslulý později v bojích „gluckistů“ a „piccinnistů“ v Paříži, kde působil.
  - 20) Nicola Porpora, nejvýznamnější učitel zpěvu neapolského operního zaměření, skladatel

- a kapelník. Působil mimo jiné v Drážďanech a ve Vídni, kde byl v jeho službách Joseph Haydn. V Porporových dílech je melodika doslova zasuta nánošem ornamentiky.
- 21) Pergolesi, stravovaný nemocemi a nakonec předčasně zemřelý ve věku 26 let, má pronikavý význam jako zakladatel italské opery buffy. Jeho intermezzo *La serva padrona* (*Služka paní*) je z jeho tvorby nejznámější (vedle *Stabat Mater*). Spád melodických myšlenek, smysl pro dramatické vyhrcoení komických situací, jednoduchá, krajně střídámá (ale výrazná) instrumentace charakterizují pergolesiovskou buffu, jež je vlastně *intermezem* o služce, která se stala paní svého pána v plném slova významu; Pergolesi je vpravdě auctor unius operis, ačkoliv psal i vážné hudebnědramatické skladby typu seria a poměrně mnoho skladeb instrumentálních. Na jiném místě naší knihy píšeme mj. o pravosti Pergolesiho děl. Mnohá jsou dubiózní. V žádném ze svých děl netušil Pergolesi tak jasnozřivě vývoj evropské hudby jako ve své geniální buffě. V ní už je klasikem dávno před vlastní kodifikací klasicismu. (*La serva padrona*, psaná na text Gennarantonia Federica a vsunutá původně jako intermezzo v Pergolesiho vážné opeře *Il prigionier superbo*, měla premiéru v neapolském divadle S. Bartolommeo 28. srpna 1733.)
- 22) Bezprostředním Pergolesiho předchůdcem v oblasti opery buffy byl Georg Philipp Telemann (1681–1767), jehož intermezzo *Pimpinone* (na text Pietra Pariatiho) bylo provedeno již 1725 v Hamburku.
- 23) Je všeobecně známe, že italská opera neapolského typu pronikla do všech kulturních středisek tehdejší Evropy. Ke druhé generaci neapolské školy pak patří vedle Italů i skladatelé jiných národností. Z velkých mistrů to jsou Niccolò Jommelli (1714–1774), o němž píšeme dále v poznámce č. 24, Tommaso Traëtta (1727–1779), žák Porporův a Duranteho, Francesco Majo (1740?–1771) ze školy Padre Martinioho – a zejména velký dědic neapolských kompozičních zásad, německý mistr Johann Adolf Hasse (1699–1783), přímý žák A. Scarlattioho a Porporův. Viceméně ve stylu neapolské školy (my bychom dnes řekli na způsob benátsko-neapolského tvůrčího postoje) psal také Georg Friedrich Händel (1685–1759), „Neapolitanem“ byl i Johann Christian Bach (1735–1782), Giuseppe Sarti (1729–1802), Nicola Piccinni (1728–1800). Opožděným vyznavačem neapolské vážné opery byl i Čech Josef Mysliveček (1737–1781), který se ji snažil reformovat takzvaně „vnitřně“ například účastí baletů nebo zásahy do trídílné „velké“ neapolské arie, kterou kopuloval s doprovázeným recitativem. Myslivečkovskou problematikou jsem se zabýval několikrát, knižně v díle *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970, a v monografii *Josef Mysliveček*, Praha 1981. Další a další skladatelé navazovali na neapolský vzor. Neapolským stylem byl ovlivněn i Wolfgang Amadeus Mozart, a to ještě ve své opeře *Titus*, tj. vlastně *La clemenza di Tito*, která měla premiéru v Praze 6. září 1791, v roce Mozartovy smrti. Srov. dále například i Mozartovy opery *Ascanio in Alba* (1771), *Il sogno di Scipione* (1772), *Il re pastore* (1775) aj. O tom Hermann Abert, l. c., s. 182 n. Dále viz Rudolf Pečman, *Mozart und die Venezianisch-Neapolitanische Schule*, in: Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Karlheinz Schlager. Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 207–211. Nedávno, 27. července 2004, byla ve Vídni provedena koncertně Mozartova opera *Il sogno di Scipione* (*Scipionův sen*) péčí souboru Wiener Akademie za řízení Martina Haselböcka. Byli jsme udiveni vysokou kompoziční úrovní díla, psaného ve starém slohu, v němž se již podvědomě objevují tóny *Dona Giovannio* a *Kouzelné flétny*. Viz Rudolf Pečman, *Mladý Mozart jako vyznavač neapolské opery*, Hudobný život XXXVI, 2004, č. 9, s. 34–35. Geniální Mozart vlastně nikdy neodmítl principy staré opery neapolského stříhu. Uznával i Metastasia, jehož texty si ovšem dal již upravovat. Byl velkým syntetikem...
- 24) Srov. výše, zejména v poznámce č. 1. Niccolò Jommelli (1714–1774), žák F. Duranteho, L. Lea a F. Fea v Neapoli a Padre Giovannioho Battisty Martinioho v Bologni. Působil též delší dobu ve Vídni a ve Stuttgartu. Ve svém typu opery seria usiloval o reformu metastasiovské formy především bohatým rozpracováním *accompagnata*, rozšířením a obohacením formy opery o části sborové, jež tu byly zastoupeny nyní u Jommelliho již důsledně. Jommelli prohloubil harmonický výraz a instrumentační složku opery. Stává se tedy bezprostředním předchůdcem Gluckovy operní reformy. Viz Hermann Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle a. d. Saale 1908.
- 25) Srov. výše, zvláště v poznámce č. 1.
- 26) Je zajímavé, že dnes se interpretačně (nesprávně ovšem) připouští i doprovod cembala bez onoho basového nástroje. Zvláště v našich operních divadlech je tento nešvar silně zakořeněn (mám na mysli divadla „kamenná“). Zapomíná se, snad z neznalosti historcké provozní praxe, že basový nástroj má v recitativu secco trojí funkci:
- a) zesiluje nejdůležitější tón akordu (*basse fondamentale* podle terminologie Rameauovy), onu linii základních basů, jež je shodná s nejnižší melodií cembala v levé ruce; vedle této funkce „zesilovací“, diktované malou zvukovostí cembala, má basový nástroj



- b) důležitou funkci zvukově-barevnou, neboť spolupůsobí při vytváření pravé zvukové atmosféry předromantické opery; konečně
- c) má tento basově-podpůrný nástroj značný význam pro pěvce na jevišti, jimž skýtá bezpečnou oporu při intonaci recitativu secco.
- V této souvislosti dlužno upozornit, že v posledních desetiletích se mnohé změnilo k lepšímu. Vyrůstají specializované soubory, které pěstují starou operu a nahrávají díla z jejího okruhu na kotoučích CD. Německo, Francie, Anglie v tom směru v Evropě vedou. I u nás blýská na lepší časy. *Cappella accademica* (Praha), řízená Ondřejem Mackem a koncertní mistryní, houslistkou a muzikoložkou Janou Spáčilovou (roku 2005 se soubor přejmenoval na *Hofmusici*), pěstuje soustavně starou operu. Tak například v zámeckém barokním divadle v Českém Krumlově, ve spolupráci s Nadací barokního divadla, uskutečňují mladí umělci bývalého souboru Cappella accademica (dnes Hofmusici) pozoruhodná představení starých oper, například Händelových, A. Scarlattioho nebo J. J. Fuxových. Vše probíhá ve stylových historických kostýmech, vše se odvíjí v přísně historických souvislostech pravé barokní scény. Dobrá, jsme nadšeni, obdivujeme práci nadšených mladých interpretů, ale také si posteskneme: hnutí za starou operu jde takřka zcela mimo okruh našich stálých (kamenných) divadel. České prostředí není oficiálně nakloněno prezentaci staré opery.
- 27) Typickým harmonickým postupem je tu sextakord IV. stupně, rozváděný do tóniky akordem kvintsextovým.
- 28) Interpretační volnost má pěvec v agogice recitativu, v akcentování jednotlivých slov i větých celků a zejména v reprodukci výkřiků, hrozeb nebo milostných monologů a dialogů. Vždyť hudba a především opera měla plně vyjadřovat velká citová hnutí, zcela ve smyslu tzv. afektové teorie. Srov. Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700–1850*, Münster 1929, a Vladimír Helfert, *Jiří Benda I, II*. Brno 1929 a 1934, nákladem Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Francesco Geminiani soudil, že účelem hudby není „jenom to, aby poskytovala sluchové rozkoše, nýbrž aby také vyjadřovala city, dojmy a aby líčila vášně“. Tradovaný Geminianioho výrok tedy vlastně navazuje na Descartovy myšlenky z jeho spisu *Les Passions de l'âme*, 1648, jež nám nedávno (Mladá fronta, Praha 2002) česky prezentoval Ondřej Švec ve svém překladu jako *Vášně duše*. Geminiani se o dojmech a citech v hudbě vyjádřil ve své škole-traktátu *The Art of Playing on the Violin. Containing All the Rules Necessary to Attain to a Perfection on that Instrument, with Great Variety of Compositions, which Will also be very Useful to those who Study the Violoncello, Harpsichord (etc.)*, opera IX. Londýn 1751.
- 29) Je rovněž dostatečně známo, že stereotypnost recitativu secco vedla interprety k tomu, že recitativy zhusta odbývali a soustředili reprodukční zájem výlučně k árii, která slibovala výraznější úspěch u citově vzníceného publika 18. století. Burney si nejednou stěžuje na nesprávné provádění recitativu, zvláště v okruhu působnosti německé hudby, ale také v samotné Itálii (srov. Charles Burney, *Hudební cestopis 18. věku*, na několika místech. Státní hudební vydavatelství, Praha 1966). Nedostatek úcty k recitativu zdůrazňoval jeho beztak již dosti chatrnou strukturu. Je možné se tedy divit, že v době naprosté nadvlády belcanta čišela z recitativů v opeře seria „monumentální nuda“ – a nic než nuda? (Výrok Rollandův v souvislosti s interpretací Händelových církevních skladeb v Anglii a Německu. Srov. Romain Rolland, *Händel*, Praha 1959, s. 118.)
- 30) Po mém soudu je jeden z nehlubších doprovázených recitativů opět v tvorbě G. F. Händela. Vyskytuje se v místě, kdy Acis podléhá v boji s obrem Polyfémem a volá Galateu o pomoc (*Acis a Galatea*, pastorála z roku 1732, vyd. Deutsche Händel-Gesellschaft, Breitkopf und Härtel, Lipsko, roč. 1, svazek 3).
- 31) Vedle recitativů Händelových bychom měli hlouběji studovat vyspělé stromentale u Hasseho a opětovně u Jommelliho.
- 32) Ještě Mozart doporučuje pravidlo o omezení recitativu accompagnato a uvádí doprovázené recitativy pouze v dramaticky nejvýraznějších místech svých oper (Abert, I. c.).
- 33) Styl doprovázeného recitativu přešel velmi záhy i do nástrojové hudby. Charakter accompagnata má například krátká pomalá věta z I. houslové sonáty G. F. Händela (ve vyd. Deutsche Händel-Gesellschaft, (roč. 19, svazek 27); zvláště výrazné je Adagio, quasi Recitativo ze Sonáty A dur pro housle a číslovaný bas od Antonia Vivaldiho, vydané v I. díle edice *Hobe Schule des Violinspiels* (redaktor Ferdinand David, Lipsko, nedatováno. Breitkopf und Härtel, číslo nákladu 1992).
- 34) O tom viz například Otakar Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Melantrich, Praha 1936, s. 81–82.
- 35) Z roku 1607; třetí opera komponovaná na orfeovské téma. Předtím tuto, vlastně ovidiovskou, látku zhudebnili Jacopo Peri (1600) a Giulio Caccini (1602).



- 36) Lidové prvky objevíme – podobně jako četné synkopy – například v operách Leonarda Vinciho: *Siroe, re di Persia* (1734) a *La finta schiava* (1746, společně s Lampugnanim a Gluckem). Letopočty v závorkách určují dobu provedení děl v Praze. Srov. Kamper, s. 244.
- 37) Hovoříme-li o bohatství harmonie, máme tím přirozeně na mysli soudobý stav 18. století, který srovnáváme s vývojovým stavem předchozí epochy. Dnes se nám zdají veškeré tyto harmonické výboje velmi krotké. Srov. Emil Hradecký, *Úvod do studia tonální harmonie*, Praha 1960, s. 109–154.
- 38) Tyto průchodné tóny bývají velmi často chromatické. Chromatika tu ovšem nevyplývá z horizontálního vedení hlasů, ale má již význam ryze harmonický.
- 39) T, D, SD, klamný závěr, střídavá dominanta, neapolský sextakord, septakord dominantní i zmenšený, obraty kvintakordu a septakordu, výjimečně též zvětšený kvintakord aj.
- 40) Obsahovala tedy ty postupy, které nazval Hugo Riemann (v souvislosti s mannheimskou školou) také mj. „motivy raketovými“ a srovnával je s výrazovými prostředky vídeňského klasicismu, jmenovitě Beethovenovými. Srov. Hugo Riemann, *Beethoven und die Mannheimer*, časopis *Die Musik VII*, 1907–08, seš. 14, s. 3–19, seš. 15, s. 85–97.
- 41) Terciový nebo sextový postup v áriích je pak běžný nejen za klasicismu, ale i během romantismu.
- 42) Srov. libreta Apostola Zena, Pietra Metastasia aj.
- 43) Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*. Berlín – Lipsko 1927. Týž, *Carlo Broschi-Farinelli*, Vídeň 1927. Taddeo Wiel, *I teatri Veneziani*, Benátky 1897. Srov. též Věra Střelcová, *Několik poznámek k pěvecké interpretaci italské barokní árie*, in: Sborník Janáčkovy akademie múzických umění Brno, ročník II, 1960, s. 31–41. Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, nakladatelství La Nuova Italia, Scandicci, Firenze 1996, česky v překladu Evy Zikmundové pod názvem *Historie belcanta*. Vydalo nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2000.
- 44) Napsal-li ovšem koloraturní partii mistr jako například Händel, nabyla jakoby kouzlem schopnosti přesné situační a dramatické charakteristiky. (Připomínám namátkově árii Alexandra ze 6. obrazu III. dějství opery *Póros*, v níž Alexandr Veliký napomíná svého vojevůdce Timagena, jenž kuje pikle s nepřátelským Pórem, aby se polepšil a naučil se věrnosti.) U Händela se ostatně setkáváme – jako snad u žádného skladatele oper té doby – s mistrnými áriemi, které nikdy nejsou pouhým prázdným zvukem, ale vždy vyjadřují hluboké emocionální pohnutí a výstižně charakterizují jednání dramatických osob na jevišti.
- 45) Celkové pojetí koloratury nezapře vliv vysloveně nástrojové hudby. Postupem času přibývá ryze nástrojových efektů v koloratuře. Jsou to například: typicky virtuózní trylek nastupující bez přípravy, technika rozloženého akordu (obvyklá u smyčcových nástrojů i u nástrojů žesťových), opakování celých frází v pianissimu (tzv. echový efekt) apod.
- 46) Charles Burney píše o nejslavnějším kastrátu Farinellim, jenž se vlastním jménem jmenoval Carlo Broschi (1705–1782): „Předstihl zkrátka všechny ostatní závodní koně. Nepředstihl je však jen v technice, měl všechny dobré vlastnosti velkého zpěváka: silný příjemný hlas s velkým hlasovým rozsahem, jemný a procitěný přednes, dokonalou techniku. Měl přednosti, jaké před ním ani po něm neměl žádný zpěvák; přednosti, jimž nelze odolat, jež odzbrojily každého posluchače, znalce i laika, přítele i odpůrce.“ *Hudební cestopis (...)*, s. 97. Srov. též poznámku č. 43.
- 47) Toto odlišení výrazu v jednotlivých rolích a odlišení významu těchto rolí zachovávali skladatelé velmi pečlivě. Tak například postavám druhého dramatického plánu zkracovali komponisté podstatně třetí díl árií, který býval u hlavních představitelů opakován často v úplnosti.
- 48) Otakar Kamper, *Hudební Praba*, s. 85.
- 49) O tempovém rozvrhu: rychle – pomalu – rychle.
- 50) Johann Adolf Scheibe (*Critischer Musicus*, Lipsko 1745, část 66, s. 604–609) klade však jako první teoretik požadavek těsného sepětí operní sinfonie s dramatem. Podle Scheibeho má předehra náladově připravovat děj.
- 51) Tento minimální požadavek uplatňoval teoreticky Jean Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, nouvelle edition, Paříž 1793, XXI, s. 297.
- 52) „Rejstřík tónin“, vhodných pro jednotlivé lidské duševní stavy, nálady, pro zvukomalbu, se vyvinul v průběhu baroka a má značný význam pro rozvoj programní hudby 17. a 18. věku. Jean Philippe Rameau (1683–1764) například stanoví, že „durové tóniny C, D nebo A se hodí pro zpěvy jarosti a radosti; tónina F nebo B se hodí pro bouře, zuřivost a jiné náměty toho druhu. Tónina G nebo E se hodí také ke zpěvům něžným a veselým; velikost a skvělost jsou ještě vyjádřeny v tóninách D, A nebo E dur. –Mollové tóniny d, g, h nebo e se hodí pro sladkost a něžnost; c nebo f pro něžnost a nářek; f nebo b pro zpěvy smuteční; ostatních tónin se mnoho neužívá.“ J. Ph. Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels*, Paříž 1722, díl II., kapitola 24.

André Ernest Modeste Grétry (1741–1813) podává podrobný rozbor veškerého hudebního materiálu a rozvíjí tzv. psychologii tónin a psychologii jednotlivých nástrojů. Instrumentaci považuje za prostředek k vyjádření charakterů. O tóninách píše: „Tónina C dur je vznešená a ryzí, tónina c moll je patetická. Tónina D dur je brilantní, d moll melancholická. Tónina Es dur je vznešená a patetická. Tónina E dur je tak výbušná, jak byla předchozí vznešená a zasmušilá. Tónina e moll je málo melancholická. Tónina F dur je smíšená; tónina f moll je nejpateičtější ze všech. Tónina Fis dur je tvrdá, protože je přetížena posuvkami; tónina fis moll si zachovává ještě trochu tvrdosti. Tónina G dur je válečná a nemá vznešenosti tóniny C dur; tónina g moll je nejpateičtější po tónině f moll. Tónina a moll je ze všech nejnaivnější. Tónina B dur je vznešená, ale méně než C dur a patetičtější než F dur. Tónina B dur je vznešená, ale méně než C dur a patetičtější než F dur. Tónina H dur je brilantní a bláznivá, tónina h moll je důvtipná (...).“ Viz André Ernest Modeste Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la Musique*, Paříž 1797, II. díl, s. 356–360.

Srovnává Grétryho psychologickou stupnici tónin s Rameauovou zdůrazňuje Romain Rolland (*Hudebníci minulosti*, Praha, 2. vydání 1955, s. 288), že názory obou hudebníků se všude přesně neshodují a že „psychologická stupnice tónin, vytčená Grétrym, přibližuje se naší citovosti současně více než stupnice, vytčená Rameauem“. S tímto názorem lze souhlasit. Bylo by vůbec potřebné teoreticky soustavně prostudovat Grétryho literární dílo, v němž nalezneme pozoruhodné postřehy například o jednotě poezie a hudby v hudebně-dramatické tvorbě. Grétryho teoretické myšlenky jsou životnější než jeho vlastní tvorba. Podpořily reformu Gluckovu v operě a připravovaly dokonce i reformu Wagnerovu. V Grétryho estetických zásadách se jeví vliv Diderotův, zejména jeho materialistické teorie o vztahu intonace mluvené řeči a hudby. Srov. Jacques-Gabriel Prod'homme, *Diderot et la Musique*, ZIMG XV, 1913–1914, sešit 6, s. 156–162, sešit 7, s. 177–182.

- 53) Skladebné předpisy šly dokonce tak daleko, že stanovovaly i typy taktů pro jednotlivé druhy árií. Tak například se psávaly ve 2/4 nebo 4/4 taktu árie dramatického charakteru nebo árie vzpomínkové, v 3/8 nebo 6/8 taktu árie milostné a lyrické apod.
- 54) Z českých prací o staré operě je třeba vyzvednout především knihu Otakara Kampera, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Melantrich, Praha 1936. Kamper se v ní s úspěchem pokouší o zevrubnou charakteristiku zejména neapolské opery (s. 62–117). Poněkud přemrštěná se nám zdá výtka Jana Racka, že Kamper má nedostatek vědecké metody (Tempo XVI, 1937, č. 15, s. 136, též Musikologie I, 1938, s. 160–161); ve své době je Kamperova práce vlastně jediná, která se soustavně zabývá problematikou staré opery v kontextu české muzikologické literatury. Později psal o neapolské operě Zdeněk Němec v práci *Neapolská opera*, Praha 1940, Knihovna Unie českých hudebníků z povolání, svazek 24.
- 55) Benedetto Marcello (1686–1739) píše satirický, málo umírněný pamflet *Il teatro alla moda ossia metodo sicuro e facile per bene comporre ed eseguire la opera in musica* a vydává jej roku 1720 nebo 1721 v Benátkách. (Nově vyšlo s předmlouvou a s poznámkami Andrei D'Angelioho roku 1927, bez udání místa vydání.) V tomto spise o „divadle podle módy čili o bezpečném a snadném návodu, kterak opery skládati a prováděti“, útočí Marcello anonymně proti všem zlořádům tehdejší opery, zejména proti libretistům, skladatelům a impresáriům. Zvláště ostře je tu podrobeno kritice umění kastrátů a zpěvaček, ba i styl opery buffy. Českému čtenáři zpřístupnila *Divadlo podle módy* překladatelka Alena Hartmanová pod právě uvedeným českým titulem. Editio Supraphon, Praha 1970. Takto je uvedeno místo a rok vydání, ale přesně má znít Praha – Bratislava, jak vyplývá z tiráže. Úvod napsal Josef Bachtík.
- 56) V souvislosti s Gluckovou reformou je třeba připomenout například kritickou činnost jeho proslaveného libretisty Raniera Calzabighiho (1714–1795). Byl zprvu Metastasiovým stoupcem, považoval ho za nejvýraznější zjev tehdejší libretní školy a dokonce mj. napsal úvodní pojednání *Dissertazione sulle Poesie drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio*, určené pro první svazek edice Metastasiových děl (vydáno Paříž 1755). Avšak stykem s Ch. W. Gluckem své stanovisko k Metastasiovi podstatně mění. Když pracuje pro Glucka na svém libretu k *Orfeovi a Eurydice* (1762), rozchází se již definitivně se zásadami P. Metastasia. Teoreticky proslavil Calzabighi své změněné názory na libreto ve svém italském dopise říšskému kancléři hraběti Václavu Kounicovi ze dne 6. března 1767. V tomto dopise, datovaném ve Vídni, se u Calzabighiho poprvé setkáváme s ostrým odsudkem Metastasia a neapolské opery. Dopis byl dlouhou dobu neznámý. Poprvé jej uveřejnil Vladimír Helfert v článku *Dosud neznámý dopis Ran. Calzabighiho z r. 1767*, in: Musikologie I, 1938, s. 114–122. Jde tu o „první dosud známý projev Calzabighiho o reformní operě“ (Helfert, s. 114), jenž předcházela dopisu téhož básníka redaktoru časopisu Mercure de France v Paříži ze dne 25. června 1784 (poprvé jej otiskl Gustav Desnoisteres

- v práci *Gluck et Piccini*, Paříž 1872, s. 351–355) a později vydané replice z roku 1790 proti Estébanu (Stefanovi) de Arteaga (1747–1799), který označil Calzabigho libreta za úpadková; Calzabigho replika má název *Risposta* a je dostupná ve zkráceném znění v německém překladu Alfreda Einsteina: *Calsabigis „Erwiderung“ von 1790*, in: *Gluck-Jahrbuch* II, 1915, s. 56 n.; tamtéž, III, 1917, s. 25 n.
- 57) Helfert v *Musikologii* I, 1938, s. 119 n.
- 58) Srov. poznámku č. 1.
- 59) Z dobových francouzských estetiků tu působil Charles Batteux (1713–1780), Francesco Algarotti (1712–1764) a řada dalších. Srov. Hugo Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1915, s. 304 n. Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929. Vladimír Helfert, *Jiří Benda* II, Brno 1934, s. 123 n. Týž, *Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigho z r. 1767*, in: *Musikologie* I, 1938, s. 114–122.
- 60) K důsledné händelovské renesanci dochází zejména v Halle nad Sálou, v Göttingen aj. Volal po ní již Otakar Kamper (l. c., s. 98), když zdůraznil, že Händelovo „umění chová v sobě život, jen je třeba mu rozumět“. Jasněji nabádá Kamper k nutným úpravám, jež by spočívaly ve zkrácení některých částí, v účinných redukcích basové a tenorové koloratury a v transkripci úloh kastrátů mužským hlasům (tamtéž, s. 99). Kamper však nedomyslel, že například při transkripci kastrátových rolí dochází mj. k intervalovému přesunu a tím i k novým poměrům ve skladbě, čili prakticky i k nelogickému vedení hlasů. O těchto aj. problémech jsem psal v článku *K některým problémům inscenace starých oper*, in: *Program Státního divadla v Brně*, šéfredaktorka Eugenie Dufková, září 1966, s. 6–8. Německy uveřejněno pod titulem *Die Oper der Neapolitanischen Schule als Inszenierungsproblem*, in: (sborník) *Musica antiqua. Colloquium Brno 1967*. Editor Rudolf Pečman, Mezinárodní hudební festival, Brno 1968, s. 171–175.
- 61) Kamper, l. c., s. 98. – Rolland však zdůrazňuje – na rozdíl od mnoha jiných kritiků neapolské opery – například poetický ráz Metastasiových libret. V Metastasiově úsilí o přesné členění opery vidí jistou anticipaci Gluckových snah (Rolland, *Metastasio, předchůdce Gluckův*, v knize *Hudebníková cesta do minulosti*, Praha 1946, s. 121 n.). O anticipaci Gluckovy operní reformy lze hovořit – to dodáváme – cum grano salis. Je však pravda, že Metastasio ovšem projevil progresivní názor například v tom, jak přesně předepisoval způsob zhudebnění svých libret, aby si tak zajistil pokud možno adekvátní hudební realizaci svých textů. Roku 1749 píše Metastasio Hassemu zajímavý a podnětný dopis o zhudebnění svého libretního textu k operě *Attilio Regolo*. (O tom viz Karl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Lipsko 1906, s. 409, kde je tento dopis otištěn.) In theoria hlásá Metastasio převahu poezie nad hudbou, přikládá stejný význam recitativu jako árii. Hudba má být podřízena scénickému efektu atd., atd. Nelze ovšem Metastasiovi již kupříkladu vytýkat, že jeho „drammi per musica“ byly zhudebňovány úplně opačným a do značné míry takovým způsobem, který odporoval Metastasiovým zásadám. Kritické neapolské opery obraceli se proti výslednému tvaru Metastasiových libret, jak jej našli v operách psaných na jeho texty. Posuzovali – ze svého hlediska jistě správně – neapolskou operu jako dramatický celek. Avšak pomíjeli Metastasiovy teoretické názory, které jsou samy o sobě velmi zajímavé a vlastně se nerozházejí se zásadami oprávců staré opery. K objasnění celé problematiky by bylo nutné podrobit novému (především literárně-vědnému) rozboru Metastasiovy estetické zásady ve vztahu k jeho vlastní literárně-dramatické produkci i ve vztahu ke Gluckově a Calzabigho reformě. Rolland zde naznačil pouze cestu.

## Příloha

## Neapolská operní divadla v době prvního rozvoje a uzrání

Teatro S. Bartolommeo	1671–1700	39 oper
	1701–1736	84 oper
Teatro Della Pace	1724–1767	20 oper
Teatro Fiorentini	1706–1800	273 oper
	1801–1820	98 oper
Teatro Nuovo	1724–1800	203 oper
	1801–1820	382 oper
Real Teatro San Carlo	1740–1799	152 oper
	1801–1881	400 oper
Real Teatro Del Fondo	1779–1800	83 oper
	1801–1879	220 oper
Teatro San Carlino	1791–1849	5 oper
Teatro San Ferdinando	1792–1797	9 oper
	1854–1858	4 opery
Teatro Fenice	1828–1878	52 oper
Teatro Partenope	1836–1880	6 oper
Teatro Bellini (vecchio)	1865–1868	8 oper
Teatro Bellini (nuovo)	1878–1881	12 oper
Teatro Sannazaro	1875–1881	27 oper
Teatro Goldoni	1870	1 opera
Teatro Rossini	1870–1873	11 oper
Teatro Mercadante (a Piazza Cavour)	1870–1871	2 opery
Real Politeama	1871–1875	4 opery
Teatro Del Real Palazzo	1679–1695	14 oper
	1713–1800	20 oper
	1801–1824	2 opery
Giardino D'Inverno	1861–1862	2 opery
Théâtre Grégoire	1871–1872	5 oper
Circo Nazionale	1877–1880	10 oper
Nuovo Teatro Delle Varietà	1880–1881	6 oper
Teatro delle Follie Drammatiche	1880–1881	6 oper
Conservatorio di San Onofrio	1765–1778	4 opery
Conservatorio della Madonna di Loreto	1733–1775	5 oper
Conservatorio della Pietà De' Turchini	1778–1805	3 opery
Conservatorio di San Sebastiano	1819–1826	5 oper
Conservatorio di San Pietro a Majella	1826–1881	20 oper
Real Albergo de' poveri	1856–1881	4 opery
Collegio de nobili	1703–1791	6 oper
Teatro Accademico San Severino	1829–1849	5 oper
Casino dell'Unione	1830	1 opera
Palazzo Maddaloni	1812–1859	4 opery
Macchina Eretta alla Piazza del Pendino	1800–1829	3 opery
Opere diverse rappresentate in Napoli	1651–1698	9 oper
	1735–1781	4 opery
	1813–1856	3 opery

(Podle: Francesco Florimo, La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia, Vol. IV, p. 601–605. Elenco di tutte le opere in

musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici. Napoli (Vinc. Morano), 1881. Uloženo v Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia, Roma, pod signaturou G. Cons. 2. A. 26.)

P O Z N Á M K A :

Badatele o staré opeře neapolské orientace budou tedy zajímat tato divadla (podle abecedy):

Teatro S. Bartolommeo

Teatro Della Pace

Teatro Fiorentini

Teatro Nuovo

Real Teatro San Carlo

Real Teatro Del Fondo

Teatro San Carlino

Teatro San Ferdinando

Teatro Del Real Palazzo

Conservatorio di San Onofrio

Conservatorio della Madonna in Loreto

Conservatorio della Pietà De'Turchini

– a pak také i operní představení uvedená porůznu mimo divadelní ústavy. Ve staré době tedy působilo v Neapoli 12 operních divadel.

Podle Francesca Florima bylo tudíž v letech 1651–1800 v Neapoli uvedeno 910 oper (v sezónách, které mírně přesahují do 19. století, byly provedeny příslušné korekce, číslo tedy není zcela absolutní).

ČESKÁ ANTICIPACE MYŠLENKY  
O CELOITALSKÉM VÝVOJI ITALSKÉ OPERY.  
K HELFERTOVU POJETÍ ITALSKÉ OPERY  
18. STOLETÍ

Ačkoli se Vladimír Helfert (1886–1945) poměrně málo zabýval speciálními otázkami italské opery, nadhazoval její problematiku v souvislosti s muzikologickými tématy, která vždy právě řešil. Listujeme-li helfertovskou bibliografií, kterou sestavil Ivan Poledňák,<sup>1)</sup> zjišťujeme, že se Helfert dotkl díla Giovannioho Battisty Pergolesiho (1710–1736),<sup>2)</sup> že podrobněji analyzoval názory libretisty Raniera Calzabighiho (1714–1795) v souvislosti s Metastasiem a Gluckem,<sup>3)</sup> že zhodnotil estetiku prvních oper.<sup>4)</sup>

Avšak takovýto letný pohled do bibliografie není zdaleka vyčerpávající. Helfertovo pojetí italské opery 18. století lze totiž nejvýrazněji vyčíst jednak z jeho prací obecnější povahy, jednak z děl věnovaných barokní hudbě na českých zámcích a Františku Václavu Míčovi.<sup>5)</sup> Tyto Helfertovy spisy nás budou zajímat hlavně proto, že se v nich setkáváme s autorovými názory na typologii nebo periodizaci staré italské opery, přičemž jeho přístup bude nejen osobitý, ale leckdy jasozřivě předvídatý v otázce slohového prolínání jednotlivých skladatelských operních škol. Kritiku pak zaslouží ty partie Helfertova díla, v nichž podlehl jednostrannému pohledu a zaujatému hodnocení svého berlínského učitele Hermanna Kretschmara.

Pokusíme se v následujících řádcích podchytit a vystihnout alespoň nejzákladnější rysy Helfertova postoje k italské operě 18. století.

Vladimír Helfert starou italskou operu v celistvosti nikdy nepodceňuje, ale chápe ji jako jednu z nejdůležitějších kapitol dějin hudby. Zvláště jej zaujme první vývojové stadium opery, kdy „drama (dramma) per musica“ vzniklo jakožto samostatný hudebnědramatický útvar. Stává se tehdy, po florentské cameratě a zásluhou hlavně Monteverdiho, „representativním uměleckým útvarem barokním, syntetisující složky barokního uměleckého projevu, vzrušenou citovost, snahu po monumentálnosti formové a umožňujíc, aby kolem ní se mohla rozbujet veškerá nespoutaná nádhera illusivní barokní architektury v divadelních dekoracích, jež nemusely dbát příkazů reálných zákonů stavebních a mohly výtvarnou fantasií hýřivě rozvíjet“.<sup>6)</sup> Claudio Monteverdi (1567–1643), „duch příbuzný Michelangelovi“,<sup>7)</sup> je Helfertovi proto tak vynikajícím operním skladatelem, že dokonale zvládl otázky vztahu slova a hudby již ve svých madrigalech. Vyšel z florentských zásad, avšak zasáhl do rozvoje římské opery a dospěl k branám opery benátské. Tato Helfertova slibně započatá myšlenka o rozkošatělosti Monteverdiho génia, jehož křídla se rozprostírají od Florencie přes Řím až k Benátkám, podvědomě anticipuje pozdější hlediska evropských a amerických badatelů, kteří stále zře-



telněji vidí vývojovou kontinuitu mezi jednotlivými italskými operními školami, takže v jejím pojetí dokonce dochází ke smývání evolučních rozdílů mezi nimi. Vladimír Helfert neměl možnost podrobněji se zabývat studiem operních děl například benátské školy, ačkoli jeho bystré postřehy o invazi italské opery do vídeňského prostředí jsou dodnes platné.<sup>8)</sup> V době, kdy se Helfert obíral Antoniem Caldarou (1670?-1736) ve vztahu k Johannu Josephu Fuxovi (1660–1741), tj. ve druhém desetiletí 20. století, rází již pojem *benátsko-neapolské opery*.<sup>9)</sup> Jinými slovy to znamená, že Helfert tu vidí stylovou návaznost neapolské opery na benátskou; to byla tehdy myšlenka, jež se uplatňovala v hudebněhistorických pracích jen zřídka. Zapomínalo se, že dokonce i Alessandro Scarlatti (1660–1725), dovršitel tzv. neapolské školy, začal jako obdivovatel školy římské a benátské a že vlastně pouze přenesl jejich zásady do Neapole, kde je rozvinul a uplatnil ovšem po svém. Vladimír Helfert si dosud nestavěl problémy o stylové příbuznosti nebo vyhraněnosti jednotlivých škol, avšak návaznost (tedy stylovou nepřerušovanost) pozdější neapolské školy se školou benátskou vystihl i bez podrobnějšího studia naší otázky. Jsa ovšem místy až příliš v zajetí dobových konvencí užívá přesto pojem „benátsko-neapolská škola“ jen sporadicky. Jako by se tu nemohl vymanit z názoru Hermanna Kretzschmara, jenž příliš přecenil tzv. benátskou školu na úkor školy neapolské, když například napsal: „Der blosse Name der Neapolitaner hat für unsere Zeit (1901, pozn. R. P.) etwas Abschreckendes (...)“.<sup>10)</sup> Zato však tentýž Kretzschmar vidí v benátské opeře jakousi předchůdkyni Wagnerovy operní reformy, což je přirozeně rovněž přehnané. Je zajímavé, že Kretzschmarovy názory o benátské a neapolské opeře dominovaly v povědomí muzikologické Evropy na přelomu 19. a 20. století, takže i duch tak objektivní, jako byl Romain Rolland, jim podlehl, když napsal: „Poezie a hudba byly zasaženy v srdci skepticismem, brilantní ironií, lhostejným dandysmem. (...) Italský génius se zhroutí pod zlatým deštěm. Galantní slavnosti se hrnou městy, jež unáší bláznivá žádost po rozkoši.“<sup>11)</sup> Tak charakterizuje Rolland prostředí, v němž vznikala neapolská opera. Ani jemu, ani komukoli jinému, se tehdy nepodařilo vystihnout neopakovatelnost neapolské lyrické opery, protože příliš málo byla známa hudba neapolských mistrů, protože tehdy vznikala typická „krátká spojení“ tím, že neapolská opera byla posuzována podle několika úryvků otištěných v příručkách dějin hudby nebo podle nekritických (a přitom sporadických) vydání neapolských operních děl. Kritickému ostrí podlehla hlavně libretní stránka neapolské opery i s hlavním operním básníkem Pietrem Metastasiem (1698–1782). Pokud Vladimír Helfert odmítá Metastasia ve jménu Calzabigiho-Gluckovy operní reformy,<sup>12)</sup> zapomíná, že sám Metastasio byl vlastně jejím předchůdcem v hranicích neapolského stylu<sup>13)</sup> a libretistou nevšedně múzického literárního výrazu. Helfert měl neapolskou operu také staršími epochami, zejména florentskou a římskou, jak je ostatně patrné z jeho výroku, že dualismus árií a recitativů „byl v příkrém odporu proti zásadám prvních oper, kde požadavek dramatické pravdy neznal tohoto rozštěpení“.<sup>14)</sup> Tak vlastně Helfert došel k jakési osobité normativní estetice, jež se nutně musela ukázat jako východisko z nouze, snad pro nedostatek přímých pramenů ke studiu neapolské školy v době Helfertově.

Z Helfertových doteků s dějinami italské opery 18. století však přece jen vykvetly podněty, byť možná neuvědomělé a nepřímé. Vladimír Helfert vyslovil – zřejmě jako první český muzikolog – myšlenku o *nepřerušovanosti vývoje benátské a neapolské opery*, ba dokonce naznačil možnost všeitalského operního vývoje, ačkoli tak učinil formou pouhé literární floskule. Nelze dnes dokázat, zda přitom znal například tezi Pražana Richarda Batky o tom, že mezi benátskou a neapolskou školou se rozvinulo krátké mezidobí, jehož reprezentantem byl Agostino Steffani (1654–1728), jenž fungoval jako zprostředkující element mezi oběma školami.<sup>15)</sup>

Buď jak buď, anticipuje Vladimír Helfert myšlenku o všeitalském (celoitalském) vývoji opery v 18. století, jak se zrcadlí v názorech muzikologů nedávné doby. Když se roku 1961 sešel v New Yorku kongres Mezinárodní společnosti pro hudební vědu, bylo zde řečeno mnoho nového právě o italské operě.<sup>16)</sup> Edward O. D. Downes (New York) například zcela popírá osobitost neapolské opery a zdůrazňuje, že se ničím nelišila od opery v jiných městech Itálie. Pojem „neapolské opery“ považuje Downes za příliš familiární a provádí historickou sondu směřující až k Burneymu,<sup>17)</sup> který jej poprvé použil – ovšem jako místního označení. Jinak vidí Downes až příliš zjevná pouta Neapole k Benátkám (sám Burney designoval Benátky za centrum všeho italského operního dění); Downes se tu dovolává Manfreda Bukofzera, jenž například v Alessandru Scarlattim tuší stylové vztahy dokonce k římské operě.<sup>18)</sup> Jisté je, že neapolská škola měla pevné vazby zejména s Benátkami a v první vývojové fázi se od benátské školy příliš neodlišovala, což opět možno dokázat na díle téhož Scarlattiho, o jehož polyfonním slohu hovoří již Ernst Bücken.<sup>19)</sup> Ostatně polyfonismus benátské školy bere v úvahu i Vladimír Helfert, když píše například o Fuxově oblíbě benátské opery právě pro její kontrapunktické vyznění, zatímco neapolský směr byl Fuxovi vzdálen pro přílišnou homofonizaci hudební myšlenky. Zdá se, že Vladimír Helfert dospěl k pojmu benátsko-neapolské školy intuitivně, když studiem nepatrného množství Fuxových a Caldarových skladeb z oblasti operního repertoáru zjistil, že Fux – vyznavač benátského kontrapunktu – se ve svých operách prý oprošťuje a inklinuje k neapolskému vývojovému trendu, zatímco u Caldary je tomu místy naopak. I tento názor zřejmě Helferta vedl k myšlence o nepřerušovaném evolučním vývoji benátské a neapolské školy.<sup>20)</sup>

Helfertovo pojetí vývoje staré italské opery vyústilo organicky do jeho měřítek pro členění hudebněhistorických epoch, které chápe slohově a evolučně. Názor Vladimíra Helferta o kontinuitním vývoji benátské a neapolské opery splývá s jeho pokročilou duchovědnou koncepcí, jak mu ji zprostředkovala škola Diltheyova a Maxe Dvořáka. A tak vidíme, že dílčí Helfertův postřeh o benátské a neapolské operě, uplatněný i v Pazdírkově hudebním slovníku naučném,<sup>21)</sup> nalezl koneckončů ohlas i v jeho předním teoretickém díle, totiž ve studii *Periodizace dějin hudby*.<sup>22)</sup>

#### P O Z N Á M K Y

- 1) Ivan Poledňák, *Soupis prací Vladimíra Helferta*, in: Musikologie 5. Helfertův sborník. Red. Jan Rácek a redakční kruh. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha – Brno 1958, s. 253–313.

- 2) V recenzi práce Giuseppa Radiciottiho: G. B. Pergolesi. In: Hudební sborník I, red. Zdeněk Nejedlý, seš. 1, 1913, s. 47–50. Těž v článku *Pergolesiho Serva padrona*, tamtéž II, č. 1, 1914, s. 45.
- 3) *Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigibo z r. 1767*. In: Musikologie I, red. Vladimír Helfert, 1938, s. 144 n.
- 4) *Estetika prvních oper*, in: Česká mysl XIX, 1923, č. 2, s. 65–77, č. 3, s. 141–146.
- 5) *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1752)*. Rozpravy České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Třída I. Číslo 55. Nákładem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha 1916. – *Hudba na Jaroměřickém zámku. František Míča 1696–1745*. Rozpravy České akademie věd a umění. Třída I. Číslo 69. Nákładem České akademie věd a umění, Praha 1924.
- 6) *Hudba barokní*, in: Dějiny lidstva od pravěku k dnešku, díl VI., s. 604 (hlavní redaktor Josef Šusta, Melantrich, Praha 1939).
- 7) Tamtéž, s. 605.
- 8) *Hudební barok*, s. 176 n.
- 9) Tamtéž.
- 10) Hermann Kretzschmar, *Aus Deutschlands italienischer Zeit*. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901. Nově vydal Karl Heller v edici Hermann Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*. Peters, Edition Peters, Leipzig 1973, S. 138.
- 11) Romain Rolland, *Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*. Český překlad Josefa Kostohryze, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, ss. 343 a 358.
- 12) Srov. pozn. č. 3.
- 13) Romain Rolland, *Hudebníková cesta do minulosti*. Přeložil Z. Bláha-Mikeš. Kapitola VI. *Metastasio, předchůdce Gluckův*. F. Kosek, Praha 1946, s. 121–134.
- 14) Vladimír Helfert, *Hudba barokní*, s. 606.
- 15) Richard Batka, *Allgemeine Geschichte der Musik* II, S. 19. Verlag von Carl Grüniger (Klett und Hartmann), Stuttgart, nedatováno
- 16) Srov. Jan LaRue (Editor): *Report of the Eight Congress New York* 1961. Bärenreiter-Verlag, Kassel – Basel – London – New York 1961.
- 17) Edward O. D. Downes, *The Neapolitan Tradition in Opera*. Tamtéž, s. 278.
- 18) Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*. J. M. Dent and Sons Ltd., London 1948, p. 243.
- 19) Ernst Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*. Athenaion, Wildpark-Potsdam 1927, ss. 33 n., 114.
- 20) Srov. pozn. č. 8.
- 21) Pazdírkův hudební slovník naučný I, Oldřich Pazdírek, Brno 1929, s. 277. Helfert naznačuje, že přechod k neapolské opeře „zprostředkuje Aless. Stradella květnatou melodikou trojdílných arií i způsobem harmonie“. Veden snahou po objektivitě, všímá si tu Helfert podrobněji neapolské školy a posunuje její tzv. úpadek do 2. poloviny 18. století. Soudí správně, že je třeba neapolskou školu studovat i ve vztahu k české hudbě.
- 22) Musikologie I, 1938. Nově vydáno ve sborníku Vladimír Helfert, *Vybrané studie I (O hudební tvůrčivosti)*. Vydal František Hrabal. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 355–384.

## HEROICKÝ BALET

Koncem 18. století byla otištěna v časopise Allgemeine musikalische Zeitung<sup>1)</sup> rytina růžice, která měla graficky znázornit, jak byli tehdy hodnoceni jednotliví skladatelé starší i soudobí. V trojúhelníku, symbolu boží trojjedinosti, nacházíme jméno Johanna Sebastiana Bacha,<sup>2)</sup> k němuž se připínají Georg Friedrich Händel, Carl Heinrich Graun a Joseph Haydn. Hned ve druhé řadě, tedy na největších listech růžice, čteme jména jako Hiller, Mozart, Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, Gluck, Jiří (Georg) Benda, Vaňhal aj. Na jejich úrovni, bezprostředně vedle nich, je uvedeno příjmení *Koželuh*. Patřilo císařskému kapelníkovi Leopoldu Koželuhovi, který byl „ve skutečných službách“ („in wirklichen Diensten“) Jeho Veličenstva Leopolda II. (1747–1792). Stanul v nich, přes protest Antonia Salieriho (1750–1825), roku 1792 jako nástupce Mozartův, a to jako dvorní skladatel a komorní kapelník.

Leopold Koželuh (1747–1818), rodák z Velvar (Welwarn, okres Kladno), se umělecky uplatňoval již v Čechách, avšak dozrál až ve Vídni. Působil tam od roku 1778. Když zemřela Marie Terezie (29. listopadu 1780), napsal na její smrt kantátu, v níž zhudebnil text tehdy proslaveného Michaela Denise (1729 až 1800), bývalého jezuita a profesora filozofie ve vídeňském Theresianu, pozdějšího svobodného zednáře, jenž byl oceňován jako pedagog a podněcovatel básnické produkce v Rakousku a veleben pro svůj překlad *Ossiana* (James Macpherson, 1736–1796) do němčiny. Koželuhova volba libretisty byla šťastná; svou kantátu *Denis Klage auf den Todt Marien Theresien* (P. XIX:1)<sup>3)</sup> prezentoval veřejnosti, získal věhlas, neboť vzbudil umělecký i společenský zájem. Dílo mu otevřelo cestu k úspěchu. Zřejmě upoutalo císaře Josefa II., neboť Koželuhovi, do té doby neznámému, svěřil klavírní výuku Alžběty, pozdější manželky Františka II. Tak pronikl Leopold Koželuh na vídeňský dvůr jako dvorní učitel hudby. Ostatně uplatňoval se tehdy hlavně pedagogicky, ač od roku 1780 začínají vycházet tiskem i jeho díla. Byl rázem finančně zabezpečen, neboť například odmítl lákavou nabídku arcibiskupa Hieronyma ze Salzburgu, aby nastoupil jako dvorní varhaník do jeho služeb po Mozartovi. Rozvinul bohatou kompoziční činnost, neboť od roku 1778 do korunovace Leopolda II. (1791) vytvořil kolem 120 skladeb, které skoro vesměs vycházely tiskem. Ke korunovaci Leopoldově si dokonce čeští stavové objednávali u Koželuha kantátu na text pražského profesora estetiky Augusta Gottlieba Meissnera (1753–1807), na jehož libreto hodlal později vytvořit své oratorium (duchovní operu) i Ludwig van Beethoven.<sup>4)</sup> Text úvodního sboru Koželuhovy kantáty (P. XIX:6) začíná slovy „*Heil, heil, heil dem Monarchen*“ a její dobový opis je uložen v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze.<sup>5)</sup> Kantátová tvorba vedla Koželuha ke kompozici hudebnědramatických útvarů. Když si ostatně podal dne

29. května 1792 žádost o jmenování buďto dvorním kapelníkem nebo komorním kapelníkem a dvorním skladatelem („*entweder als Hofcapellemeister, oder als Kammercapellemeister und Hof-Compositeur*“)<sup>6)</sup> a uvedl v ní své hudebnické schopnosti, sliboval, že bude pro dvůr psát komorní hudbu, pro kostel chrámovou, pro divadlo pak opery vážné i buffy. Vytvořil vpravdě nepřehlednou řadu skladeb; zaráží však, že poměrně málo věnoval pozornost operní tvorbě, ať vážné, ať buffózní. Tvůrce monografie o Leopoldu Koželuhovi a sestavovatel tematického katalogu jeho skladeb, pražský muzikolog Milan Poštolka (1932–1993), vysvětluje absenci operních děl prostým konstatováním, že se téměř nedochovala, a ve svém katalogu uvádí pouze 6 operních titulů (XXIII:1 – XXIII:6), z nichž 5 známe pouze podle názvu. Jen u jediné opery (*Gustav Vasa*, z doby po roku 1792, P. XXIII:6) se dochoval opis třísvazkové partitury v knihovně pražské Konzervatoře,<sup>7)</sup> který byl nalezen až v době tisku Poštolkovy monografie o L. Koželuhovi.

Příčinu, proč Koželuh psal tak málo oper a proč jsou nezvěstné povětšinou i ty, které byly vytvořeny, pravděpodobně již uspokojivě nezjistíme. Přesto však Koželuh patřil mezi oceňované jevištní autory; věnoval totiž zvýšenou pozornost baletům. Napsal jich ne méně než čtyřicet, z nichž známe celkem 6, a to v partiturách, opisech, klavírních výtazích apod.<sup>8)</sup> K nejproslulejším Koželuhovým baletním pracem náleží skladba *La Ritrovata figlia di Ottone I I<sup>do</sup>*, jejíž materiály jsou uchovány na četných místech (ve Vídni, Praze, Londýně, Berlíně, New Yorku, Paříži, Modeně, Benátkách, Bologni, Brně aj.).<sup>9)</sup> Poštolka neuvádí, že úplný opis klavírního výtahu je ve fondech Konzervatoře v Římě (*Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia*, Via dei Greci 18), a to pod sign. A. Mss. 3720. Nalezl jsem jej během svého studijního pobytu v prosinci 1973, kdy jsem se jako stipendista Ministerstva školství ČSR a Italské republiky věnoval (1973/74) hudebním bohemikám v italských archívech a knihovnách. Jde o dobovou nedatovanou kopii, která se shoduje s materiálem např. v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze,<sup>10)</sup> kde je uloženo také italsko-německé libreto k tomuto dílu.<sup>11)</sup>

Na první pohled by se zdálo, že tu půjde jen o kvantitativní rozšíření našich znalostí o výskytu tohoto baletu v evropských archívech. Avšak důležité *francouzské poznámky* ke skladbě, psané na zvláštním papíru další (snad pozdější) rukou, jsem našel založený v římském opisu; byly tam bez povšimnutí řadu let. Tyto anotace mohl napsat pečlivý sběratel rukopisů. Snad je získal z druhé ruky nebo přímo na základě studia baletních materiálů v některém z evropských divadel. Důležitost francouzských poznámek závisí v tom, že nás seznamují s jednou z blíže sice neurčitelných, avšak bezpochyby konkrétních, živých baletních verzí Koželuhovy skladby, v níž je děj libreta (a tudíž též choreografický plán) poněkud posunut ve srovnání s původní verzí, jak ji můžeme vyčíst například z libreta uloženého v Praze (srov. pozn. 11).

Nález francouzských poznámek mě inspiroval k tomu, abych nyní věnoval Koželuhovu baletu alespoň stručně pozornost.

*Námět* baletu je vzat z historie. Čerpá z německých dějin údobí otonské renesance. Jednou z jeho hlavních postav je Ota (Otto) II. (vládl 973–983) ze saské dynastie, syn Oty I. Velikého. Ujal se vlády po otcově smrti, tj. jako osmnáctile-

tý. Nebylo snadné pokračovat v otcově díle, ač mladý panovník měl mimořádnou inteligenci a na svoji dobu i vysoké vzdělání. Mohl sice diskutovat o věcech náboženství, umění a literatury, avšak neměl pravých vladařských schopností. Někteří současníci se proto o něm vyjadřovali nelichotivě. Osobně byl přívětivý a laskavý, vynikal tělesnou silou a kypěl zdravím. Měl malou postavu a ryšavý, kudrnatý plnovous. Nesmí nás mýlit, že podle dobového úzu byl Ota II. zobrazován jako bezvousý muž; soudobá malba v Registrum Gregorii (nyní v Muzeu Condé v Chantilly) představuje jeho apoteózu, neboť mu holdují provincie Germania, Francia, Italia a Almannia – avšak na tomto obraze ho vidíme bez vousů, protože takto bylo zvykem zobrazovat panovníky. Avšak právě pro svůj ryšavý vous byl nazýván „Ota Rudý“.

Již asi v šesti letech byl Ota II. korunován a uznán za krále v Německu. Ve dvanácti se stal otcovým spolucísařem. Brzy poté došlo k revoltě národních vévodství (z popudu členů saského rodu), jejímž ohniskem byly Bavorsko a Švábsko. Bavorský vévoda Jindřich, který si činil nárok na švábský trůn, byl pobouřen tím, že Ota II. jmenoval švábským panovníkem svého synovce Otu (roku 973), a také tím, že hornofrancký Luitpold z Babenberku nalezl přízeň u dvora Oty II. a byl nominován držitelem bavorské Východní marky (tj. Rakouska). Proto se Jindřich spojil s knížaty Boleslavem a Měškem, neboť za pomoci českého a polského vladaře hodlal sesadit Otu II. a sám se zmocnit vlády. Tento úmysl byl pro Otu II. mocensky nebezpečný; Luitpold včas ovšem císaři prozradil toto spiknutí – Jindřich byl zajat a postaven před soud. Ota II. vytáhl vojensky proti Boleslavovi, avšak bezúspěšně. Válka se v Čechách protáhla, neboť mezitím se podařilo Jindřichovi uprchnout právě z Čech. Posléze Ota II. potlačil bavorské povstání a spojil Bavorsko se Švábskem, od nichž oddělil Korutany jako samostatné vévodství. S knížetem Boleslavem uzavřel mír (roku 977).

Bavorské povstání mělo pro Otu II. neblahé následky. Revoltující Jindřich nalezl obdivovatele v Dánsku i v západofranckém králi Lotharovi. Bylo patrné, že se lze postavit proti Otově moci. Ze severu vtrhli do říše Dánové, Lothar pak usiloval o uvolnění závislosti na Německu, která byla již upevněna za Oty I. Proto se Lothar spojil s Brunem, arcibiskupem kolínským, náhle vtrhl do Lotrinska a donutil Otu II. k útěku. Ota brzy zosnoval odvetu a ve francouzské válce pronikl až k Paříži, kde se mu ovšem postavil na odpor francouzský vévoda Hugo zvaný Capet, takže Ota (jsa pronásledován na útěku francouzským vojskem) musel vyklidit pozice a stáhnout se na německé území.

Ota II. podnikl (roku 979) též výpravu proti polskému knížeti Měškovi. Usiloval o prohloubení závislosti polského státu na říši a navíc hodlal Měška ztrestat pro jeho účast v bavorském povstání.

Během Otovy vlády docházelo k prohloubenému šíření křesťanství v Evropě. Mohučský arcibiskup Willigis dosáhl založení pražského biskupství v čele s biskupem Dětmarem, které bylo podřízeno Mohuči. Stalo se tak roku 975. Pasovský biskup Piligrim marně usiloval o to, aby jeho biskupství bylo povýšeno na arcibiskupství s pravomocí v Rakousku, Korutanech, Pannonii a na Moravě. Nepomohlo ani to, že padělal listy římských papežů, v nichž se snažil dokázat, že bývalé arci-



biskupství Laureacum (Lorch) vládlo sedmi biskupstvím a že bylo přeneseno do Pasova.

Bavorská, česká, dánská, francouzská i polská válka narušily vládu Oty II. v prvních letech jeho císařství. Prožíval sice chvíle rodinného štěstí – narodil se mu syn Ota III., následník trůnu –, avšak císařství bylo zmítáno hlubokou krizí. Velmi vážně vypadala situace v Itálii a v Římě. Zatímco papež Jan XIII. dovedl zachovat jistou nezávislost římské kurie, stal se jeho nástupce Benedikt VI. vykonavatelem Otovy vůle a omezoval tak moc papežství. Římští velmoži se postavili roku 974 papeži na odpor. Jejich vůdce, senátor Crescencius, dal Benedikta VI. zardousit a dosadil na papežský stolec Bonifáce VII. Ota však dosáhl toho, že opustil Řím a prchl do Cařihradu. Císař pak ovlivnil i volbu dalšího papeže Benedikta VII.

Politické události v Itálii přiměly Otu II. k cestě na jih. Vládu v Německu svěřil arcibiskupu Willigisovi, saskému vévodovi Bernardovi a dolnolotrinskému vévodovi Karlovi ... – sám se vypravil v průvodu biskupů a vysoké šlechty do Itálie. Provázela ho jeho manželka Theophanu, dcera byzantského krále Romanose II., matka Adelheid von Burgund i syn Ota. Císař byl uznán v Lombardii, v Ravenně jej očekával sám papež Benedikt VII., který hledal ochranu před bouřemi v Římě. Mezi oběma zavládla naprostá shoda. O Velikonocích 981 byla konána v Ravenně synoda, která mj. odsoudila zločin simonie (svatokupectví) a řešila i další důležité otázky.

Otu II. okouzila Itálie zcela. Inklinoval k ní ostatně proto, že měl blízko k jejímu duchovnímu světu už svým humanistickým vzděláním. Také italská politika mu byla bližší než jeho otci Otovi I., který rozvíjel hlavně politiku východní. Těž matka i žena podporovaly Otu II. v jeho lásce k Itálii, protože jim byl cizí drsný sever s jeho dobovačnými choutkami. Ota II. chtěl být hlavně římským panovníkem. Miloval okázalost náboženských ceremonií více než tvrdý boj o upevnění pozic křesťanství mezi slovanskými „barbary“.

Na samém konci 10. století vládlo Itálii několik mocností. Království lombardské, jehož korunu nesl sám císař, bylo politicky nejsilnější. V dolní Itálii a na Sicílii však bojovalo s Byzantinci a s Araby. Úsilí o tzv. sjednocení Itálie, dávný sen Lombardů a Karlovců, naráželo tudíž na značné potíže. Po příchodu do Říma (roku 981) začal Ota II. připravovat tažení proti Saracénům, kteří pronikali pod vedením Abu 'l Kásema do Kalábrie. Byla to trestná výprava. V jižní Itálii (rozvíjející se pod vlivem řeckým) docházelo k tichému spojenectví s islámem, protože tím mělo být demonstrováno proti sílícímu rozpínání západního císařství. Ota II. očekával mj. vojenskou posilu Bavorů a Švábů, s jejich pomocí pak roku 982 vpadl do Apulie a přešel v Kalábrii k útoku proti Saracénům. V boji sice zvítězil, avšak při pronásledování nepřítele byl zaskočen, obklíčen a posléze poražen; sám si zachránil život útekem. Tato porážka Otova u Mysu Colonne, řečeno otevřeně, rozhodla o neúspěchu sjednocovacích snah na Apeninském poloostrově pod německou hegemonií. Moc mladého císaře se zhroutila, tak jako se zhroutila víra v nepřemožitelnost německých zbraní. Otova porážka měla vliv na sílící odpor polabských Slovanů. Marně žádala německá šlechta Otu II., aby se vrátil na sever do svých krajů. Ota naopak zůstal v Itálii a svolal na červen 983 sněm do Verony, který odhlasoval

korunovaci Otova tříletého syna a investituru pražskému biskupovi Vojtěchovi. Ota II. se měl rozhodnout mezi severní, slovanskou nebo jižní politikou. Přiklonil se k rozvíjení italské politiky, neboť snil o odvetě za porážku v Kalábrii. Koncem srpna 983 stanulo Otovo vojsko na hranicích byzantského panství. Ze severu docházely zatím zprávy o povstání polabských Slovanů, kteří se vzpírali kruté pánovitosti německých markrabat. Ota II. se vrací z válečných pozic na jih do Říma, neboť zemřel papež Benedikt VII. a jeho nástupcem byl zvolen lombardský biskup Petr z Pavie, který přijal jméno Jana XIV. Otova přítomnost byla nezbytná, neboť nový papež byl jeho chráněncem a bývalým kancléřem. Ota netuší, že v Římě nalezne smrt. Umírá v prosinci 983 na úplavici. Jako jediný německý císař zůstal pochován ve Věčném městě. Jeho tělesné pozůstatky byly uloženy v kostele sv. Petra v rakvi z porfyru. Jeho říše severně od Alp se rozpadla.<sup>12)</sup>

Doba Oty II. je také *historickým požadím libreta* ke Koželuhovu baletu.<sup>13)</sup> Libretista *Antonio Muzzarelli*, baletní mistr Jeho Veličenstva Leopolda II., se zaměřil k dějinnému úseku, kdy Ota II. bojoval proti Saracénům. V *argomentu* se odvolává na historii a utvrzuje čtenáře v tom, že děj libreta se zakládá na dějinné pravdě. Jde tu ovšem o běžnou mystifikaci, protože historické jsou pouze dvě osoby libreta, císař Ota II. a jeho manželka Theophanu (zvaná v libretním textu Theophania), zatímco ostatní představitelé jsou zcela vymyšlení. Volně osnován je rovněž libretní děj, jenž se nezakládá na dějinné skutečnosti. Muzzarelli se tím staví do jedné řady s vyznavači zenonovsko-metastasiovského italského libreta, jimž šlo hlavně o rozvíjení milostné intriky nebo o oslavu panovníkovy velkodušnosti. V době, kdy libretní principy benátsko-neapolské proveniencie byly již na ústupu, koncipuje Muzzarelli své libreto vysloveně barokně. Panovník trestá svou dceru za to, že uzavřela tajný sňatek s princem; uprchla s ním do Itálie, její panovnický otec hodlá sice nejen ji, nýbrž i prince, přísně ztrestat, ale projeví se v závěru jako mírný a rozvážný vládce. Popřeje sluchu těm, kdož ho nabádají k ušlechtilosti, a mladým lidem promíjí jejich prohřešek.

Struktura libreta se nikterak nevymyká z řady libret Apostola Zena nebo Pietra Bonaventury Metastasia; spíše tu jde o literárně pokleslý útvar druhého řádu, v němž dochází k rozmělnění podnětů, běžných v tvorbě Metastasiových epigonů.<sup>14)</sup> Před návštěvníkem baletního představení se odvíjí scénérie barokní hry, která má místy rysy anakreontské. V pozadí se tyčí silueta města Alba Pompeja,<sup>15)</sup> v jehož blízkosti se tedy odehrává děj hry. Vede nás hned v *argomentu* in medias res a ve vlastním libretu navazuje na to, co bylo řečeno v předběžném stručném shrnutí příběhu, tedy v *expositio argumenti*. Muzzarelli nám představuje milence (a vlastně tajně oddané manželé) Adelasii<sup>16)</sup> a Alerama ve venkovském prostředí. Jsou zaměstnáni polními pracemi. Jejich život plyne klidně, nikdo z venkovanů neví, že jde o dceru Oty II. a o jejího vznešeného muže. Radostná nálada je znásobena výjevem skotačících dětí, mezi nimiž jsou i potomci Adelasie a Alerama. Polní práce přeruší venkované, kteří přinášejí jídlo svým druhům. S radostnou myslí a s chutí se všichni chtějí dát do prostého oběda, když tu zazní zdáli lovecký signál. Nebe se zatáhlo mračny – a každou chvíli se může strhnout bouře: proto také družina krále Oty, která byla na lovu, hledá přístřeší v blízkých venkovských

obydlich. Nečas překvapí i venkovany, kteří se skrývají rovněž ve svých domovech. Sám císař sestoupí z pahorku, aby našel prostý útulek v chýši rolnické. Vstupuje do domu Adelasie a Alerama. Poznává oba mladé lidi, kteří před časem uprchli z dvorského prostředí. Neubrání se hněvu a dá je zatknout. (*Konec prvního aktu.*)

Krátce poté připravuje se Otův tábor, ležící před městem Alba Pompeja, k slavnostnímu přijetí císařovny Theophanie a její dcery Matyldy. V čele těch, kdož mají vzdát hold císařovně, je Aleramův bratr Evander, takto generál a vojevůdce ve službách Oty II. Mezi předními důstojníky, doprovázen jásajícím lidem, vychází císařovně vstříc. Má ji uvítat Otovým jménem, neboť podle Evanderova mínění se císař dosud nevrátil z lovu. Netrvá však dlouho a přijíždí i vladař a jeho družina. Spolu s nimi se objevují oba zajatci, Adelasia a Aleram. Císařovna s nimi pohovoří, dá si vypravovat o jejich osudu a vytýká jim jejich společenský i mravní prohřešek, jež se dopustili tím, že uzavřeli tajné manželství. Ota II. požaduje, aby byli přísně potrestáni. Stroze vyřkne tento svůj názor a odebere se s družinou do svého stanu. Venkované se mezitím dovědí, že Adelasii a Alerama čeká krutý osud. Evander a Matylda vznášejí k císařovně prosbu, aby se u svého chotě přimluvila za nebohé zajatce. (*Konec druhého aktu.*)

Aleram je uvržen do temného žaláře ve věži. Usíná vysílením. Ve spánku se mu zjevují vize hrůzy i naděje. Jakési příšerné postavy jej mučí, avšak vidí také císařovnu Theophanii (Theophanu), která se usmířila s jeho ženou a přináší mu záchranu.<sup>17)</sup> Aleramův sen přeruší strážce, které ho rychle odvádějí z vězení. Mezitím Evander, Matylda a Adelasia přicházejí tajnými dveřmi (provázejí je Adelasii a Aleramovy děti), neboť mají v úmyslu osvobodit Alerama. Nacházejí však vězení prázdné. V čele s Evandrem pronásledují vězeňské strážce. Evander posléze osvobodí svého bratra a připravuje jeho útěk. Evanderovy a Aleramovy záměry odhalí císař Ota. Uvrhne Alerama opět do vězení; nařídí, aby byl zvýšen počet jeho okovů. Trvá na tom, aby byl odveden na popraviště. Když se tato zlá zpráva donese Adelasii, rozhodne se zoufalá žena, že manžel zachrání sama, nebo s ním společně půjde na smrt. (*Konec třetího aktu.*)

Aleram je veden na popravu, která se má uskutečnit na Piazza d'Armi. Rynek je obklopen vojskem. Jeho řadami se prodere Adelasia. Padne k nohám císaře a prosí ho o milost pro Alerama. Ota však dceru odmítá a zastrašuje ji výhrůžkami. Dává pokyn k urychlenému vykonání poprav. V tom okamžiku se objeví Theophania a také prosí o milost pro Alerama. Císař její prosbu rovněž odmítá, ačkoli začal pociťovat jistý soucit s Aleramem. Do situace vstoupí Otovi důstojníci, kteří prosebně vzývají Otu s žádostí o pardon pro odsouzence. Nátlaku z rozmanitých stran Ota posléze podlehne a udělí Aleramovi milost. Všichni se společně radují a oslavují Otovu velkodušnost. I venkované se zúčastní veřejného veselí. Císař Ota všem děkuje za náklonnost, rozdělí dary lidu a odchází uprostřed radovánek, obklopen svou družinou. (*Konec čtvrtého aktu.*)

Následuje tradiční vyznění, před časem označované jako licenza:

V přepychové, slavnostně vyzdobené obrazové galerii odpočívá císař Ota v kruhu rodiny a dvořanů. Na jeho příkaz všichni oslavují znovunalezení Adelasia a Alerama. (*Konec hry.*)



(20) Leopold Koželuh. Dobová podobizna.



Muzzarelliho libreto *Dcera Oty II.*, znovu nalezená (jak zní český překlad textu), bylo základem živého choreografického zpracování. Základní motivy byly ponechány, avšak choreografie vyzvedla ty z nich, které připouštěly hlubší propracování děje. *Choreografické poznámky* anonymního autora z knihovny S. Cecilia v Římě – jediný dosud známý záznam o choreografii Koželuhova baletu – nás poučují, k jakým posunům se rozhodl baletní mistr, který připravoval jevištní verzi díla. Vyšel v podstatě z rozdělení hry do pěti aktů (vlastně čtyř aktů se závěrem), avšak děj baletně rozčlenil do 22 čísel. První akt obsahuje čísla 1–7, druhý čísla 8–12, ve třetím jsou čísla 13–17; čtvrtý akt včetně závěrečné apoteózy (v pražském libretu, signatura B 768, jde o pátý akt) má čísla 18–22. Označení jednotlivých čísel je podle dobového úzu psáno římsky. Pokusme se nyní volně parafrázovat francouzské poznámky.<sup>18)</sup>

Nuže, v *I. čísle* se před námi rozvine baletní pastorále. Venkované se baví. V mollové alternativě vstoupí na scénu Adélaïda (sic!) spolu se svým chotěm a dětmi. Všichni mají dobrou náladu. Rozvine se scéna plná ušlechtilé něžnosti, která je vyjadřována analogickými tanečními kreacemi. Ve *II. čísle* přichází sedlák, který oznamuje, že v okolí loví císař Ota. Následuje scéna lovu (*číslo III.*) a scéna bouře (ve *IV. čísle*). Bouře se utiňuje, císař se setká s Adélaïdinými dětmi (v *V. čísle*). Je jim nakloněn, aniž ví, že jsou jeho vnuky. Odchází ze scény. Zjeví se Adélaïda se svým chotěm, jemuž děti oznamují, že s nimi hovořil jakýsi urozený pán. Oba manžele napadne, že by to mohl být císař Ota II., a pomalu hodlají odejít. V Adagiu je však překvapí císař, oba je pozná a nemůže zakrýt své opovržení. Naslouchá jen své vnitřní zlobě. Nenakloní ucho jejich omluvám, nýbrž dává rozkaz, aby byli spoutáni, a odchází ze scény. To je obsah *V. čísla*, v němž tedy dochází ke konfliktu (konfliktní dramatické situaci). Oba manželé se pak v poutech loučí během něžné a dojemné scény, na jejímž konci Adélaïda omdlí (*VI. číslo*). Družina dvořanů, v jejichž čele je císař, nalezne dvojici manželů. Císař dává rozkaz, aby Adélaïda byla odloučena od manžela, a prikazuje strážní, aby Adélaïdu s chotěm odvedla odděleně do vězení. Obraz loučení manželů, jak uvádí francouzský pramen z Říma, je promísen prosbami a slzami. Neúprosni strážníci však vykonají císařův rozkaz (*VII. číslo; konec prvního dějství*).

Za zvuků slavnostního pochodu vstupuje na scénu císařovna se svou mladší dcerou a polním maršálem, který je vybrán za dceřina nastávajícího manžela (*VIII. číslo*). Celý vojenský tábor tančí; sborové scény jsou protkány sólovými výstupy důstojníků (*IX. číslo*). Následuje sólo mladší císařovny dcery. Lovecké rohy oznamují návrat císaře Oty II. (*X. číslo*). Císař má mračný i melancholický výraz. Přijímá poklony choti, dvořanů i vojska. Císařovna se ho dotazuje se znepokojením, proč je jeho srdce zmítáno melancholií. Ota se jí chce vyznat, avšak v tu chvíli přivádějí strážce oba zajatce. Císařovna poznává svou starší dceru a vysloví jí své pohrdání. Adélaïda i její nešťastný manžel padnou na tvář a klanějí se u císařovniných nohou. Snažně prosí, aby jim císařovna prokázala mateřskou něhu. Je však neoblomná a oba zavrhne (*XI. číslo*). Císař rozhoduje, že Adélaïda i její manžel Aleram budou popraveni. Dá pokyn, aby byli uvězněni odděleně. To se neobejde bez násilného zásahu strážní, které tak na jevišti podnítlá posléze dokonce všeobecný zmatek (*XII. číslo; konec druhého dějství*).

Ve vězení se nyní setkáváme s nešťastným princem Aleramem. Je oslaben duševními mukami a usíná (*XIII. číslo*). Zdá se mu, že ho ohrožují přízraky (ve chvílích, kdy hudba hraje forte), a že zase mizejí (když hudba zní v pianu); nakonec ve snu vidí celou rodinu (příbuzné i rodiče), která prosí císařovnu o milost, obklopují ji a žádají, aby se též přimluvila u císaře. Rozrušený princ Aleram se probouzí. Jeho zmatený duševní stav je vyjádřen Allegrem. Aleram chce sám sobě vysvětlit, o čem se mu vlastně zdálo. Allegrové vstupy naznačují jeho vnitřní vzrušení. Pojednou zazní zvuk bubny, který oznamuje příchod stráže. Má odvést Alerama na smrt (*XIV. číslo*). Princ přijímá stráž s pokorou. Nechá si sejmout řetězy a padne na tvář, aby vyslovil svou prosbu Nejvyšší bytosti. Odchází pak v doprovodu stráže (*XV. číslo*). Krátce poté objeví se příslušníci jeho rodiny (též žena a děti), aby ho zachránili. Ve francouzském pramenu se nepraví, jak došlo k tomu, že princova manželka dobyla svobody; buď jak buď, je jednou z hlavních představitelk – svůj rozum i cit dává do služeb myšlenky směřující k osvobození manžela. Spolu s ostatními Adélaída marně hledá Alerama v prázdňém vězení. Nachází jen jeho řetězy. Zmatek se mísí s beznadějí všech. Nakonec přichází Otův polní maršálek a nařídí důstojníkovi, aby osvobodil prince Alerama. Důstojník se zdráhá, neboť očekává nejvyšší rozkaz císaře. Maršálek ho však donutí, aby příkaz provedl. Sen se stal skutečností. Aleram je svoboden, raduje se společně s manželkou i celou rodinou. Radost všech je vyjádřena v melodickém Andante (*XVI. číslo*). Osvobozeného vězně odvádějí příslušníci jeho rodiny tajnými dveřmi. Nestačí pouze osvobodit ho od stráží, nýbrž je třeba mu poskytnout plnou svobodu. Zatímco mu kyne zora svobody, obětuje se polní maršálek a odchází do vězení místo svého ubohého bratra Alerama. Chce jeho svobodu vykoupit svým utrpením, neboť je také bratrovým přítelem. (Obdobný motiv zpracoval Friedrich von Schiller ve své dramatické básni *Die Bürgschaft*, tedy v *Rukojmí*, kterou chtěl zhudebnit i Beethoven. Básník byl tu inspirován bájí o Damonovi a Phintiadovi, kterou údajně zachytil Gaius Iulius Hyginus, jenž zemřel po roku 10 po Kr., ve svých *Fabulae*). Mezitím je císař Ota uvědomen o všem, co se událo. Vchází do vězení, nalezne tam maršála Evandera, roznítí se hněvem a nařídí, aby uprchlý princ byl ihned pronásledován. Po jistém úsilí ho stráž přivedou. Rozměrné Allegro vyjadřuje závažnost nadcházející chvíle. Císař odsuzuje uprchlíka na smrt. Polní maršálek chce položit svou hlavu za bratra. Aleram však nepřijme jeho obět. Dojde k zápasu mezi bratřími. Stráž je od sebe odtrhnou a odvádějí prince na popravu (*XVII. číslo; konec třetího dějství*). K popravě má dojít v nejbližší chvíli. Jako její předzvěst zní smuteční pochod (*XVIII. číslo*). Nešťastná Adélaída se prodere zástupy vojska a dostane se k císařovu trůnu. Naléhavě prosí o milost pro Alerama. Její prosby jsou vyjádřeny v pianu, hněvivé negativní císařovy odpovědi ve forte (*XIX. číslo*). Přichází císařovna, poklekne před svým chotěm a prosí za své nešťastné děti (*XX. číslo*). K prosbám se připojí polní maršálek. Je rozhodnut vyzvat vojáky, aby zachránili odsouzence. Předtím však je podněcuje, aby společně poprosili císaře o milost. Všichni odhodí zbraně a klesnou na kolena před Otou II. Umlká veškerá hudba, posléze zní v pianu, které vyjadřuje císařovu nerozhodnost. Dur-mollové oscilace jsou odrazem císařova vnitřního boje. Podlehne něžnému citu a odpustí dceři i jejímu manželovi.



Rozjásaná hudba oslavuje císaře a jeho moudré rozhodnutí (XXI. číslo). Všichni propukají v jásot, radostná zábava naplní jeviště (XXII. číslo a konec baletu).<sup>19)</sup>

Francouzské poznámky indikují několik problémů spadajících do oblasti úpravy původního Muzzarelliho námětu. Srovnáme-li libreto s francouzskými poznámkami, vyplyne zcela jasně, že v živém baletním zpracování docházelo k významovým přesunům. Zatímco libreto má stále ještě rysy barokizující hry, akcentuje baletní zpracování hlavně její *dějově hybné momenty*. Děj je zjednodušen na minimum, avšak na druhé straně máme místy dojem, jako kdybychom byli přítomni představení larmoajantní hry („*Rührstück*“). Divák je dojímán pikantními detaily, vztahujícími se zejména k osudu nešťastného prince Alerama. Preromantické rysy jdou tu ruku v ruce s rozvojem moralistní složky hry. Původní „heroičnost“ se místy obrací v komediálnost. Vzniká kouzlo nechtěného. Tradice larmoajantní hry byla ostatně koncem 18. století již dosti silná. Vznikala analogicky s obdobně zaměřenou prózou, například s Prévostovými *Příběhy rytíře des Grioux* (*L’histoire du chevalier Des Grioux*), zesměšňoval ji Voltaire, ač ve svých dramatech se neubrnil jejímu vlivu. Diderot ji pak učinil předmětem své divadelní teorie i praxe, podobně jako tvůrce německé občanské tragédie Gotthold Ephraim Lessing. Ve formě, jak ji nacházíme v Muzzarelliho baletním libretu a rozvedeně i v našich francouzských poznámkách z Říma, má ovšem larmoajantní hra již charakter takřka bulvární. Vznešené postupy barokního divadla se proměnily v ryze zábavnou efemeritu.

Jestliže vznášíme ne jeden protest z hlediska námětového, neubráníme se jistěmu obdivu ve smyslu ryze baletním. Muzzarelliho libreto i pozdější francouzské explikace se svým způsobem stýkají s podněty, které poskytla baletní reforma Jeana Georgese Noverra (1727–1810). Závisela v tom, že mířila proti ztrnulým formám reprezentativního baletu absolutistického údobí. Podle Noverra nemá být balet pouhou vznešenou podívanou, nýbrž má zaujmout diváka bohatým dějem a výrazovými prostředky baletního umění. Balet má strhnout masky starého baletního divadla, spálit paruky, zničit důstojné kostýmy. Rutinu nechť nahradí pravý vkus. Postavy baletních umělců mají být oděny do vznešeného, pravdivého kostýmu, tanec má vyjadřovat děj a pohyb na jevišti, neboť cílem jevištního umění je mimo jiné, aby poukázalo na značný rozdíl mezi řemeslným mechanismem divadla a mezi opravdovou tvůrčí duchovní činností, která zařazuje tanec do oblasti hereckého umění. „Les Maîtres de Ballets chargés, Monsieur, de la composition des Ballets de l’Opéra, auroient besoin, à mon gré,“ praví Noverre, „du génie le plus vaste & le plus poétique. Corriger les Auteurs; lier la Danse à l’action; imaginer des Scenes analogues aux Drames; les coudre adroitement aux sujets; créer ce qui est échappé au génie des Poètes; remplir enfin le vuides & les lacunes qui dégradent leurs productions; voilà l’ouvrage du Compositeur; voilà ce qui doit fixer son attention, ce qui peut le tirer de la foule, & le distinguer de ces Maîtres, qui croient être au dessus de leur état, lorsqu’ils on arrangé des pas, & ont formé des Figures dont le dessein se borne à des ronds, des quarrés, des lignes droites, des moulinets & des chaînes.“<sup>20)</sup> Noverre očistil balet od virtuózní manýry, zdůrazňoval psychologickou a dramatickou složku výrazu a přiblížil jej pantomimě. Bylo to logické právě ve Francii, kde žila bohatá tradice tohoto pantomimického

žánru, která pak vyvrcholila v kreacích umělce českého původu Jeana Bapt. Debureau (1796–1846). Noverre záuťčil proti starému baletu právé tím, že popřel jeho samoučelnost a promítl do něj teoretické požadavky napodobovací estetiky. Pojal jej jako specifickou formu divadla, v níž jsou jevištní akce vyjadřovány převážně výrazovými prostředky pohybovými. V pantomimě tušil možnost neverbální komunikace mezi hercem a divákem – mohl tudíž svým pojetím baletu jako pantomimy překračovat jazykové hranice. I balet mu byl hlavně divadlem; proto tak zdůrazňoval dramatické zápletky děje, z nichž některé mohly být vyjadřovány prvky a postupy improvizovaného divadla. Novost pantomimy závisí v tom, že spojuje prvky divadla s mimikou, tancem, akrobatikou, s postupy loutkového divadla a s uměním tělesného výrazu. Tradice Noverrovy reformy sahá vlastně až do starého Řecka a Egypta; v Řecku například představovala pantomima specifický divadelní projev, v němž herec (tanečník) hrál v masce němohru za doprovodu chóru nebo nástrojové skupiny. Řecká pantomima bývala ve vlasti dokonce zakazována, protože prý měla schopnost vyjadřovat protistátní myšlenky. Též daleko pozdější absolutistické vlády stavěly se z těchto důvodů k pantomimě odmítavě. Cenil si jí však Diderot; požadoval ji zpravidla v místech, která mají vyjádřit obraz, která mají být výrazná a jasná.<sup>21)</sup> Noverrova reforma učinila dodatečně Diderotovo slovo tělem právé v oblasti baletu, jenž svou znakovou řečí může požadavky výrazového divadla plně oživovat, a to v nejobecnější rovině.

Výběrová příbuznost choreografického zpracování Koželuhova baletu, které se zrcadlí ve francouzských interpretačních poznámkách, se zásadami Noverrovy reformy je evidentní. Škoda, že jednotlivé dějové uzly jsou v římském pramenu příliš zjednodušeny, takže sice poskytují možnost k pantomimickým baletním kreacím (loučení Adélařdy a Alerama v č. VI; odloučení manželů, VII; Aleramův spánek, XIII; jeho prosba k Nejvyšší bytosti, XV; výstup Evandra a Oty ve vězení, XVII; Adélařdina intervence u císaře, XIX; císařův vnitřní boj, XXI), avšak v rámci baletní hry jsou příliš izolovány – i když zase na druhé straně naplňují představy o divadle, které má být platformou pro výraz afektů. Noverrova reforma tu není uplatněna do důsledků, protože vedle výrazových scén se vyskytují ryze taneční čísla staré ražby, ať máme na mysli úvodní pastorále (I), sólové baletní vystoupení císařovny mladší dcery (X) nebo všechny povětšinou statické scény baletního sboru. Za pozoruhodnou scénu, naplňující zásady Noverrovy reformy, považují scénu bouře (V). Byla již ve své době tak působivá – ke strhujícímu účínu zajisté dopomohla Koželuhova hudba –, že mohla být postavena na roveň Beethovenovi. Časový interval mezi *Stvořeními Prométheovými* (*Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43) a *Dcerou Oty II.* (*La Ritrovata figlia di Ottone II<sup>do</sup>*, P. XXIV:1) je poměrně malý (Beethovenovo dílo je pouze o šest, respektive sedm let mladší než balet Leopolda Koželuha), takže se nelze divit, že právé tento Koželuhův balet byl dokonce považován za výtvor Ludwiga van Beethovena.<sup>22)</sup> Jak tedy dnes, po letech, působí na nezaújatého posluchače Koželuhova hudba k Dceři Oty II.?

Leopold Koželuh komponoval svůj balet jako *oslavný kus* pro dvůr Leopolda II. Po vnější stránce má tedy rysy konvenčního útvaru, rozděleného na samostatné baletní výstupy (čísla). Proces vnitřní obrody baletního útvaru směřující od starého typu

k novorovskému baletu-pantomimě se odehrává tedy hlavně uvnitř jednotlivých čísel, jejichž hudba předpokládá, že baletní kreace budou na jevišti provanuty psychologickým zřetelem a že se budou vzdalovat statickému pojetí. Po slavnostní ouvertuře (pražský klavírní výtah, sign. XI C 298 /dále: NM/, s. 2–3; téma u Poštoľky /dále: P/, s. 347),<sup>23)</sup> založené na raketovém motivu, abychom tu užili terminologie Hugo Riemanna o mannheimské škole, jak v Maestosu (srov. notový příklad /dále: N/ č. 1),

(1) *Maestoso*



tak v Allegro molto (N 2),

(2)



následuje italsky laděné Pastorale (NM, s. 4–5; P, s. 347, č. 1), N 3,

(3)



využívající tóninového efektu dur-mollového při rozvíjení stejnojmenných tónin G dur a g moll. V tomto čísle se Koželuh nejvíce přiblížil anakreontským scénám ze starých pastýřských baletů rokokové stylové orientace. Dovedl účinně vyjádřit bezprostřední tanec venkovanů (N 4),

(4) *Allegretto*

jenž v tóninové alternativě (G-g) připomíná obraty francouzských clavecinistů i tance à la musette (NM, s. 5; P, s. 347, č. 2) a využívá oblíbeného kontrastu v lovecké fanfáře (NM, s. 6; P, s. 347, č. 3), N 5:

(5) *Fanfare*

Z ní se vyvine celá lovecká scéna přerušená bouří (La Tempesta – NM, s. 8; P, s. 347, č. 4), N 6:

(6) *Allegro*

Koželuhova „bouře“ má své slohové předchůdce ve Vivaldim (Concerto in mi magg. per violino, archi e organo o cembalo „La Primavera“, RV 269; Concerto in sol min. /.../ „L'Estate“, RV 315; Concerto in fa magg. /.../ „L'Autunno“, RV 293; Concerto in fa min. /.../ „L'Inverno“, RV 297. Tato čtveřice koncertů – „Jaro“, „Léto“, „Podzim“, „Zima“ – je známa pod souhrnným názvem „*Le Quattro stagioni*“, tj. „Čtvero ročních dob“) a v Händelovi (*Israel in Egypt*, Izrael v Egyptě, HWV 54), jejichž výrazové prostředky se vyvinuly z postupů benátské a neapolské školy. V oddílu zvaném Překvapení (*La sorpresa* – NM, s. II; P, s. 347, č. 5), N 7:



použije Koželuh náhlého tempového zvratu připraveného před několika takty Andantinem a ústícího do Adagia, které tečkovaným rytmem připomíná vstupy francouzských předeher; chce tím hudebně vyjádřit okamžik, kdy císař Ota překvapí Adélaidu ve chvíli, kdy spolu s dvořany sám hledá přístřeší ve venkovské chýši. Daří se mu to rozvinutím obratů dominantního septakordu z Es dur (ostatně postupu v té době již plně vžitého). Diminucí tématu a jeho figurativním využitím dosahuje Koželuh zvukomalebných efektů vyjadřujících císařův vyčítavý a vzrušený rozhovor s dcerou. Následuje Adagio zvané Lamentoso – výraz dceřina strachu (NM, s. 13; P, s. 347, č. 6), N 8 –



kde se Koželuh nejvíce přiblížil staré afektové teorii a barokním vzorům. Podle starých mistrů vyjadřuje zmatek v nitru mladé manželky a její beznaděj, která nalezne průchod v usedavém pláči. Skladatel použije osvědčených výrazových prostředků: tečkovaných rytmů, figurací, triolových pohybů ve dvaatřicetinách apod. Tyto postupy vhodně připraví drsnou část Allegra agitata (NM, s. 14–15; P, s. 347, č. 7), N 9





– hudby k finále prvního dějství, kdy stráže odlučují manžele a odvádějí Alerama do vězení. Hrubost vojenské soldatesky je naznačena přednesovými znaménky pro staccato v úvodních taktech, jejichž melodika se rozvíjí jakoby toporně a je postavena na principu mannheimského „válce“. Chce-li autor hudebně zachytit, kterak stráže cloumají se zatčeným Aleramem, učiní tak sforzátovými zvlněními. Toto finále k prvnímu aktu je pěknou ukázkou toho, jak je možno prostými výrazovými prostředky hudebně dosáhnout účinu vpravdě působivého.

Druhé dějství začíná tradičně znějícím pochodovým vstupem v C dur. Má patinu baletního průvodu. Život ve vojenském táboře je charakterizován bez vnitřního dynamismu, vše je soustředěno k vítání císařovny, jež je promítnuto do Allegretta maestosa, symetricky vystavěného a modulujícího jen velmi střídmě (NM, s. 16–18; P, s. 347, č. 8–9), N 10:



Statičnost hudby zatlačí ve své nepohyblivosti ona čísla, jež postupně charakterizují rozvíjející se ruch ve vojenském táboře a dávají možnost k sólové kreaci mladší císařovny dcery (NM, s. 18–20; P, s. 347, č. 10), N 11:



Vše je posléze soustředěno k charakteristice císařových chmur a k vylíčení jeho melancholické nálady. Skladatel použije mannheimské „seufzerové“ (vzdechové) techniky, naznačí trudnomyslnost temnou tóninou f moll a zakončí působivý obraz návratem do výchozí stejnojmenné durové tóniny, čímž dosáhne vyrovnané třídlílnosti A – B – A (NM, s. 20–21; P, s. 347, č. II), N 12:



Vzrušivý děj, prosby k císaři i jejich odmítnutí a posléze zásah vojenských stráží jednajících na císařův příkaz – to je náplň další Koželuhovy hudby vystavěné na principu klasického rozvíjení dvojtaktí. Výraz je tu stupňován občasnými synkopami a závěrečnými běhy (NM, s. 22–24; P, s. 347, č. I2), N 13:



Pro uplatnění výrazové estetiky je důležitá zejména ovšem hudba následujícího aktu.

Třetí dějství charakterizuje nejprve vnitřní muka zajatého Alerama (NM, s. 25; P, s. 348, č. I3), N 14,



jenž ve vězení prožívá svůj sen (*Il Sogno*) v adagiovému pohybu a tempu. Skladatel uplatňuje často chromatiku a dosahuje výrazu, který známe například již z Bendových melodramů. Své charakterizační umění prohlubuje Koželuh v kontrastních plochách, tempově i výrazově odlišených, v nichž dává možnost, aby baletní mistr vyjádřil jevištní svár jednajících osob, postupnou snahu příslušníků Aleramovy rodiny o jeho osvobození i závěrečné ztroskotání jejich úsilí (NM, s. 25–33; P, s. 248, č. 13–17).

Čtvrtý a též pátý akt oscilují mezi číslovostí a mezi pantomimickou tendencí. Zatímco skladatel rozpracovává úvodní pochod, vedoucí vězně na popraviště, v tradičním způsobu jakožto dvojdielnou skladbu se dvěma repeticemi, může v následujícím Allegru rozvinout dialogickou formu. Nešťastná Adélaïdia prosí císaře před manželovou popravou pro něho o milost, je však několikrát důrazně odmítána. Adélaïdiny nářky vyjádří Koželuh „seufzerovou“ technikou, zatímco císařovo odmítnutí drsnými unisony a staccatovými akordickými rozklady. Prosebné Adagio císařovny připomene pomalou větu z Haydna nebo Mozarta. Dějství poskytuje Koželuhovi možnost k tomu, aby rozvinul své charakterizační umění. Střídavý vývoj událostí, který ústí posléze do panovníkova rozhodnutí udělit Aleramovi milost a odpustit jemu i jeho ženě, nutí také skladatele, aby střídal formy a výrazové prostředky. Tenduje většinou k pantomimickému vyjádření, avšak vkomponuje rokokově znějící gavotu a variačně zaměřenou ciaconu, jež se dostává z hájemství instrumentální hudby takto také do baletu a má zpočátku menuetový ráz. Postupně narůstání radostné nálady může být adekvátně vyjádřeno právě uplatněním variačního principu, míní Koželuh, a postupuje také podle této zásady, neboť základní nálada ciacony se v závěru mění v oslavný typ polonézy, již balet končí (NM, s. 34–35, vlastní polonéza na s. 55; P, s. 348–349, č. 18–30, vlastní polonéza na s. 349, č. 30), N 15:



Logicky spojil skladatel toto čtvrté dějství s radostným vyústěním aktu pátého, který jen formálně oddělil v notovém záznamu (srov. libreto, s. 19; NM, s. 42; P, s. 349, č. 26).<sup>24)</sup>

Hudba Leopolda Koželuha v jeho baletu *La Ritrovata figlia di Ottone II<sup>do</sup>* má rysy jejího pozdního skladatelského výrazu. Výchozí slohové stanovisko kompozity je tradiční a sahá až k podnětům neapolské školy. V baletu je domyšleno a obohaceno vše dobovými postupy haydnovsko-mozartovského klasicismu, který se místy vzepne až k výrazu beethovenovskému. Podobnost Koželuhovy invence s melodikou zejména Haydnovou a Mozartovou je evidentní, avšak uvnitř přísných forem klasického údobí objevíme ne jeden rys směřující k preromantickému vyjádření. Geneticky jsou tyto preromantické postupy dány hlavně exploatací útvarů z doby „citového“ slohu, jenž předpokládal pozdější klasickou syntézu. Koželuh k ní nemohl dospět proto, že nebyl typ syntetika. I v posledním vývojovém údobí bojoval se slohovými regresy<sup>25)</sup> a neubráníl se uplatňování zastaralých rokokových floskulí. V širším rozletu mu brání jeho lpění na pravidelné periodicitě melodické myšlenky, na principu postupného přiřazování dvojtaktů a na netvůřčím uvádění šestnáctitaktových period s repetecemi. V rámci tradicionalisticky pojatých útvarů však je Koželuh schopen vybočit do jevištně podnětné a neotře působící krea-ce, kdykoli stojí před úkolem líčit vášně nebo hluboká duševní hnutí. V tom je dědicem staré afektové teorie, jež však u něho v kontextu klasicizujícího vyjádření podněcuje vznik skladebných útvarů navozujících dojem takřka již raně romantických postupů. Příklon k Noverrovým zásadám baletu-pantomimy vede Koželuha k uvolňování číslových forem, do té doby značně stereotypních.

K tomu, aby se stal opravdovým reformátorem, byl ovšem Leopold Koželuh málo pronikavou uměleckou osobností. „Ačkoliv přinesl dalšímu hudebnímu vývoji překvapivé množství podnětů, nedovedl jich sám cele umělecky využít.“<sup>26)</sup> Měl tudíž význam připravovatele, avšak postrádal pravé velikosti. Historicky však představuje zjev neobyčejně zajímavý a podnětný, protože (třebas i nevědomě) anticipoval raný romantismus. Ač byl vlašný k Velké francouzské revoluci, ba bál se jejího dopadu, stanul jako tvůrce baletu o dceři Oty II. na platformě těch, kdo začali vytvářet umění směřující k apoteóze mladého měšťanstva. Námět jeho baletu je sice aristokratický, avšak pronikající soucit s mladou manželskou dvojicí vede k vytváření emocionálně působivých míst. Pro zhodnocení baletu – respektive jeho pravého zakotvení – v dějinách hudby a baletního umění přispěl nálezný francouzských choreografických poznámek z knihovny Konzervatoře sv. Cecílie v Římě. Jejich analýzou a kontaminací se zásadami Jeana Georgese Noverra jsme došli k závěru, že Koželuhův balet *La Ritrovata figlia di Ottone II<sup>do</sup>* zaujímá důležité místo ve vývoji novodobé baletní pantomimy a hudebnědramatického umění vůbec.

Bylo by jistě dramaturgicky podnětné, kdyby byl Koželuhův balet proveden na jednom večeru se *Stvořeními Prométheovými* Ludwiga van Beethovena. Nejenže bychom realizovali návštěvnicky přitažlivý večer, nýbrž přispěli bychom také k vyřešení otázky slohového vztahu Koželuhova k Beethovenovi. Prezentovali bychom na jevišti zřejmě nejstarší balet z tvůrčí dílny českého autora. Myšlenka o uvedení Koželuhova baletu nalezla po delším úsilí ohlas u libereckého Divadla F. X. Šaldy. Stáli jsme před premiérou, tři léta jsme o ní uvažovali,<sup>27)</sup> ale k provedení přesto nedošlo. Liberecká inscenace<sup>28)</sup> měla přispět k hlubšímu poznání vývoje

baletu, zejména českého, na přelomu 18. a 19. století. Měla přiblížit, být symbolicky, i diskusi o postavení a vývoji baletního umění krátce po Noverrově reformě.

## P O Z N Á M K Y

- 1) *Allgemeine musikalische Zeitung* II, 1799, sloupec 104.
- 2) Vysoké ocenění Johanna Sebastiana Bacha je o to pozoruhodnější, že k vlastní renesanci tohoto autora došlo až roku 1829, kdy Felix Mendelssohn Bartholdy uvedl v Berlíně Bachovy *Matoušovy pašije*, BWV 244.
- 3) Číslování skladeb provádíme podle katalogu Milana Poštolky, uvedeného v jeho knize *Leopold Koželuh. Život a dílo*. Praha 1964, s. 159–370. Podle této práce uvádíme též faktografické údaje ke Koželuhovu životu a dílu.
- 4) Rudolf Pečman, *Beethoven dramatik*. Hradec Králové 1978, s. 29. Týž, *Beethovens Opernpläne*, Brno 1981, s. 18–20. Týž, *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena. Plány a realizace*. Díl I. *Nesplněné touhy*. Brno 1986, s. 33–35 a 212–213. Strojopis. Rozmnožilo Technické středisko Filozofické fakulty býv. Univerzity J. E. Purkyně (nyní Masarykovy). Týž, *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta. Číslo 328. Vydavatelství Masarykovy univerzity, Brno 1999, s. 134. – Šlo tu o Meissnerovo libreto *Nero* k zamýšlenému, leč neuskutečněnému skladatelskému dílu. (Práce *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena* byla podána ve strojopisné podobě k obhájení titulu „doktor věd o umění“ [DrSc.]. Číslo a název vědního oboru: 81–03–9, Teorie a dějiny hudby.) Obhajoba se konala 29. června 1989 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity (tehdy ovšem Univerzity J. E. Purkyně). Titul „DrSc.“ udělila Vědecká rada univerzity na svém zasedání dne 13. října 1989.
- 5) Inv. č. 4765. Srov. Poštolka, s. 313, kde je část partitury označena jako autograf.
- 6) Žádost je uložena v Österreichisches Staatsarchiv. HMK. 1792, fol. 103–104. Uvádí Karl Pfannhauser, *Wer war Mozarts Amtsnachfolger?* In: Acta Mozartiana III, Augsburg 1956, seš. 3, s. II n. Odtud přebírá Poštolka, s. 346.
- 7) Inv. č. 4960. Poštolka, s. 346.
- 8) Poštolka, s. 347–357. Jde o následující balety a pantomimy: *La Ritrovata figlia di Ottone II.* (XXIV:1, z roku 1794 nebo dříve); *Arlecchino* (XXIV:2, před rokem 1799); *Balet C dur* (XXIV:3, bez vrocení); *Balet F dur* (XXIV:4, bez vrocení); *Pantomima a moll* (XXIV:5, bez vrocení); *Télémaque dans L'île de Calypso* (XXIV:6, 1798).
- 9) Poštolka, s. 349–352.
- 10) Sign. XI. C. 298: *Musica del Ballo intitolato La Ritrovata Figlia di Ottone II.* Composta e ridotta ad Uso di Cembalo, o Piano-Forte, dedicata a S. M. L'Imperatrice Maria Teresa de Bourbon, Regina d'Ongheria, e Bohemia, Arciduchessa d'Austria && dall'umilissimo e rispettosissimo Servitore Leopoldo Koželuch, Maestro di Musica della Camera di S. M. Jde o dvouruční klavírní výtah z vlastního Koželuhova nakladatelství, o němž svědčí titulní list, kde je uveden následující údaj: Si vende a Vienna nel Magazzino di Musica al Unterbrenner Strasse Nro 1158. Číslo nákladu: 166. Tento klavírní výtah přešel do fondů Hudebního oddělení Národního muzea v Praze, a to z majetku Eduarda Emanuela Homolky (1860–1934).
- 11) Sign. B 768: *La Ritrovata Figlia di Otton II. Imperatore di Alemagna*. Ballo Eroico in cinque Atti, da Rappresentarsi nelli Imperiali Teatri di Vienna. Composto da Antonio Muzzarelli, Maestro di Ballo, in actual servizio di S. M. I. R. in Vienna 1794. – *Die wieder gefundene Tochter Otto des II., Kaisers der Deutschen*. Ein heroischer Ballet in fuenf Aufzuegen. Aufgefuehrt auf den k. k. Schaubuehnen in Wien. Verfaßt von Anton Muzzarelli, Balletmeister beyder k. k. Theater. Wien, 1794. Za laskavé zapůjčení děl uvedených v poznámce č. 10 a 11 děkuji Hudebnímu oddělení Národního muzea v Praze.
- 12) Blíže srov. *Allgemeine deutsche Biographie*. Bd. 24. Leipzig 1887, s. 597–611. Těž Leopold von Ranke, *Weltgeschichte*. Bd. 9–10. Hamburg – Wien – Zürich (nedatováno), s. 355–367. Vydal Horst Michael v nakladatelství Gutenberg-Verlag Christensen & Co. Václav Chaloupecký, *Německo, Itálie a obnovené císařství*. Kapitola ze souborného díla *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku*. Hlavní redaktor Josef Šusta. Praha 1937, s. 473–478.
- 13) Historické pozadí libreta osvětluje Muzzarelli v *argumentu*. Odvolává se na Sansovina, Bandella, Tercagnota aj. Smyšlená „dcera“ Oty II. měla prý být provdána za uherského krále. Prchla se „saským princem“ Aleramem do Ligurie, tj. krajiny kolem dnešního Janova (Genua). Oba žili nepoznání mezi veckonvany a živilí se polní prací. Muzzarelli v argumentu připouští, že odhalení uprchlíků, jejich zatčení, dále příchod císařovny do tábora spolu s další její dcerou

- Matyldou a generálem Evandrem i vyličení všech obtíží spojených se záchranou obou zajatců – toť vše dlužno přičíst autorově invenci („*tutto è invenzione per rendere lo spettacolo più interessante*“).
- 14) K libretní problematice viz následující studie Rudolfa Pečmana (v nich je uvedena i podstatná další literatura): *Stará opera – země neznámá, aneb Malá apoteóza Pietra Metastasia*. Opus musicum I, 1969, č. 4, s. 101–105; č. 5–6, s. 139–142. *Výrazové prostředky neapolské vážné opery*. Koncertní oddělení Parku kultury a oddechu, Brno 1970. Přetištěno in: *Universitas III*, 1970, č. 3, s. 47–68. (Vydává Univerzita J. E. Purkyně, nyní Masarykova univerzita, Brno.) *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*. Spisy Univerzity J. E. Purkyně (nyní Masarykova univerzita). Filozofická fakulta. Svazek 164. Brno 1970. *Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper*, in: *Otázky divadla a filmu II*, Brno 1971 (Spisy Univerzity J. E. Purkyně /nyní Masarykova univerzita). Filozofická fakulta. Svazek 170. Redaktor Artur Závodský), s. 83–100. *Il Parnasso confuso – první Myslivečková opera*. Opus musicum VII, 1975, č. 5, s. 136–143. *List z dějin Arkádie aneb Slovo o Apostolu Zenovi*. Program Státního divadla v Brně XLVIII, 1976/77, č. 7, (březen 1977), s. 254–256. *Beethoven dramatik*. Hradec Králové, Krajské kulturní středisko a Jednotný klub pracujících ROH v Moravské Třebové. Vyšlo v Hradci Králové 1978. *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena. Plány a realizace*. I, II. Rozmnožilo Technické středisko Filozofické fakulty býv. Univerzity J. E. Purkyně (nyní Masarykovy). Brno 1986. *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta. Číslo 328. Vydavatelství Masarykovy univerzity, Brno 1999. *Apostolo Zeno und sein Libretto „Il Venceslao“ zu dem gleichnamigen Pasticcio von Georg Friedrich Händel*. In: (sborník) G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen. Kongress- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle – Wittenberg. Wissenschaftliche Beiträge 8, G 5. Redigoval Walther Siegmund-Schultze. Halle/Saale 1979, s. 65–93. *Ein italienisches Opernlibretto über König Václav*. Die Musikforschung 33, 1980, sešit 3, s. 319–323. *Josef Mysliveček*. Editio Supraphon, Praha 1981. *Georg Friedrich Händel*. Editio Supraphon, Praha 1985. *Metastasio reformátor*. Program Státního divadla v Brně LVII, 1985/86, č. 10 (červen 1986), s. 364–367. *Volné kapitoly o operě*, V a VI. *Italské operní libreto o králi Václavovi*. Tamtéž LVIII, 1986/87, č. 1. (září 1986), s. 5–8; č. 2 (říjen 1986, s. 66–72). O obecných problémech psal Rudolf Pečman již dříve: *Stará opera jako součást hudebního divadla 20. století*. Opus musicum XIII, 1981, č. 1, s. 11–14. Dále viz: Rudolf Pečman, *Einige Probleme der Opernforschung*. In: Zbornik Matice Srpske za scensku umetnosti i muziku (Matica srpska Review of Stage Art and Music), svazek 2, s. 41–57. Stať navazuje na studii *Libretti legen ihre Zeugenschaft ab*. In: (sborník) *Colloquium musicologicum „The Musical Theatre“*. Editor Rudolf Pečman. (Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno, Vol. 15. Mezinárodní hudební festival, Brno 1984, s. 59–95. *Georg Friedrich Händel*, Editio Supraphon, Praha 1985. *Zur Typologie des Librettos der Oper G. Ph. Telemanns „Der geduldige Sokrates“*. In: Studie zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, Heft 46: Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Juni 1992. Ed. Eitelfriedrich Thom unter Mitarbeit von Frieder Zschoch. Institut für Aufführungspraxis, Michaelstein – Blankenburg 1995, S. 31–35. *Brněnský operní libretista v zorném poli Ludwiga van Beethovena*. In: Kritické edice hudebních památek. Editori: Alena Burešová – Jan Vičar. Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 1996, s. 59–65. *Český dluh operě 18. století. Pohled na některé problémy interpretace staré opery na příkladě inscenací děl G. F. Händela a J. Myslivečka*. In: Hudební divadlo v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Muzikologické studie 4. Sborník z konference Janáčkiana 1995. Red. Karel Steinmetz. Olomouc 1996, s. 7–16. *18<sup>th</sup> Century Libretto Research and Understanding Baroque Opera Production / Výzkum libret 18. století a režijní uchopení barokních oper*. In: /sborník/ *The World of Baroque Theatre*. A compilation of Essays from the Český Krumlov Conferences 2002, 2003 / Svět barokního divadla. Sborník přednášek v Českém Krumlově 2002, 2003. Ed. Jarmila Musilová. Vydala Nadace barokního divadla, Český Krumlov. Český Krumlov 2003, s. 167–196.
- 15) Alba Pompeja; nyní Alba v provincii De Cuneo na břehu Tenaru (oblast piemontská).
- 16) *Adelasia*: toto smyšlené jméno může být odvozeno od jména matky Oty II., Adelheidy von Burgund. Anonymní autor francouzských choreografických poznámek ke Koželuhovu baletu (Řím, Bibl. di S. Cecilia, A. Mss. 3720) uvádí formu Adélaïde. Oba, Muzzarelli i francouzský anonym, zaměnili tedy jméno babičky se jménem (smyšlené) vnučky.
- 17) Žena jako mužova zachránkyně – tento motiv se objevuje v Goethově *Egmontovi*, kdy hlavnímu představiteli, odsouzenému na smrt, se zjevuje ve snu (smyšlená, jak prokázal Friedrich von Schiller) milenka Klárka (Clärchen), která je ztotožněna s personifikovanou Svobodou



oděnou v nebeský plášť. Blíže viz Rudolf Pečman, *Beethoven dramatik*, s. 161. Týž, *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*, Brno 1999, s. 207. Postava ženy jako vykupitelky mužovy je hojně zastoupena v operách Richarda Wagnera.

- 18) Text choreografických poznámek k baletu Leopolda Koželuha *La Ritrovata figlia di Ottone II* zní v originální francouzské verzi takto (za jazykovou revizi děkuji kolegovi univ. prof. PhDr. Jaroslavu Fryčerovi, CSc.): *Explication de la Musique du Ballet: Adélaïde la fille de l'Empereur Othon II. retrouvée. – Composée par M. Kozeluch Maître de chapelle actuel de Sa Majesté imperial Royal.*

#### Acte premier

I. Pastorale. Les paysans se divertissent Dans le mineur. Adélaïde vien avec son epoux et ses enfans, ils s'entretiennent tendrement. Tout ce-ci entremelé avec une danse analogue.

II. On danse, et à la fin vient un paysan, qui annonce la chasse de l'Empereur Othon.

III. La Chasse.

IV. La tempete.

V. La calme, et l'Empereur trouve les enfans d' Adélaïde. Il se sent du penchant pour eux sans savoir, que ce sont ses petits enfans; puis il s'en va. Dans la répétition vient Adélaïde avec son époux. Ses entans lui ayant annoncé l'arrivée d'un grand Seigneur. Tous les deux frappés de l'idée, que ce pourroit etre l'Empereur, se retirent; et dans l'adagio, qui suit, l'Empereur les surprend, et les connoit, ne peut cacher son dédain malgré leurs instances réitérées, il ne les écoute, et donne ordre de les enchaîner, et s'en va.

VI. Le adieux des deux époux. Scène tendre et touchante qui produit qu' Adélaïde finit par s'évanouir.

VII. La suite de l'Empereur et voyant qu' Adélaïde est évanouie donne ordre aux gardes de séparer les epoux, et de les conduire en prison. Cette pièce est mêlée de prières et de larmes. Les gardes inexorables les conduisent au lieu destiné.

#### Acte second

VIII. La marche, ou entrée pompeuse de l'Impératrice avec la puinée sa fille, et le Feld-Maréchal epoux destiné de la sudite.

IX. Danse militaire mêlée des Solo.

X. Solo de la puinée. À la fin les trompes annocent le retour de l'Empereur.

XI. L'Empereur arrive avec un air Sombre et mélancolique, recoit les compliments de l'Impératrice ainsi que de toute la cour, et du militaire. L'Impératrice inquitte lui demande les causes de sa mélancolic, et au moment qu'il veut épancher son couer, on amène les prisonniers. L'Impératrice reconnoit sa fille, et lui témoigne aussi son dédain. Ces malheureux se prosternent à ses pieds pour implorer la tendresse maternelle; mais l'Impératrice reste inexorable et les repousse.

XII. L'Empereur décide la mort de ces deux malheureux époux. On les sépare à force; de ceci résulte une confusion générale, qui fait la fin de l'acte second.

#### Acte troisième

XIII. Le malheureux Prince est en prison, affoiblidi ces malheurs il s'endort.

XIV. Le songe. La musique exprime par le Forte les spectres, tout comme par le Piano qu'ils disparaissent, et a la fin du Songe paroît toute sa famille ainsi que ses parents, tous implorent la clemence de l'Impératrice, et l'entourent, la conjurant aussi de faire leur interprète près de l'Empereur. A la fin il se réveille, tout étourdi, ce qui exprime l'Allegro qui suit, et puis il commence à expliquer son singe, par fois il est interrompu par l'Allegro, qui dépeint son désespoir. Tout d'un coup de la garde qui doit la mener à la mort.

XV. La garde arrive, il la recoit avec obéissance, on lui ote les chaines, il se prosterne pour adresser ses vœux et prières à l'Être suprême après quoi on l'amène.

XVI. Vient sa famille ainsi que sa femme et ses enfans per une porte secrète, pour le sauver, ils chaines, la confusion se mêle à leurs désespoir. À la fin un de ses enfans annonce qu'il y auroit encore moyen de l'attraper poursuit la garde, et le ramène dans la prison. Tout ce-ci se passe jusqu'à la grande Fermate, et le Feld-Maréchal ordonne à l'Officier de donner la liberté au prisonie. Celui-là s'oppose, en montrant ses ordres supremes Le Feld-Maréchal répondant pour lui engage l'Officier à le laisser libre. Le plaisir des époux ainsi que de toute la famille se fait entendre par un andante.

XVII. Le prisonie est amène par la porte secrète dans l'idée de sauver, en échange le Feld-Maréchal occupe se place. À la fin la garde on les ramène. À cette heure suit un grand Allegro. L'Empereur s'z oppose voulant mourir pour son ami. Cet offre n'est accepté, et produit un combat fort touchant malheureux de les suivre pour les moner au supplice. A peine sont-ils partis, laisser suivre la malheureux. C'est la fin du troisième acte.

Quatrième acte

XVIII. Marche lugubre. On conduit les malheureux à la mort.

XIX. La malheureuse épouse rompt les bataillons rangés pour le supplice, pour parvenir au trône de l'Empereur. Ses prières et instances s'expérimentent par le Piano; comme colère de l'Empereur par la Forte.

XX. L'Impératrice arrive et se met aussi à genoux devant son époux effectuer le pardon de ses malheureux enfans.

XXI. Voyant qu'elle n'est point écoutée, elle fait reproches à l'Empereur. Le Feld-Maréchal, en les voyant, persuade le militaire de donner tout leur vie, ainsi que lui pour sauver les condamnés s'il ne leur accorde le pardon, à ce dessein ils se jettent tous à genoux, et mettent bas leurs armes. Toute la musique se tait, et recommence par un piano, qui se change du mineur en majeur, ce qui l'attendrie il leur accorde la grace. Le bruit se fait entendre par la musique généralement, et il n'est plus question d'autre chose, que de fêtes de réjouissance.

XXII. Divertissement général.

- 19) V označování osob používáme ze stylistických důvodů leckdy vlastních jmen, která ve francouzském textu jinak uvedena nejsou. Činíme tak analogicky s pražským libretem Antonia Muzzarelliho.
- 20) (Jean Georges) Noverre, *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, a Vienne 1767 (chez Jean-Thomas de Trattern), s. 118–119. Dopis č. VIII. Pro informaci udáváme, že první vydání knihy vyšlo ve Stuttgartu – Lyonu 1760. Česky se s knihou setkáváme pod názvem *Listy o tanci a baletech*. Přeložil Jan Rey. Praha, Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945. Nově vyšlo jako pomocná kniha pro III. a IV. ročník hudebních a tanečních škol, a to pod tímtož titulem v přetlumočení Jana Rajmosera a s předmluvou Jana Reye. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1984. Podle posledního českého vydání (s. 36) zní překlad citátu takto: „Baletní mistři, kteří se zabývají kompozicí baletů v operách, by podle mého mínění měli mít zvlášť veliké a poetické nadání. Takový skladatel (tj. baletní mistr, pozn. R. P.) musí upravovat autory, vázat tanec na děj, vynalézat scény odpovídající dramatu a obratně je přizpůsobovat námětu, dotvářet tam, kde génius básníkův selhal, a posléze vyplnit všechna prázdná místa a mezery, jež porušují jeho výtvoř. Nuže, tomu všemu má věnovat pozornost, to vše ho může povznést nad dav a odlišit ho od takových baletních mistrů, kteří myslí, že dosáhli vrcholu své profese, jestliže uspořádali kroky a sestavili figury, jejichž obrazec se omezuje na kruhy, čtverce, přímký, kříže a řetězy.“
- 21) *Diderot o divadle*. Výbor z díla Oeuvres complètes de Diderot (Paris, Garnier Frères, 1875–77). Přeložila a uspořádala Jana Širková. Úvod: Jindřich Honzl a Jean Luc. Praha 1950 v nakladatelství Umění lidu. Edice Knihovna divadelní práce, svazek 1.
- 22) Georges du Saint-Foix, *Mozart et le jeune Beethoven*. Rivista musicale Italiana XXVII, 1920, s. 102 n. Robert Haas, *Zur Wiener Ballettpantomime um den Prometheus*. In: Neues Beethoven-Jahrbuch II, 1925, s. 86 n. Willy Hess, *Welche Werke Beethovens fehlen in der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe?* Tamtéž VII, 1937, s. 11: Otto Erich Deutsch, *Koželuch ritrovato*. Music & Letters 1945, č. 1, s. 47 n. Willy Hess, *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke L. v. Beethovens*. Wiesbaden 1957, s. 91. Srov. též Rudolf Pečman, *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*, Brno 1999, s. 253.
- 23) Za kaligrafický přepis notových ukázek, které byly podkladem pro otištění, děkuji dr. Ladislavu Fučíkovi (Jihlava) z Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně (nyní Masarykova univerzita) v Brně.
- 24) Z textu francouzských poznámek je zjevné, že choreografie usilovala o vzájemné propojování jednotlivých čísel.
- 25) Srov. Poštolka, s. 119.
- 26) Tamtéž, s. 120.
- 27) Srov. rozhovor Boženy Brodské se šéfem libereckého baletu Františkem Pokorným: *Trochu bilance – trochu perspektivy*. Scéna IX, 1984, č. 20 ze dne 15. října 1984, s. 7.
- 28) Srov. Rudolf Pečman, *Před novým uvedením baletu Leopolda Koželuba*. In: Bertramka XV. (XXXVI.), č. 4/1984, s. 18–20.

## Postskriptum

Při rešerši hudebních bohemik v italských archivech jsme narazili na Leopolda Koželuha a na tematiku jeho „heorického baletu“ ještě jednou. Leopold Antonín Koželuh má v Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna pod signaturou FN.K. 1.1 uloženo toto dílo: *La morte d'Ottone II Imperatore*. Balletto eroico posto in musica dal Sig.r Leopoldo Kozeluch e ridotto dal medesimo per il Piano-Forte. Di A. Petrucci, Modena. Agosto 1894. (In 5 Atti) Sec. XIX. Fasc. di pag. 64 obl., cm. 22,5 × 31. In principio indice dei pezzi. Údaj uvádí Gino Zanotti, *Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna. Catalogo del fondo musicale*. Vol. II., Bologna 1970 (I Manoscritti). Rukopis Koželuhovy uvedené skladby jsme bohužel neměli v rukou.

\* \* \*

Následující úvahy budeme věnovat *Josefu Myslivečkovi*. Dlužno podotknout, že nové a nové objevy ke skladatelovu životu a dílu učinil můj bývalý žák a vzácný kolega *Stanislav Bohadlo* z Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty v Hradci Králové (nyní Hudební katedra). Podnikl studia v archívech a knihovnách v Itálii (Benátky, Florencie, Bologna, Modena, Parma, Milano, Řím, Vatikán, Neapol, Palermo). Objevil soupis Myslivečkovy pozůstalosti v Archivio Capitolino v Římě, provedl nové rešerše italského dobového tisku (zejména římských periodik *Diario ordinario* aj., florentské *Gazzetta universale* a *Notizie del mondo*, dále benátské *Giornale enciclopedico* apod.). Upřesnil místa Myslivečkova působení, dataci některých premiér i repríz jeho oper a oratorií atd. Podařilo se mu nalézt řadu dosud neznámých skladatelových dopisů. Důsledně se postavil proti přenášení anachronických nacionálních představ ve vztahu k Myslivečkově osobnosti. Přídomek „*Il Boemo*“, jímž v Itálii, ale i jinde, obohacoval své jméno, pojímal ve smyslu tzv. zemského vlastenectví. Kolega Bohadlo upozornil dále na dosud neznámá Myslivečkova díla psaná pro Mnichov (např. na kantátu *Enea negl'Elisi* nebo melodram *Theodorich und Elisa* apod.). O posledně jmenovaném díle psal Manfred Schuler v *Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte*, Nr. 31, ed. Christine Heyter-Rauland a Christoph-Hellmut Mahling; Schott, Mainz etc. 1993, s. 233-243. Jak vidno, je bádání o Myslivečkovi stále v pohybu (nakladatelství Harmonie Park Press, Detroit, USA, připravuje jeho tematický katalog). Bohadlovo badatelskou činnost věnovanou Myslivečkovi nalezeneme v jeho práci *Josef Mysliveček v dopisech*. Vycházela nejprve časopisecky (brněnský *Opus musicum* [IX, 1987, č. 1, 2, 4-10; XX, 1988, č. 1]), posléze byla vydána knižně v Nakladatelství *Opus musicum*, Brno 1993. Toto praeambulum předesíláme vlastním textům, které budou následovat.