

5/I
/18

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda – Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Marc Niubo

Pasquale Anfossi a italská opera v Praze

Pasquale Anfossi and Italian Opera in Prague

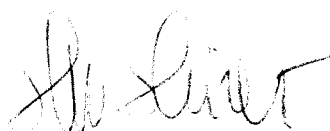
Disertační práce

Univerzita Karlova v Praze
Ústav hudební vědy
Filozofická fakulta
 nám. J. Palackého 2, Praha 1, 110 08

vedoucí práce – prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'H. Lina' or similar, written in a cursive style.

Obsah

Svazek I.

Předmluva	3
I. Úvod	4
II. Pasquale Anfossi	10
1. Biografická skica	10
2. Stav bádání	15
III. K estetice a dramaturgii opery buffa	42
IV. <i>Isabella e Rodrigo</i> – vznik díla, prameny a Bertatiho libreto	52
V. Zhudebnění	62
1. Parti buffe	64
2. Mezzo carattere	85
3. Ansámby a finále	99
VI. Pasquale Anfossi na scéně Thunovského divadla	127
1. Pražská operní společnost Pasquale Bondiniho a její repertoár (1781–84)	127
2. <i>Isabella e Rodrigo</i> (Lipsko a Praha 1783)	132
3. <i>Isabella e Rodrigo</i> a další Anfossiho opery na pražské scéně – první závěry	148
VII. Závěr	155
Soupis pramenů a literatury	159
Abstrakty	168

Svazek II. – Přílohy (1)

Pasquale Anfossi: <i>Isabella e Rodrigo</i> , Benátky 1776 – libreto	1
Pasquale Anfossi: <i>Isabella e Rodrigo</i> , Praha 1783 – ukázka z libreta	36
Pasquale Anfossi: <i>Isabella e Rodrigo</i> , I. dějství – vybraná čísla (faksimile partitur D-Rtt, I-Fc a edice)	38
I/1 <i>Sieguimi e taci io dico</i> (D. Rodrigo & Pasquale)	38
I/2–1 <i>Quante stelle in Ciel io miro</i> (D. Isabella)	54
I/2–2 <i>La stanchezza, il bujo, e l'ora</i> (Pasquale)	57
I/5 <i>Dirò la porta aperta</i> (D. Sancio)	67
I/8 <i>Che direbbe mai la Spagna</i> (Commendatore)	74
I/9 <i>Ogn'alma ch'è amante</i> (Ramira)	86
I/10 <i>Senti! Se mai per sorte</i> (D. Rodrigo)	95
I/13 <i>Cari del mio Rodrigo – Sento a parlarmi in seno</i> (D. Isabella)	102
I/15 <i>Che vuol dir...? Che cosa fate...?</i> (Finále I)	115

Svazek III. – Přílohy (2)

Pasquale Anfossi: <i>Isabella e Rodrigo</i> , II. dějství – vybraná čísla (faksimile partitur D-Rtt, I-Fc a edice)	
II/1-2 <i>Se perdeste un amoroso</i> (Adibar)	1
II/2 <i>Confusa mi trovo</i> (D. Isabella)	10

II/4	<i>Gran destino! – Gran pazzia!</i> (D. Rodrigo & Pasquale)	14
II/7	<i>Questa cosa mi frastorna</i> (Pasquale)	18
II/9–2	<i>Quei vezzosi, e bell'occhietti</i> (D. Rodrigo)	50
II/10	<i>Amate donne care</i> (D. Isabella)	64
II/14	<i>Se quei cari amati rai</i> (D. Isabella & D. Rodrigo)	71
II/15	<i>Benedetto sia il cuoco</i> (Finále II)	107

Předmluva

Na tomto místě bych rád vyjádřil svou vděčnost a díky všem, kdo mi při mé disertační práci byli jakkoliv nápomocni. Dlouho připravovaná a mnohokrát přerušovaná by sotva dospěla ke svému konci nebýt podpory a pochopení přátel, kolegů i mé rodiny. Zvláštní díky patří mé vzácně trpělivé a vždy laskavé školitelce, prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc., jejíž důvěru jsem, doufám, touto prací příliš nezklamal. Velký dík patří rovněž kolegyni a oponentce práce PhDr. Aleně Jakubcové, PhD., která se zájmem a ochotou podporuje mé bádání o italské opeře v Praze již skoro celé desetiletí. Rád bych zde také poděkoval Mgr. Zuzaně Petráškové a kolegům z mého druhého pracoviště, Národní knihovny v Praze, za vytvoření ideálních pracovních podmínek. Velkou zásluhu na dokončení práce mají i moji přátelé a kolegové Lukáš Kohl, Ivo Michl, Eva Nachmilnerová, Karel Veverka a zejména Martin Bažil, kteří mi v různých fázích práce pomohli ať už při získávání materiálů, spartacích nebo svou oporou a láskou, bez níž žádné lidské konání nemá smysl.

I. Úvod

Téměř po celé 18. století tvořila důležitou součást pražského hudebního života italská opera. První úspěchy slavila na půdě divadla hraběte Františka Antonína Šporka v Hyberské ulici, kde v letech 1724–34 společnost Antonia Denzia pravidelně uváděla veřejná operní představení. Od roku 1739 sídlila italská opera v Divadle v Kotcích, kde se s několika menšími přestávkami udržela dalších čtyřicet let. Po krátkém intermezzu v divadle v Thunovském paláci (1781–84) se stalo hlavní operní scénou Nosticovo, resp. Stavovské divadlo, kde italský soubor hrál až do roku 1807. Po celou tuto dobu byla opera v rukou převážně italských umělců. Během necelých osmdesáti let se v Praze vystřídalo deset impresáriů a více než dvě stě zpěváků, skladatelů, básníků, ale i malířů, tanečníků a instrumentalistů, i když v posledních třech jmenovaných skupinách postupem času převládli umělci domácí. Mnozí Italové působili v Praze pouhou sezónu, jiní naopak k městu přilnuli a stali se, jako např. Luigi Bassi, miláčky domácího publika. V roce 1807, po smrti Domenica Guardasoniho, ředitele a nájemce Stavovského divadla, byl italský soubor rozpuštěn a v Praze na dlouho převážila představení německojazyčná.

Již samotná délka trvání italské opery v Praze naznačuje její značný význam. V kulturním životě metropole bylo divadlo hlavní a téměř jedinou společensky významnou institucí otevřenou takřka všem vrstvám a italská opera obecně patřila k nejprestižnějším uměleckým druhům. Zájem pražské šlechty i širších kruhů se dodnes zrcadlí v dedikacích libret, ale i v aktových materiálech, skrovně dochované korespondenci či cestopisné literatuře. Italská opera však nebyla jen záležitostí divadelního sálu a jeho platícího publika. Pomineme-li nejružnější soukromá představení v palácích nebo klášterních refektářích, najdeme ji především na chrámových kůrech, kde se v podobě duchovních kontrafakt udržela leckdy až do poloviny 19. století. Rozsah a hloubku vlivu italské opery na domácí tvorbu i celý kulturní život však můžeme dnes pouze tušit, a to přesto, že základy k jejímu výzkumu byly položeny již před více než sto a dvaceti lety.¹ Mimořádná obtížnost výzkumu

¹ Zakladatelským a dodnes důležitým dílem pro poznání italské opery jsou *Dějiny* Oscara Teubera. Italskou operu pojednávají především z hlediska vývoje institucionální základny a působení vůdčích osobností jednotlivých impresáriů, s přehledem repertoáru a umělců doplněným příležitostně o ohlasy dobové kritiky. Detailnější pohled na repertoár (a to texty i hudbu) i začlenění do kontextu nabídl až v polovině 30. let Otakar Kamper. Důležité mezníky pro výzkum pražské opery druhé poloviny 18. století potom představují *Dějiny českého divadla*, pro naše téma zejména jejich první svazek a kapitoly od Adolfa Scherla, dále práce Tomislava Volka o opeře v Divadle v Kotcích, jakož i jeho bádání

opery, uměleckého útvaru stojícího na pomezí mnoha disciplín a silněji než jiné hudební druhy reprezentující typ díla otevřeného, se v případě dějin opery v Praze navíc pojí s problematickou pramennou základnou.²

Hlavní úkol současného výzkumu italské opery v Praze spatřujeme ve studiu repertoáru a inscenačních tvarů, tak jak je možné je rekonstruovat – v třebaže jen ideální podobě – na základě dochovaných pramenů. První kroky tímto směrem byly učiněny v případě Vivaldiho inscenací v divadle hraběte Šporka,³ z repertoáru druhé poloviny 18. století byla v různé míře zkoumána tvorba Antonia Boroniho,⁴ Josefa Myslivečka,⁵ Jana Antonína Koželuha⁶ a Vincenza Righiniho.⁷ Specifický případ potom tvoří díla Mozartova, jejichž pražské premiéry jsou již dlouhou dobu součástí širší odborné diskuse. Pražská recepce Mozarta také vedla k dosud nejvyššímu ocenění pražské italské opery.⁸ Právě s tímto hodnocením ale značně kontrastuje minimální znalost

mozartovské (viz níže) a nejnověji kolektivní práce pod vedením Aleny Jakubcové, *Starší divadlo v českých zemích do 18. století*, která představuje nejen zásadní aktualizaci biografických dat, ale značné pohloubení v rovinně pramenné i interpretační. – Oskar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, díl I, Praha 1885, díl II, Praha 1888 (dále citováno jako TEUBER a číslo svazku); Otakar Kamper: *Hudební Praha XVIII. věku*, Praha [1936]; Adolf Scherl: *Operní divadlo v šlechtických rezidencích a na městských scénách*, in: *Dějiny českého divadla* (ed. F. Černý), Praha 1968, s. 248–280; Tomislav Volek: *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, in: *Divadlo V Kotcích* (ed. F. Černý), Praha 1992, s. 43–96; Alena Jakubcová a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do 18. století*, Praha 2007 (práce dále citována jako *Starší divadlo*). Další dílčí studie k jednotlivým tématům zmiňujeme v průběhu textu.

² Hlavním pramenem poznání pro italskou operu v Praze představují tištěná libreta k premiérám, obsahující jen v některých dobách kromě vlastního textu dramatu (a jeho případného překladu do němčiny) také informace o interpretech. Hudební archivy jednotlivých scén a impresáriů se nedochovaly a skladatelských autografů či souvisejících provozních materiálů je v českých fondech evidováno naprosté minimum. Významný fond však představuje bývalý hudební archiv saského dvora a opery, který je dnes uložen v SLUB. Díky vazbám mezi operou v Praze a Drážďanech v druhé polovině 18. století jsou ve sbírkách SLUB uloženy materiály prokazatelně související s Prahou anebo vysoké relevance pro studium zdejší italské opery. Další důležité prameny jsou dochovány ve Vídni, Brunšviku, Řezně a dalších místech v závislosti na způsobu získání materiálu a značném pohybu a proměn složení operních společností. Většina typu komplexního výzkumu, včetně našeho tématu, však vyžaduje rovněž studium pramenů k původním premiérám, dochovaných povětšinou v italských archivech, jejichž studium se výrazně zjednodušilo teprve v posledních letech díky několika digitalizačním projektům. Základní literaturu k tématu představuje: Pravoslav Kneidl, *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, I–V, in: *Strahovská knihovna 2–4*, 1966–1969, s. 97–131, 115–188, 190–301; Ortrun Landmann: *Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber*, Dresden 1976; táž: *Das Dresdner Opernarchiv: in der Sächsischen Landesbibliothek– Staats– und Universitätsbibliothek Dresden* (CD–ROM–Katalog mit Begleitband), München 2002; Alena Jakubcová a kol.: *Starší divadlo*, Praha 2007; drážďanskými prameny se v nové době zabývala Milada Jonášová: *Paisiellovy opery v Praze. Pramenný výzkum ve fondech v Čechách, Drážďanech a ve Vídni*, in: *Hudební věda*, 39/2002, s. 185–219.

³ Daniel E. Freeman: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant 1992.

⁴ Otakar Kamper: *Hudební Praha XVIII. věku*, Praha [1936], s. 118–135.

⁵ Rudolf Pečman: *Josef Mysliveček*, Praha 1981.

⁶ Kamila Hálová: *Alessandro nell'Indie. Proměny Metastasiova libreta v 18. století a stejnojmenná opera Jana Antonína Koželuha*, diss. práce, ÚHV FF UK, Praha 1997; táž: *Koželuhova operní prvotina na scéně Divadla v Kotcích*, in: *Hudební věda*, 38/2001, s. 321–332.

⁷ David Buch: *The Don Juan Tradition, Eighteenth-Century Supernatural Musical Theatre and Vincenzo Righini's 'Il convitato di pietra'*, in: *Hudební věda*, 41/2004, s. 295–307.

⁸ Již v DČD se můžeme – vedle spíše ideově zaměřené kritiky – setkat s hodnocením italské opery jako důležitého stimulu domácího vývoje, zejména rozvoje světské kultury, a to jak pro „českou hudbu

vlastní hudby a podoby inscenací v „předmozartovském“ období. Předkládaná disertační práce je proto koncipována jako první hlubší sonda do tohoto repertoáru a pokus o rozpracování metodologie, která by v dalším bádání mohla pomoci ke komplexnějšímu a plastičtějšímu pojednání celého tématu italské opery v Praze.

Naši pozornost jsme zaměřili na krátké, ale důležité období italské opery v Thunovském divadle na Malé Straně v letech 1781–84 a dílo Pasquale Anfossiho. Představení italské opery tehdy vedl Pasquale Bondini (1731–1789), který se ujal operního podnikání v Praze po smrti svého kolegy a předchůdce Giuseppe Bustelliho (1731–1781).⁹ Ten Prahu opustil již v roce 1777 a odešel do Vídně, kde se pokoušel profitovat z nových divadelních poměrů. Bondiniho představení tedy začala po jistém vakuu, kdy v Praze působila jen německo–jazyčná společnost Karla Wahra, což umožňuje návrat italské opery vnímat jako potvrzení zájmu části pražského publika o tento žánr. Bondiniho inscenace se setkaly s úspěchem, který nakonec přiměl hraběte Nostice, aby jej přijal i do svého nově otevřeného divadla na Starém Městě.¹⁰

Bondiniho nabídku v Thunovském divadle tvořila v převážné většině opera buffa v bohatém rejstříku svých dobových variant.¹¹ Na repertoáru dominoval Pasquale Anfossi a Domenico Cimarosa, první zastoupený sedmi tituly, druhý šesti. K nim se dále řadí Giovanni Paisiello, Giuseppe Gazzaniga, Antonio Salieri, Giuseppe Sarti ad. Z díla Pasquale Anfossiho uvedl Bondini šest oper buffa a jednu operu vážnou (*Il trionfo d'Arianna*):

<i>I viaggiatori felici</i>	1781
<i>Il matrimonio per inganno</i>	1781
<i>Il curioso indiscreto</i>	1782
<i>Gli amanti canuti</i>	1782

předklasickou“ (opera seria), tak i klasickou (opera buffa). Zejména opera buffa byla důležitým předchůdcem německého singspielu a „připravila Prahu na Mozarta“ (viz DČD I, s. 271, 278–279). Tuto tezi najdeme potom rozvedenou v mnoha pracech Tomislava Volka, podle nějž existence veřejně přístupné opery v Praze měla dalekosáhlé následky, díky kterým „mohla v 80. letech Praha – jako jediné město – přijmout s plným pochopením i nejvyšší tvůrčí hodnoty své doby, tj. hudebně dramatickou tvorbu Mozartovu. [...] Vliv tohoto typu divadla na místní kulturní a společenský život byl hluboký a dlouhodobý. Jeho produktem bylo několik poučených, hudebně a divadelně kultivovaných generací publika.“ – viz Tomislav Volek: *Italská opera v Praze v letech 1739–1816*, in: *Colloquium. Musica ac Societas (1740–1815) Brno 1989*, Brno 1994, s. 92. Aniž bychom se odvažovali vést tak přímé spojení a Mozartovu oblibu (neřkuli „pochopení“) v Praze vykládat primárně tradicemi zdejší italské opery, o důležitosti výzkumu tématu italské opery jistě nemůže být pochyb. K tématu Mozartovy recepce viz též Marc Niubo: *Italská opera v Praze a Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Praha Mozartova*, Praha 2006, s. 112–121.

⁹ Alena Jakubcová: *Giuseppe Bustelli*, in: *Starší divadlo*, s. 92–95.

¹⁰ Alena Jakubcová: *Pasquale Bondini*, in: *Starší divadlo*, s. 65–72.

¹¹ Viz též Kapitola 6 této práce.

<i>L'imbroglia delle tre spose</i>	1782
<i>Isabella e Rodrigo</i>	1783
<i>Il trionfo d'Arianna</i>	1784

Tento přehled bychom mohli ještě doplnit o díla uvedená na scéně Nosticova (Stavovského) divadla – *La vera costanza* (1785) a *La maga Circe* (1793), stejně jako o opery nastudované Bondiniho předchůdcem Giuseppem Bustellim – *La finta giardiniera* a *Il geloso in cimento* (obě 1776) , který měl další tituly ve své hudební sbírce.¹²

Pasquale Anfossi však není badatelsky zajímavým autorem pouze z hlediska repertoáru pražské italské opery. Kolem roku 1780 patřil spolu s Paisiellem a Cimarosou mezi nejoblíbenější operní skladatele s mezinárodní kariérou a inscenacemi takřka po celé Evropě. Narodil od svých mladších kolegů se však po roce 1790 již stáhl do ústraní a po roce 1800 byly jeho opery téměř neznámé. V moderním hudebním dějepisectví však získal poměrně záhy pevné místo díky kompozici opery *La finta giardiniera* (1774), jež byla dlouho považována za model pro Mozartovo zhudebnění téhož libreta. Jak ještě blíže ukážeme, toto spojení s Mozartem se stalo Anfossimu do velké míry osudným, neboť na dlouho paralyzovalo adekvátní kritické uchopení jeho tvorby. Podobně jako většina skladatelů italské opery 18. století, také Anfossi dosud postrádá základní monografii, tématický katalog díla či edice stěžejních děl. Celkově je znám nepoměrně hůře než Cimarosa nebo Paisiello, ale i než jeho vrstevníci Piccinni a Sarti, což souvisí i s nečetnými spolehlivými biografickými daty a absencí autografů. Koncentrací na tuto osobnost a operu buffa se naše práce zároveň včleňuje do probuzeného zájmu o tento žánr, jehož výzkum doznal od poloviny 90. let značný vývoj.¹³ Po vkladech německých badatelů jako Wolfgang Osthoff, Stefan Kunze, Reinhrad Wiesend a Sabine Henze-Döhring přišly zásadní metodologické podněty ze strany anglosaské muzikologie, jejíž výsledky nejlépe reprezentuje několikrát dotiskovaný sborník *Opera Buffa in Mozart's Vienna* nahlížející celý žánr v celém spektru historických, hudebně-analytických a sociologických aspektů.

¹² Jiří Pokorný, *Joseph Bustelli a jeho operní pozůstalost*, in: *Miscellanea Musicologica*, 33/1992, s. 85–111.

¹³ Viz následující kapitola.

Několik vzájemně propojených cílů spolu s náročnou pramennou základnou, ale také limitované možnosti výzkumu zahraničních pramenů vedly v průběhu práce na disertačním projektu k některým omezením a nutnému stanovením priorit. Po revizi biografických a bibliografických dat, ověření pramenné základny a stavu bádání jsme do centra naší pozornosti postavili operu *Isabella e Rodrigo*, kterou Anfossi napsal v roce 1776 a která o sedm let později zazněla v Praze. K volbě této opery jako hlavního materiálu pro naše studium nás vedlo několik důvodů. V první řadě má toto dílo lepší pramennou základnu než většina ostatních Anfossiho oper, což umožňuje hlubší analýzu pražské inscenace. Současně námět této opery nepatří do hlavního proudu opery buffa, a tak studium jeho zpracování slibovalo, spolu s jednotlivými inscenačními tvary, další podněty pro poznání Anfossiho tvorby a mechanismu žánru opery buffa.

Spíše než o extenzivní analýzu Anfossiho skladebného stylu, kterou by bylo vhodné realizovat detailním zkoumáním pečlivě selektovaného výběru z celého skladatelského odkazu, jsme se v našem zkoumání soustředili na postižení způsobu, jakým Anfossi pracuje coby dramatický skladatel. V souladu s tezemi postulovanými v uplynulém desetiletí odborníky jako jsou Reinhard Strohm, James Webster nebo Sergio Durante,¹⁴ vycházíme v první řadě z hlubšího rozboru libreta, které zkoumáme nejen z hlediska charakteru námětu a struktury, ale i dramatické konstelace postav, jejich funkce a charakterizace prostřednictvím zapojením do děje a povahou árií. Na takto připravenou látku, včetně odкрыtí možností, slabin i silných míst libreta, jeho vztahu k tradici a normám, navazuje analýza jednotlivých hudebních „čísel“ – árií, ansámblů a finále, a to především z hlediska realizace dramatu hudbou. Zkoumáme, které momenty libreta skladatel akcentuje, jaké volí prostředky, a pokoušíme se vyslovit i k efektivnosti daných řešení s ohledem na jejich jevištní realizaci, zatímco ryze „technické“ otázky skladatelské práce komentujeme pouze výjimečně. Prakticky zcela stranou potom ponecháváme podobu scén v secco recitativu, a to rovněž z důvodu absence autografů, které by potvrdily autentičnost těchto částí kompozice, jež bývaly nejednou svěřovány žákům apod.

Tento do značné míry zacílený, ale zároveň poměrně komplexní přístup k jednomu vybranému dílu skrývá pochopitelně úskalí příliš subjektivního hodnocení, který jsme se snažili vyvážit častým zapojením komparační metody – pro většinu árií

¹⁴ Reinhard Strohm: *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia²1991; James Webster: *Understanding of opera buffa: analysis = interpretation*, in: *Opera buffa*, s. 340–376; Sergio Durante: *Analysis and dramaturgy: reflections toward a theory of opera*, in: *Opera buffa*, s. 311–338.

jsme v dobové tvorbě Anfossiho současníků (jmenovitě Cimarosy, Paisiella, Gazzanigy a Sartiho) našli srovnatelné protějšky, na které také v závěrech analýz zčásti odkazujeme. Zároveň jsme vzali v potaz i širší okruh Anfossiho skladeb, čerpaný především z oper provedených v Praze – důležitými referenčními díly tak byly především opery *I viaggiatori felici* (podobně jako *Isabella e Rodrigo* na libreto Giovanniho Bertatiho a jedna z nejúspěšnějších Anfossiho oper vůbec), *Gli amanti canuti* a *La vera costanza*, kterou Bondini provedl již ve Stavovském divadle roku 1785. Při ověřování výsledků jsme se mohli zčásti opřít také o tři nejnovější monografie věnované významným autorům opery buffa – Giovannimu Paisiellovi, Giuseppe Sartimu a Antoniově Salierimu, třebaže tyto jsou koncipovány převážně jako práce shrnující.¹⁵

V závěrečné fázi práce jsme se soustředili na analýzu pražského inscenačního tvaru *Isabella e Rodrigo* a – v menší míře – několika dalších Anfossiho oper. Zkoumání úprav textové i hudební složky, stejně jako zohlednění možného vlivu interpretů představuje do jisté míry spekulativní, ale v případě *Isabella e Rodrigo* přesto materiálově dostatečně podložený postup s výsledky, které ukazují nejen na charakteristické rysy inscenační praxe, ale také zpětně prohlubují chápání „fungování“ a estetiky celého žánru opery buffa.

Již pro celkovou náročnost úsilí o více pohledů na zkoumané dílo a celý kontext vnímáme předkládanou práci do značné míry jako první stádium širšího výzkumu – příspěvek k propracování metod studia opery buffa a komplexnějšímu uchopení tématu italské opery v Praze, jehož první výsledky bude nutné dále ověřovat a prohlubovat.

¹⁵ John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago 1998; Christine Villinger: *Mi vuoi tu corbellar. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, Tutzing 2000 (dále citováno VILLINGER 2007); Roland Pfeiffer: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti*, Kassel 2007 (dále citováno jako PFEIFFER 2007).

II. Pasquale Anfossi

1. Biografická skica operního skladatele*

Rodištěm Pasquale Anfossiho je malé starobylé městečko Taggia nedaleko ligurského pobřeží. Jako datum skladatelova narození se dnes přijímá 5. duben 1727, ačkoliv starší biografové také někdy uváděli 5. či 25. duben 1736. Zdrojem těchto nepřesností se mohl ve svém pozdním věku stát i sám Anfossi, jak poukázala Joyce L. Johnson.¹⁶ Hudební základy získal nejspíše od svého otce, houslisty Pietra Anfossiho. Pasquale s ním údajně hrával již od svých 11 let v kočovném orchestříku, který účinkoval při různých duchovních i světských slavnostech v celém regionu. Někdy před rokem 1744 vzbudil Pasquale Anfossi pozornost blíže neznámého ligurského šlechtice, který jej vzal do Neapole a umožnil mu další vzdělání. Mezi roky 1744–52 studoval hru na housle na konzervatoři S. Maria di Loreto, kde jeho učiteli byli Francesco Barbella, Niccolò Vito a Francesco Durante. V následujících letech působil pravděpodobně především jako houslista v menších neapolských divadlech. Někdy v této době se Anfossi začal také vážněji zabývat operní kompozicí a bral soukromé lekce u svých vrstevníků Niccola Piccinniho a možná i Antonia Sacchiniho.

Nejstarší Anfossiho operou je patrně *La serva spiritosa*, která měla premiéru v římském divadle Capranica roku 1763.¹⁷ Do roku 1769 následovaly nejméně čtyři komické opery pro Neapol, z nichž *Lo sposo di tre e marito di nessuna* složil patrně společně s Pietrem A. Guglielmim.¹⁸ Touto operou se Anfossi také poprvé představil zaalpskému, konkrétně vídeňskému publiku (1768). Anfossi ale udržoval i nadále kontakty s Římem, kde roku 1765 uvedl své první oratorium, *La madre dei Macabei*.

* Anfossiho biografii zde podáváme na základě údajů v *Dizionario biografico degli Italiani* (DBI), Sartoriho, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (verze on-line, *NGD Anfossi*) a *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), a to především s ohledem na jeho působení v opeře, jež bylo po většinu jeho života stěžejní. Bližší komentář s bibliografickými odkazy věnujeme pouze vybraným problémům (viz též soupis literatury).

¹⁶ Joyce L. Johnson: *The Oratorio at Santa Maria in Valicella in Rome 1770–1800*, (diss.) University of Chicago, Chicago 1983, citováno podle: Anna Ryszka-Komarnicka: *Oratoria Pasquale Anfossiogo w Polsce*, Warszawa 1996, s. 10.

¹⁷ Jako první Anfossiho opera bývala někdy uváděna *La donna fedele* (1758), jedná se však patrně o dílo jeho bratra Vincenza, dnes prakticky neznámého autora, který působil asi většinu svého života jako kapelník chrámu San Giovanni di Gerusalemme ve Valettě na Maltě, kde se ale příležitostně také věnoval opeře; viz Roberto Zanetti: *La musica italiana nel settecento*, Bramante 1978, I, s. 491.

¹⁸ Lexika se v datu premiéry liší: *Grove* uvádí 1763 (patrně podle Tintoriho), zatímco *MGG* až 1767, což je také datum nejstaršího datovaného libreta této opery, které uvádí Sartori. Na neapolském představení 1767 se podle Sartoriho také podílelo vedle Anfossiho více autorů, bohužel nejmenovaných. Guglielmi je zmíněn – jako autor introdukce a finale – až při inscenaci vídeňské a při novém nastudování v Neapoli 1781, kde je uveden rovněž G. Giordano, coby autor přehledy a recitativů; viz *NGD Anfossi*; *MGG Anfossi*, Sartori, sv. 5, s. 270–271.

Spolupráce s Piccinim na operě *La Fiammetta generosa* (Neapol 1766, Anfossi složil druhé a třetí dějství) bývá nahlížena jako důkaz přátelských vztahů mezi bývalým učitelem a žákem. Nejstarší komentátoři – P. L. Ginguené a G. B. Grossi – přímo tvrdí, že Anfossi své rané římské objednávky získal díky vlivu Piccinniho.¹⁹ Konkrétní důkazy samozřejmě chybí, vzhledem k Piccinniho početným římským premiérám v 60. letech však lze takové spojení považovat za pravděpodobné, a to zejména u zmiňované prvotiny, *La serva spiritosa*. Podstatnější však je, že Anfossi svou šanci nepromarnil. Jeho první opera seria, *La clemenza di Tito*, byla uvedena o karnevalu 1769 v Teatro Argentina a musela znamenat jistý úspěch, neboť nejenže se dochovalo pět exemplářů partitury, ale především ji následovaly další „vážné“ zakázky: *Armida* pro dvorní divadlo v Turíně a *Cajo Mario* pro benátské Teatro di San Benedetto. Anfossiho dráha tehdy začala výrazně stoupat. Další římské divadlo, Teatro Alibert (nazývané také „delle Dame“), uvedlo jeho novou vážnou operu *Quinto Fabio* a konečně i neapolské San Carlo zadalo „scritturu“ na Metastasiovu *Nitteti* (1771). V květnu následujícího roku uvedla tato neapolská první scéna Anfossiho přepracovanou verzi *La clemenza di Tito*, zatímco v Římě byla o karnevalu inscenována nová opera – *Alessandro nell'Indie*.

K dalšímu zlomu v Anfossiho kariéře došlo v roce 1773. Teatro Alibert objednalo pro karneval novou operu buffa, již se stala *Giannetta ossia L'incognita perseguitata*. Anfossi zde zhudebnil již známé Petroselliniho libreto (podle Goldoniho hry *L'incognita*), které poprvé zaznělo s Piccinniho hudbou v Benátkách roku 1764. Piccinniho zhudebnění ale mělo jen skrovný úspěch, možná také proto, že se Piccinimu nepodařilo překonat své vlastní starší dílo, *La buona figliuola*.²⁰ Toto Piccinniho a Goldoniho zakladatelské opus sentimentální buffy, uváděné po celé Evropě prakticky až do konce 18. století, mělo svou premiéru v roce 1760 právě v Teatro Alibert. Naopak Piccinniho *Incognita* v Římě podle dostupných zdrojů nikdy nastudována nebyla, takže nelze vyloučit, že libreto bylo zadáno Anfossimu vedením divadla právě s ohledem na

¹⁹ Zanetti 1978, I, s. 517; Anfossi NGD, s. 646; Dennis Libby: *Piccini, Nicollò*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42863pg1> (accessed February 5, 2009), dále citováno jako *NGD Piccinni*.

²⁰ Podobně soudí i Mary Hunter: *L'incognita perseguitata* (libretto by Petrosellini), was also set by Piccinni (1764, Venice). His music is attractive and economical, but neither as sharply characterized nor as original as that for *La buona figliuola*. Piccinni's setting was only moderately successful and was eclipsed by Anfossi's setting of the same text (1774, Rome). Anfossi's music is more modern than Piccinni's, with more sharply distinguished (but also more conventional) characterizations and longer arias; this opera was extremely popular throughout Europe until the early 1780s. – viz Mary Hunter: *La buona figliuola*, in: *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Accessed 4.2.2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

tuto skutečnost.²¹ Ať už byl ale iniciátorem kdokoliv, volba libreta se ukázala být velmi šťastná. Anfossiho opera vzbudila značný zájem a rychle se rozšířila takřka po celé Evropě, přičemž Piccinniho starší verzi prakticky pohřbila.²²

Anfossi svůj náhlý mezinárodní věhlas podpořil i novou operou seria, *Antigono*, jež zazněla v květnu v Benátkách. Několik zdejších vydavatelů včele s Luigim Marescalchim okamžitě reagovalo na skladatelův úspěch početnými tisky jednotlivých árií i přede hry, ale také kompletem všech vokálních čísel z této opery.²³ Tento společenský úspěch patrně Anfossimu dopomohl i k místu sbormistra na benátské konzervatoři Ospedale dei Poveri Derelitti nazývané Ospedaletto či Ospedaletto a Giovanni e Paolo. Dochované archivní prameny této instituce neumožňují stanovit přesnou dobu Anfossiho působení,²⁴ roky 1773–1782 se však jeví jako nejpravděpodobnější. Nasvědčuje tomu odjezd Anfossiho předchůdce Sacchiniho do Londýna roku 1772,²⁵ dále kompozice oratoria *Noe sacrificium*, kterým Anfossi zahájil řadu podobných děl pro chovanky zmiňovaného ústavu, tak i tisk sbírky duchovních skladeb *Carmina sacra*, jež v interpretaci „konzervatoristek“ zazněly v červenci 1773. Roku 1777 byl Anfossi označen jako „*Chori magister et moderator emeritus*“, z čehož někteří badatelé usuzují, že skladatel nebyl v tomto roce za své služby placen (anebo alespoň ne z financí ústavu).²⁶ O to více se ale možná těšil vážnosti, jak naznačuje freska *Apollo a Múzy*, kterou v auditoriu Ospedaletta téhož roku vymaloval Jacopo Guarana.²⁷ Anfossi je zde vyobrazen s ruličkou stočených not, tedy typickým atributem dobového kapelníka, zatímco jedna z Múz má list s Anfossiho árií *Contro il destin che freme*. Jedná se o jednu ze skladatelových nejslavnějších árií, kterou v operě *Antigono* zpíval proslulý sopranista Venanzio Rauzzini.²⁸

Římský úspěch v roce 1773, kdy o karnevalu zněly Anfossiho opery *L'incognita perseguitata* a *Demofonte*, spustil lavinu dalších zakázek. Vedení divadla Alibert

²¹ Sartori, sv. II, s. 432.

²² Ještě v témž roce byla Anfossiho opera uvedena mj. ve Vídni, Mannheimu a Würzburgu, což bylo poměrně neobvyklé; viz Sartori, sv. II, s. 343–344.

²³ *Parti cantanti di tutte le arie e duetti dell'Antigono*, Venezia 1773, RISM B/I, [A 1139, Kassel 1971, s. 67.

²⁴ *NGD Anfossi*.

²⁵ viz David DiChiera and Joyce Johnson Robinson: *Sacchini, Antonio*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 30 Mar. 2009 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24251>>; RISM B/I, [A 1135, Kassel 1971, s. 67.

²⁶ Wolfgang Osthoff: *Pasquale Anfossi maestro d'oratorio nello spirito del dramma metastasiano*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, (ed. M. T. Muraro), Firenze 1986; Alberto Cantù: *A proposito dell'Oratorio di Anfossi*, in: *Pasquale Anfossi*, Taggia 1989, s. 19.

²⁷ Dnes budova slouží coby domov důchodců – Casa di Riposo SS. Giovanni e Paolo, viz OSTHOFF 1986, s. 276.

²⁸ OSTHOFF 1986, s. 276 AD.; CANTÙ 1989, s. 20.

objednalo další skladbu pro následující karneval, jíž se stala nová larmoyantní buffa *La finta giardiniera*. Podobně se rozhodla i konkurenční scéna – Teatro Argentina – pro kterou Anfossi složil operu seria *Achille in Sciro*; další dvě si vyžádaly Benátky: *Il geloso in cemento*²⁹ a *Lucio Silla*. Od tohoto okamžiku byl Anfossi – alespoň z hlediska poptávky – mezinárodní skladatelskou hvězdou. Obě buffy z roku 1774 se začaly okamžitě šířit po celé divadelní Evropě a v roce 1776 byly mj. uvedeny i v Praze.³⁰ Měřeno podle Sartoriho soupisu libret, *Il geloso in cemento* se stal Anfossiho nejuváděnějším dílem a jednou z nejčastěji inscenovaných italských oper poslední čtvrtiny 18. století.³¹ V následujících letech Anfossi komponoval především pro Benátky a Řím, zpravidla jednu vážnou a dvě komické opery. Vedle toho ale byl také požádán o díla pro slavnostní představení v Turíně, Padově, Reggiu a Miláně, nemluvě o desítkách inscenací starších děl, které se opakovaně objevovaly na většině tehdejších scén.

Il geloso in cemento byl také Anfossiho první operou uvedenou v Londýně. Premiéra zazněla 4. února 1777 v King's Theatre, následovalo však jen šest repríz, což byl na místní poměry obvyklý průměr.³² Mimořádný úspěch naopak v Londýně zaznamenala Anfossiho opera *I viaggiatori felici* (*Šťastní cestovatelé*), která zde byla uvedena rok po své premiéře v Benátkách (1780). Počet dvaceti sedmi repríz byl na londýnské poměry zcela výjimečný a dost možná přivedl tehdejšího majoritního

²⁹ Premiéra opery *Il geloso in cemento* je v NGD i MGG situována do Vídně, podobně ji eviduje i Rudolph Angermüller. Jak ale ukázala Paola Ostilio, jedná se o tradovaný omyl způsobený patrně Carlem F. Pohlem v 19. století a převzatý Gustavem Zechmeisterem při sestavování „špílplánu“ divadla u Korutanské brány, kde operu *Il geloso in cemento* uvádí 25. května 1774, ale zároveň 25. května 1775. Dosud nebylo evidováno žádné libreto k roku 1774, pouze k roku 1775, přičemž jeden z dobových vídeňských časopisů, *Realzeitung*, uvádí k datu 25. května 1774 Stephanieho Lustspiel *Die abgedankten Officiers*. Premiéra *Žárlivce* na podzim 1774 v Benátkách je proto více než pravděpodobná. – viz Paola Ostilio: *Il geloso in cemento di Bertati e Anfossi*, (dipl. práce), Pavia (Cremona) 1992, s. 8–10. (Mé srdečné díky Paole Ostilio za laskavé umožnění studia její práce).

³⁰ Viz níže.

³¹ Sartori eviduje na 46 libret a podobně také Paola Ostilio, která kromě Sartoriho prošla také všechna jí dostupná repertoria a zejména Vertiho „Drammaturgii“, čímž nakonec dospěla k impozantní stovce inscenací, jež během 32 let zazněly od Rigy až po Cádiz. Tuto statistiku nijak nesnižuje ani fakt, že tři desítky představení byly v němčině (a minimálně jedno ve francouzštině). Singspielové inscenace, pro něž existovaly nejméně dva překlady, byly jistě ještě početnější, než Ostilio mohla podchytit, ne vždy totiž byly provázeny speciálně tištěným libretem; viz: Ostilio 1992, s. 4–18; Sartori, Index II, s. 343.

³² Ostilio 1992, s. 13. Průměrný počet operních představení v King's Theatre se v této době pohybuje kolem 8, počet nad 10 už byl považován za úspěch, nad patnáct večerů se vyšplhalo během let 1780-90 pouze 7 titulů, a sice Picciniho *Barrone di Torreforte*, pasticcio *Ezio* (sestavené Bertonim), Sacchiniho *Creso* (vše 16x), Anfossiho *Trionfo della costanza* (18x), *Le gare generose* od Paisiella (s titulem *Schiavi per amore*, 19x), slavná Sartiho buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* (v Anfossiho úpravě a s názvem *I rivali delusi*, 21x) a Anfossiho *Viaggiatori felici*, která dosáhala nebyvalých 28 repríz. Sestaveno podle Price – Milhous – Hume 1995.

vlastníka divadla, Williama Taylora, k myšlence pozvat Anfossiho do Londýna.³³ Podlomené síly (fyzické i umělecké) dosavadního „hostujícího“ skladatele Antonia Sacchiniho a skandál vyvolaný jeho údajným plagiarismem toto rozhodování jistě uspil.³⁴

Když 5. září 1782 Anfossi přijel do Londýna, King's Theatre jej uvítal v nové oslnivé podobě. Spolu s ním byl angažován slavný baletní choreograf Jean Georges Noverre a kastrát Gasparo Pacchierotti, londýnskému publiku již známý. Navzdory trvalému úspěchu *Šťastných cestovatelů* však Anfossiho pobyt v Londýně příliš radostný nebyl. První polovina 80. let byla pro King's Theatre obdobím krize, jež byla způsobena problematickými vlastnickými vztahy divadla, nedostatkem zkušeného uměleckého vedení a rostoucími dluhy, které vedly až k oficiálnímu bankrotu a nevyplaceným gázím na konci sezóny 1782/83. Rekonstrukce divadla sice dodala interiéru King's Theatre na vznešenosti a rozšířila kapacity hlediště, zároveň však ještě prohloubila finanční deficit. Zákonitě se tak vnucuje otázka, proč se Pasquale Anfossi po první sezóně nevrátil do Itálie, jak to také učinila většina zpěváků. Můžeme jen hádat, jestli byl vázán podmínkami smlouvy, měl jiné neznámé příjmy anebo se cítil dostatečně jistý a věřil schopnostem nového manažera, Giovanniho Andrey Galliniho. Ten však, navzdory svým odborným schopnostem, byl svými konkurenty donucen řízení divadla opustit v únoru 1784, tedy uprostřed sezóny, což patrně poškodilo i Anfossiho.³⁵ Následně byl pro King's Theatre angažován jako další skladatel mladý Luigi Cherubini, který snad získal i větší přízeň vedení. Oba skladatelé ale nakonec opustili Londýn – za malého zájmu publika – v létě 1786.³⁶

Anfossi z Anglie odjížděl pravděpodobně již s novou objednávkou, neboť ještě na podzim téhož roku zahájil sezónu v benátském divadle San Samuele novou operou

³³ Svůj vliv tehdy nejspíše uplatnila i sopranistka Maddalena Allegranti, která v Itálii opakovaně vystupovala v premiérách Anfossiho děl, naposledy právě v Benátkách 1780 ve *Viaggiatori felici*; viz Sartori, Index I, s. DD

³⁴ Sacchiniho odchod z Londýna nepochybně uspil již vzpomínaný kastrát Venanzio Rauzzini, který se v této době stáhl coby operní zpěvák z jeviště, ale začal se věnovat skladbě. Koncem sezóny 1781/82 s úspěchem uvedl operu *L'eroe cinese*, jež byla v londýnském tisku provázena poznámkami, že Rauzzini je ve skutečnosti autorem i většiny slavných árií v Sacchiniho dílech. Dochované nesporné Rauzziniho skladby však nezavádějí žádný důvod těmto novinovým zprávám věřit. Očitý svědek oněch událostí, Charles Burney, naznačil, že pravdivé jádro věci (odmyslíme-li revnivost, ve kterou se proměnilo dřívější přátelství obou umělců) by mohlo spočívat v pomoci, kterou snad Rauzzini Sacchinimu během jeho nemoci poskytl dokončením některých árií (vnitřní hlasy, instrumentace) nebo recitativů u některých oper. Jednalo se skutečně o celkem běžnou dobovou praxi, pro naše téma je ovšem zajímavé, že dle Burneye takto Sacchinimu v době jeho italského působení pomáhal i Pasquale Anfossi; viz: Price – Milhous – Hume 1995, s. 264–265.

³⁵ Price – Milhous – Hume 1995, s. 298.

³⁶ Price – Milhous – Hume 1995, s. 340, 360.

Le gelosie fortunate, kterou ihned převzaly další scény. Římské publikum svého skladatele mohlo přivítat na začátku roku 1787 při inscenaci *Le pazzie dei gelosi* v divadle Valle, specializujícím se na menší komické opery a činohru, a především v Teatro Argentina, které o karnevalu uvedlo jeho novou operu seria *Creso*. Jak velký ohlas tato díla vzbudila, dnes nevíme, následující karneval byl ale opět slaven dvěma Anfossiho novinkami. Zatímco se ale farsa *La maga Circe* těšila ještě několik dalších let jistému zájmu, *Artaserse* údajně propadl a Anfossi byl hodnocen jako „zastaralý“.³⁷ Neúspěšná byla patrně také nová inscenace jeho *Didone abbandonata*, kterou skladatel na jaře téhož roku připravil v neapolském San Carlo.

Naopak moderně orientovaná seria, *Zenobia in Palmira*, kterou Anfossi složil pro začátek karnevalu 1789/90 v Benátkách, si získala uznání. V následujících letech byla inscenována v nejméně 10 divadlech, což nebylo u vážné opery příliš obvyklé.³⁸ Svět opery však Anfossiho pravděpodobně již značně vyčerpal, a tak začal usilovat o místo chrámového kapelníka. V roce 1791 mu bylo přislíbeno vedení kůru v Lateránské bazilice, které také v červenci 1792 převzal po G. B. Casalim. Po tři roky (do 1795) rovněž řídil hudbu v menších římských chrámech S. Salvatore in Lauro a S. Agnese in Agone. Nová životní situace možná obrodila skladatelovy síly, který tak po tříleté odluce složil pro Benátky komickou operu *Gli artigiani* (1793). Mohl se cítit spokojen, neboť tato buffa putovala po mnoha divadelních jevištích ještě dalších dvacet let. Anfossi se však k opeře již nevrátil a poslední čtyři roky svého života věnoval pouze hudbě duchovní.

2. Stav bádání

Pramenná základna, biografie a recepce

Anfossiho životu a tvorbě nebyla dosud věnována žádná rozsáhlejší monografická práce, což má řadu negativních důsledků. Jak ukázaly i předchozí řádky, skladatelova biografie je rekonstruována především na základě dokladů o provedení jeho oper a oratorií. Archivní prameny, soukromá korespondence, memoáry i ohlasy

³⁷ DBI, s. 184 (vt. níže).

³⁸ Na základě počtu známých inscenací hodnotí Marita P. McClymonds *Zenobii* přímo jako Anfossiho nejúspěšnější operu seria. V této souvislosti rovněž stojí za zmínku, že Paisiellovo zhudebnění téhož Sertorova libreta v témž roce (1790 Neapol) se dalších inscenací nedočkal. Jestli v této věci hrál nějakou roli úspěch Anfossiho opery se ale neodvažujeme pro nedostatek informací soudit. Srovnatelný úspěch v tomto žánru zaznamenal Paisiello spíše s operou *Elfrida* (1792), viz Sartori, I, s. 425.

v tisku byly dosud využity poměrně málo a nepřiliš kriticky a nepochybně ještě skrývají mnohá cenná svědectví. Dokumenty týkající se přímo Anfossiho, jeho osobní dopisy, obchodní smlouvy a podobné prameny jsou prakticky neznámé a velmi problematická je i situace pokud jde hudební autografy (viz níže). Na Anfossiho charakter, záliby a další osobnostní rysy můžeme usuzovat jen velmi stěží a v rovině hypotéz. O to cennější je existence několika portrétů tohoto skladatele: především již vzpomínaná freska v benátském Ospedaletto a dále rytiny raného 19. století od C. Bioniho a L. Scottiho (ze slavného „Parnassu skladatelů“), které se však již liší a vzbuzují proto pochybnosti o autentičnosti. Nedostatek přesnějších a věrohodných údajů dodnes komplikuje výzkum a nutí badatele ke generalizacím a předpokladům postavených na obvyklých principech fungování hudební produkce a recepce, což je samozřejmě značně nebezpečné. V první části naší rekapitulace stavu bádání, která se zabývá otázkami biografie, skladatelského odkazu a recepce, se proto pokusíme alespoň na některé z tradovaných omylů či sporných interpretací poukázat a částečně je i vyvrátit.

Jisté rozpaky budí již základní údaje o narození a úmrtí. Třebaže se dnes všeobecně přejímají informace DBI, jejich zdroje obecně známy nejsou. V případě narození lze předpokládat, že autoři DBI pracovali se spolehlivým pramenem, neboť v hesle jsou citována i další skladatelova křestní jména – Bonifacio Domenico – jinak prakticky neznámá.³⁹ Kromě vlastního data, o kterém jsme hovořili již v úvodu, nebylo dlouho jednoznačné ani místo. Název Taggia se totiž vztahuje nejen na městečko v Ligurii, kde je jméno Anfossi dodnes obvyklé, ale patrně také na malé sídlo v Campanii, což mátló muzikology téměř do konce 20. století.⁴⁰ Pokud jde o datum úmrtí, je dnes přijímán únor 1797. Daniel Brandenburg označuje za nejstarší zdroj této informace Gerbera, jenž se ale k této skutečnosti vyjadřuje pouze slovy: „*Er ist auch 1797 vielleicht noch am Leben*“.⁴¹ Brandenburg rovněž připomíná archivní materiály sodality Pio Sodalizio dei Piceni, která působila při římském chrámu S. Salvatore in Lauro (a nikoliv S. Agnese in Agone, viz DBI) a podle nichž měla Anfossiho smrt nastat v roce 1795. To je ovšem v rozporu jak s Gerberem, tak zejména s premiérou asi posledního Anfossiho oratoria, *Il figliuol prodigo*, v Římě 1796. DBI uvádí jako datum

³⁹ Jméno Domenico se zcela vzácně objevuje v rukopisném konvolutu dvanácti Anfossiho árií římské a/nebo neapolské provenience uloženém v italské státní knihovně v Montecassinu (sign. 1-A-8/2a-1).

⁴⁰ Viz biografické informace o Anfossim v: *ES*, s. 607, Rudolf Angermüller: *Die Wiener Fassung von Pasquale Anfossis «Il curioso indiscreto»*, in: *I vicini di Mozart*, Venezia 1987, s. 35–98: s. 37.

⁴¹ Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812, sl. 110.

úmrtí únor 1797, avšak opět bez bližšího odkazu na zdroj. Dodejme, že toto datum zmiňuje již Giuseppe Baini ve své knize o Palestrinovi.⁴² Místo skladatelova posledního odpočinku známo není.

Mnohem palčivější problém, který determinuje především naše poznání Anfossiho tvorby, ale ovlivňuje i otázky biografie a recepce, představuje dochovanost skladatelova díla. Pokud jde o evidenci, nejlépe je patrně podchycena ne příliš rozsáhlá Anfossiho tvorba instrumentální. Zde, díky monumentálním edičním projektům nakladatelství Garland, existuje v rámci řady *The Symphony 1720–1840* stručný tematický katalog Anfossiho symfonií, kterému by ale již také prospěla revize.⁴³ Naopak nejhůře je na tom dílo duchovní, kde – snad s výjimkou oratorií – přesné soupisy chybí a informace v slovnících jsou značně děravé, což je vzhledem k funkčnímu zaměření této tvorby celkem pochopitelné.⁴⁴

V případě opery je situace lepší, ale stále málo uspokojivá. Počet Anfossiho jevištních děl dosud nemůžeme stanovit přesněji než vytýčením dvou limit, totiž 64 a 79.⁴⁵ Necelá osmdesátka oper je i v případě dlouhověkého a snad i rychle komponujícího Anfossiho méně pravděpodobná. Tento počet nepochybně zahrnuje i úpravy či nové názvy pro inscenace starších děl a mylné atribuce, což vše mj. zrcadlí prostý fakt, že Anfossiho dílo, stejně jako tvorbu většiny italských operních skladatelů 18. století, nikdo dosud souborně nezkoumal. Badatel znalý vídeňského repertoáru bude například skeptický k zdejšími premiérám jinak neznámých skladeb, jako je např. *La donna instabile* (1776) nebo *Orlando paladino* (1778). Tato druhá opera je podle našeho soudu spíše dílem P. A. Guglielmiho, resp. jeho původně pražskou úpravou v režii Nunziata Porty a Giuseppe Bustelliho. Naopak v soupisu díla v Grove chybí

⁴² Giuseppe Baini: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma 1828, s. 71.

⁴³ V Brookově „indexu“ podchytila Joyce L. Johnson 67 symfonií, z nichž 41 se však vyskytují jako předehry k operám a oratoriím. Jelikož smyslem práce bylo vytvořit základní soupis, rozpory mezi atribucemi nebo variantami nejsou nijak komentovány. Nejsou zde však ani podchyceny všechny prameny operní, takže z 26 samostatných symfonií bude pravděpodobně nutno ještě ubrat, stejně jako se může objevit i jiné autorství. (Např. symfonie D 53, dochovaná jako předehra opery *Isabella e Rodrigo* v Turině, je ve skutečnosti Paisiellovou předehrou k *La disfatta di Dario* (1776). Paisiello ji však zjevně použil i jako úvod ke své *Nitetti a Dal finto il vero*.) – Viz: *The Symphony 1720–1840: Reference volume*, (ed. B. S. Brook), New York 1986, s. 15–22, Michael F. Robinson: *Giovanni Paisiello (A Thematic Catalogue of his Works)*, Stuyvesant 1991, s. 229, 235, 245.

⁴⁴ Nejpečlivější je v tomto směru přehled v NGD, i když i zde některé italské prameny (o českých ani nemluvě) chybí, viz: *NGD Anfossi*, s. 648. Anfossiho oratorii se zabývali mj. Joyce Johnson, Wolfgang Osthoff a nejnověji Anna Ryszka-Komarnicka, Anna Ryszka-Komarnicka: *Oratoria Pasquale Anfossiego w Polsce*, Warszawa 1996 a Carmela Bongiovanni: *Note sulla tradizione musicale dell'oratorio «Sant'Elena al Calvario» di Pasquale Anfossi*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 35/2001, s. 29–54.

⁴⁵ Rozdíly dané různým typem evidence a spolehlivostí údajů podle MGG, NGD a Sartori.

opera *Demofoonte* (1773), jinak v literatuře dobře evidovaná, zatímco *Lucio Papirio* (1771) uváděný Brandenburgerem v MGG je ve skutečnosti opera *Quinto Fabio* (1771), mezi jejíž hlavní postavy patří i Lucio Papirio.

V naznačených opravách bychom mohli ještě dlouho pokračovat, v některých případech by pro přesnější identifikaci díla stačil „pouhý“ pohled do libreta – ani to však (vzhledem k rozsahu a rozptýlu pramenů italské opery) není dosud snadným úkolem. U pětadvaceti oper jsou libreta také dosud jediným známým pramenem (tento počet zahrnuje i oněch 15 mylných či nejistých atribucí), což je ale v celkovém kontextu opery 18. století ještě poměrně dobrá bilance. Větší obtíže pro výzkum představuje množství opisů oněch „zbývajících“ padesáti dochovaných oper, jež jsou rozesety po celé Evropě (a částečně i v USA) a naprosto zásadní nedostatek autografů. Soupis Anfossiho děl v Grove uvádí tři operní autografy. Za první operu *Cajo Mario* uloženou ve třech svazcích v I–Rc, jež má (podle záznamu v RISM A/II) na titulním listě připsáno: „*Venezia = Cajo Mario = Pasquale Anfossi = 1771*“. To ovšem problematizuje věrohodnost autografu, neboť opera měla premiéru v Benátkách již na podzim 1770. Jako autograf je citována také partitura *L'incognita perseguitata* (1773) v F–Pn, což ale jiné zdroje nepotvrzují.⁴⁶ Jako sporný autograf je v Grove uváděn rukopis opery *Achille in Sciro* (1774), rovněž v I–Rc. Provéřit bude třeba i autografy dvou desítek duchovních skladeb uváděných databází RISM A/II, kde by se v případě čtyř motet z fondu lateránské baziliky mohlo skutečně jednat o rukopisy Anfossiho, který zde koncem života působil.⁴⁷ RISM A/II rovněž eviduje skicy árií v Berlínské Staatsbibliothek, spíše se ale jedná o zčásti redukováné zápisy tří operních árií v drobné partituře, autografní zápis je podle našeho názoru sporný.⁴⁸ Nedostatek autografů, ale i provozovacích materiálů jednoznačně spojených s premiérami jednotlivých děl představují citelné ztráty. Řada zásadních otázek tak zůstane u většiny oper asi navždy neřešitelná: především Anfossiho metody práce, rozsah spolupráce s libretisty, vliv zpěváků či impresáriů na premiérovou podobu díla, doba, během níž jednotlivé skladby vznikaly, autorské verze ad.

Nedostatek věrohodných pramenů (či jejich přesných citací) má za následek nejen pochybnosti o jednotlivých datech a skladbách, ale také zkreslují celkovou recepci a mohou ovlivnit i Anfossiho obraz jako člověka. Ukazuje to poznámka

⁴⁶ Především katalog francouzské národní knihovny *Catalogue des manuscrits musicaux antérieurs à 1800* (A et B), Paris 1999, s. 67.

⁴⁷ RISM A/II, (CD ROM) Mnichov 2007.

⁴⁸ D Blb Mus. Ms. 647.

Piccinnioho životopisce Gingueného, který Anfossiho římský úspěch dává do souvislosti s klikou proti Piccinnimu.⁴⁹ Ta údajně v roce 1775 vypískala jakousi jeho operu a prakticky ukončila jeho zdejší kariéru. Ve skutečnosti však v roce 1775 nebylo v Římě nastudováno jediné operní představení, neboť se jednalo o tzv. milostivé léto, kdy divadla zůstala uzavřená. V úvahu nepřichází ani rok 1774, který uvádí Fétis a jiní, neboť o tehdeším karnevalu psal Piccinni pro Neapol.⁵⁰ Zbývá rok 1776, kdy uvedli své opery v Římě jak Piccinni (*La capricciosa*), tak Anfossi (*La vera costanza*), oba v divadle Alibert. Anfossiho opera zaznamenala v dalších letech poměrně velkou odezvu na evropských jevištích, zatímco Piccinnioho *Capricciosa* byla inscenována patrně už jen jednou.⁵¹ To samo o sobě ale samozřejmě nedokazuje negativní přijetí premiér v Římě. Stranictví a intriky sice tvořily přirozenou součást divadelního světa (v Římě jsou známy především boje mezi přívrženci divadla Alibert a Argentina), dobové prameny však – alespoň, tak jak jsou dnes známy – tento Piccinnioho debakl, natož Anfossiho účast na něm, nijak nepotvrzují.⁵² Skutečnost, že Piccinni v Římě v následujících letech neuvedl žádný nový titul pak vůbec nelze považovat za důkaz nepřízně, ale pouze za logický důsledek odjezdu tohoto umělce do Paříže, o němž se dokonce jednalo již od roku 1774!⁵³ Podrobnější pohled na římský operní repertoár naopak poměrně jasně ukazuje, že Anfossi si zde svou pozici vydobyl postupně (byť možná s pomocí Piccinnioho nebo i Sacchiniho), vyhověl rostoucí poptávce a zaujal místo, které zcela „přirozeně“ opustili jiní. Ukřivděný hrdina je ale oblíbený a vlivný literární archetyp (a zdaleka nejen literární), takže historka se ujala. Důležitým mezníkem v tomto procesu se stal článek o Anfossim z pera váženého pedagoga a spisovatele Fétise z roku 1829, který zpochybnil morální kvality našeho skladatele na více než sto a padesát let.⁵⁴

Tato epizoda nás přivádí také k dalšímu otazníku v Anfossiho biografii, jímž je jeho údajný pařížský pobyt, situovaný různě kolem let 1780–81, který ale nejnovější

⁴⁹ P. L. Ginguené: *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicola Piccinni*, Paris 1800; viz též Otto Jahn: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Leipzig 1856, s. 359; *NGD Piccinni*.

⁵⁰ *NGD Piccinni*.

⁵¹ Sartori, sv. II, s. 432.

⁵² De Angelis cituje pouze pochvalné výroky Camettiho na adresu obou děl, viz Alberto De Angelis: *Teatro Alibert o delle dame (1717-1863): nella Roma papale*, Tivoli 1951, s. 210–211.

⁵³ *NGD Piccinni*.

⁵⁴ F. J. Fétis: *Anfossi*, in: *Revue musicale*, roč. 3, 1829, s. 297–300. Prakticky stejný text byl přejet do obou vydání *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1860, 1883, což následně ovlivnilo především italské autory, a to kupodivu i badatele druhé poloviny 20. století, zatímco němečtí vůči ní zůstali vcelku imunní – viz: ES 1954, s. 607; Sergio Martinotti: *Un appuntamento mancato a Parigi*, in: *Chigiana*, 32/1975, s. 141–153, DBI 1961, s. 184, Davide Summaria: *Rapporto tra Piccinni e Anfossi*, in: Pasquale Anfossi, (ed. A. Bassi), Taggia 1989, s. 95–96.

práce odůvodněně nahlíží jako velmi sporný.⁵⁵ Starší autoři – opírající se patrně o autoritu Fétisovu – shledávali zjevně příliš lákavým a přirozeným spojit zdejší produkce Anfossiho oper a celé klima bojů mezi přívrženci Glucka a Piccinniho. Čím méně faktů bylo k dispozici, tím větší fantazii spisovatelé projevili. Až téměř do konce 20. století se proto objevují líčení Anfossiho, který přijme pozvání do Paříže a – aniž by napsal jedinou operu(!) – po necelém roce odjíždí, celý znechucený francouzským zpěvem a necitlivými úpravami svých děl.⁵⁶ To jsou samozřejmě známá topoi dobové diskuse o italské a francouzské opeře, jež byla – k oživení výkladu – bez rozpaků aplikována na Anfossiho. Takto prezentuje Anfossiho pobyt i Sergio Martinotti, který skladatelův příjezd klade někam ke konci roku 1780 a odjezd po 21. 9. 1781, kdy měla premiéru francouzská verze jeho *Incognita perseguitata*.⁵⁷ Martinotti zdroje svých informací bohužel neuvádí, stejně jako nekomentuje, jakým způsobem Anfossi ve stejné době zvládl přípravu premiér nejméně tří oper v Itálii.

Třebaže ale přímé doklady Anfossiho pobytu v Paříži chybí, mohou mít tyto „anecdotes“ přeci jen pravdivé jádro. Jednak nelze vyloučit Anfossiho zastávku v Paříži při cestě do Londýna na podzim 1782 a jednak mohou představovat mnohokrát zalomenou reflexi jeho zdejší nemalé popularity. Anfossiho opery, stejně jako díla Piccinniho, Paisiella a dalších Italů, byly ve francouzské metropoli totiž poměrně často uváděny, a to jak italskými zpěváky v originále, tak i v obvyklých překladech a úpravách francouzských hereckých společností. Potvrzují to jak repertoria jednotlivých divadel, tak i dochované hudebniny.⁵⁸ Pozoruhodné nadto je, že Anfossi do Paříže pronikl nejspíše současně s příchodem Piccinniho (v roce 1776 byla uvedena *L'incognita perseguitata* jakožto *L'Inconnue persecutée*). Ten některá jeho díla (*Il Curioso indiscreto*, *La finta giardiniera*, *Il geloso in cimento* a *Il Matrimonio per inganno*) také uváděl s italskou společností působící v letech 1778–79 v Opeře (Académie Royale), což mimochodem jistě nenasvědčuje na chladné neřkuli nepřátelské vztahy mezi oběma umělci. Celkem bylo v Paříži uvedeno nejméně devět Anfossiho oper, z nichž jako poslední zazněly *Gli artigiani*, s derniérou v sezóně 1803/04. Z různorodých dat, které nejnověji shrnul Andrea Fabiano, lze soudit, že

⁵⁵ NGD Anfossi; MGG Anfossi, s. 705. Andrea Fabiano pak vůbec Anfossiho pobyt v Paříži neuvažuje – viz Andrea Fabiano: *Histoire de l'opéra italien en France (1752–1815)*, Paris 2006.

⁵⁶ DBI, s. 184, MARTINOTTI 1975, s. 141 ad., Renato Bossa: *Anfossi, Pasquale*, in: *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Torino 1985, s. 101.

⁵⁷ MARTINOTTI 1975, s. 152–153.

⁵⁸ Michel Noiray: *Le repertoire d'opéra italien au Theatre de Monsieur et au Theatre Feydeau (janvier 1789–août 1792)*, in: *Revue de musicologie*, 81/1995, s. 259–275; Andrea Fabiano: *Histoire de l'opéra italien en France (1752–1815)*, Paris 2006.

největšího úspěchu se v městě nad Seinou dočkaly *La finta giardiniera*, *Il geloso in cemento* a *I viaggiatori felici*.⁵⁹

Podobně jako Paříž figuruje v Anfossiho biografiích často Berlín a Praha. První zmínka pochází patrně od Ernsta L. Gerbera, který v soupise Anfossiho děl uvedl premiéru opery *Il trionfo di Arianna* (*Triumpf Ariadny*) v Praze roku 1784 a hned po ní *Il cavalier per amore* s lokací Berlín.⁶⁰ Pokud jde o *Triumpf Ariadny*, Gerber se pravděpodobně opíral o libreto k pražské inscenaci (exemplář dodnes uložen v Berlíně), jak ale potvrzují italské prameny, premiéra se konala již roku 1781 v Benátkách. Druhá opera je dnes prakticky neznámá, ale nějaký hudební materiál v Berlíně asi svého času byl, neboť tento údaj potvrdil i Robert Eitner.⁶¹ Ve svém *Lexikonu* již sice opravil údaj o premiéře *Triumfu Ariadny*, v případě druhé opery však pouze vynechal místo premiéry (Berlín), datum 1784 ponechal a jako bibliografický odkaz uvedl rukopisné hlasy(!) v tehdejší berlínské Královské knihovně. Tento materiál je ale dnes nezvěstný, takže se nabízí otázka, zda-li Eitner hudebninu skutečně viděl anebo se pouze spolehl na katalog Georga Thoureta z roku 1895, který k této opeře skutečně zmiňuje orchestrální materiál.⁶² Eitner však zároveň usoudil, že Anfossi v letech 1783–1784 musel cestovat přes Berlín a Prahu („berührte Berlin und Prag“) do Itálie. V roce 1784 totiž ve Florencii údajně provedl operu (s velmi příhodným názvem) *Chi cerca trova* – ani k této opeře se však nedochoval jediný pramen, takže nelze vyloučit Eitnerův omyl či podlehnutí nevyzpytatelnému Fétisovi.⁶³

Pokud jde o vlastní cestu z Londýna do Benátek (či naopak) přes střední Evropu, ta je jistě velmi pravděpodobná, dosud se ji však nepodařilo spolehlivě doložit.⁶⁴ Naši rekonstrukci Eitnerových úvah také nepřimo potvrzují hesla ve „starém“ MGG a DBI, která Anfossiho střeoevropskou cestu dokládají právě zmiňovanými díly, přičemž DBI cestu v roce 1784 (s obráceným pořadím – Praha a Berlín) vykládá de facto jako krátký

⁵⁹ FABIANO 2006, s. 232–250.

⁶⁰ GERBER 1812, s. 112.

⁶¹ Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, 1900–04, sv. 1, s. 150–152.

⁶² Robert Eitner: *op. cit.*, s. 15 a 151; Georg Thouret: *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Berlin 1895/ R1983, s. 7.

⁶³ Operu *Chi cerca trova* poprvé zmínil nejspíš Fétis, viz: François-Joseph Fétis: *Pasquale Anfossi*, in: *Revue musicale*, 1829, s. 299; François-Joseph Fétis: *Pasquale Anfossi*, in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1883, sv. 1, s. 105.

⁶⁴ Pokud jde o domácí prameny, náš výzkum se soustředil na hudebniny a libreta. Evidované notové materiály (celkem 108 jednotek), které byly zkoumány jako součást přípravných studií k této práci, jsou původu domácího (především duchovní kontrafakta, mše), italského, vídeňského či drážďanského (arie, čísla z oper) a souvislost se skladatelovým případným pobytem v českých zemích nijak nenaznačují.

„odskok“ na kontinent, za účelem utužení kontaktů s Itálií, což je ale prakticky vyloučené. Daniel Brandenburg ponechává cestu přes střední Evropu až na rok skladatelova skutečného odchodu z Anglie (1786) a patrně spíše nechtěně, pod vlivem znění starších hesel, vede Anfossiho do Itálie opět „über Prag und Berlin“. Kupodivu, ponechává ve výčtu jeho děl i *Il cavaliere per amore* a dokonce restituuje premiéru do Berlína 1784, aniž by pro to měl jedinou pramennou oporu.⁶⁵

Nejlépe zmapovaným obdobím Anfossiho uměleckého života je – přes veškerou torzovitost údajů – jeho londýnský pobyt. Zásahu na tom má trojice badatelů Curtis Price, Judith Milhous a Robert D. Hume a jejich vynikající práce o King's Theatre v letech 1780–91.⁶⁶ Zde můžeme nejlépe, byť stále dosti mlhavě, zahlédnout Anfossiho jako umělce v konkrétním prostředí, jeho postavení, pracovní povinnosti a možnosti, jako jednotlivce vtaženého do spletité sítě konkrétního divadelního mikrokosmu. V dosavadních biografických shrnutích jsou poznatky práce o King's Theatre využity velmi málo, pokusíme se proto zde některé aspekty Anfossiho pobytu ještě přiblížit.

Anfossi byl pro soubor King's Theatre angažován zjevně jako skladatelská „hvězda“ místo Sacchiniho, možná s vědomím potřebnosti autora, který vyniká v nové komické opeře. Dokládá to větší orientace na operu buffa, kterou lze v předchozích desetiletích pozorovat v celé Evropě. Ze souvislostí vyplývá, že Anfossiho povinností bylo dodat nové tituly, ale také je nastudovat a řídit. Většinu ostatní běžné kapelnické práce zastával jen o málo starší Ferdinando Bertoni, který v King's Theatre působil od roku 1778. Pokud jde o celkové složení repertoáru sezóny, ta spadala do kompetence vedení divadla, kterému skladatel mohl pouze předkládat návrhy. Jelikož Bertoni po krachu roku 1783 divadlo opustil, byl Anfossi v další sezóně nucen postarat se o celkovou operní produkci téměř sám, a to včetně příprav pasticcií, které zde byly oblíbeným typem představení. Situace se změnila až s příchodem Cherubiniho, který část povinností převzal. Zdálo by se tedy, že hlavním důvodem Anfossiho setrvání v Londýně byly finance. Tento bod je ale bohužel značně nejasný. Podle dosud publikovaných dokumentů tvořil průměrný plat skladatele King's Theatre v této době asi 300£; v sezóně 1783/84 však Anfossi dostal údajně pouze 116£. Podle dalších

⁶⁵ Spravedlivě uveďme, že sám Daniel Brandenburg ve svém textu naznačuje, že jím uváděný soupis Anfossiho díla je z důvodu stavu bádání problematický a bude jej nutno revidovat. – Brandenburg, s. 709.

⁶⁶ Price – Milhous – Hume 1995. Jedná se o obsažné syntetické dějiny instituce zahrnující stránku organizační (správní, finanční i produkční) i uměleckou, včetně stručných analýz vybraných děl jednotlivých sezón. Třebaže hlavní zájem autorů směřoval k opeře, stostránková kapitola je věnována i baletu, který měl v tehdejší repertoáru při nejmenším rovnocenné postavení. provozní i Price – Milhous – Hume 1995.

dokladů dlužil management divadla Anfossimu v roce 1785 již 740£. Skladatelský kontrakt nejspíš umožňoval různé navýšení odměny podle objemu práce, patrně především v závislosti na počtu nově zkomponovaných oper. S jakým výtěžkem Anfossi nakonec roku 1786 odjížděl, můžeme tedy pouze spekulovat.⁶⁷

Problematické je i sledování úspěšnosti a celkové recepce jednotlivých děl, a to i v případě, že disponujeme na první pohled jednoznačnými „tvrkými fakty“. Jako příklad mohou posloužit osudy Anfossiho poslední londýnské opery *Inglese in Italia*. Autoři hesla v Grove citují General Advertiser z 22. května 1786, v němž se píše, že, ‘*the music evidently labours under a tedious monotony*’.⁶⁸ Tento jednoznačný verdikt (který Price, Milhous & Hume kupodivu neuvádějí) se zdá být zcela v souladu s pouhými dvěma provedeními této opery (premiéra 20. května a repríza někdy v následujících třech dnech).⁶⁹ Partitura opery se bohužel nedochovala, úsudek recenzenta tedy nemůže být dost dobře verifikován. Pohled na libreto ovšem ukazuje velmi zábavnou satiru na divadelní poměry, kterou publikum bezpochyby mohlo alespoň zčásti vnímat prizmatem stávající situace v King’s Theatre. Soudě dle Price a jeho kolegů, nabízelo libreto dosti rozmanité situace a kontrastní árie.⁷⁰ O to více zarážející je údajný neúspěch – podle našeho soudu by musel být způsoben nejen náhlým poklesem skladatelovi invence a vyčerpáním, ale zároveň i dalšími vnějšími vlivy. Úspěšnost opery, nehledě na rozmanitá tvrzení kritiků všech dob, však většinou stojí a padá s výkony interpretů. V tomto směru máme o londýnské scéně naštěstí důležité informace. Hlavním magnetem celé sezóny byla slavná prima donna Gertrud Mara, která ovšem v Anfossiho buffě nevystupovala. Za to ale byla titulní hrdinkou *Armidy*, opery, která byla uvedena pět dní po Anfossiho *Inglese in Italia*. V *Armidě* se zároveň londýnskému publiku poprvé představil dlouho očekávaný kastrát Rubinelli, přičemž opera sama byla z pera nového skladatele, od minulého roku pobývajícího v Londýně, Micheleho Mortellariho. Nevelký počet večerů, které byly v King’s Theatre vyhrazeny do konce sezóny opeře (střídala se s baletem), tak zcela logicky získala Mortellariho *Armida* s Marou (zpívající ovšem pouze „své“ vložené árie) a Rubinellim.⁷¹ Tyto skutečnosti samozřejmě nedokazují, že Anfossiho poslední londýnská opera byla výborné dílo, které předpojaté publikum nechtělo vůbec vidět. Doplnění interpretačního

⁶⁷ Price – Milhous – Hume 1995, s. s. 112–134, 261–262, 304, 342.

⁶⁸ *NGD Anfossi*.

⁶⁹ Price – Milhous – Hume 1995, s. 340.

⁷⁰ Price – Milhous – Hume 1995, s. 356.

⁷¹ Mortellariho *Armida* mohla být z hlediska ohlasu v publiku větším úspěchem, i tak ovšem zazněla jen šestkrát a po té byla operní sezóna ukončena, viz Price – Milhous – Hume 1995, s. 340, 346 a 358–360.

rámce o další údaje však jednoznačně ukazuje, že nejen narativní prameny, ale i pouhý počet představení je potřeba číst s největší obezřetností – jen podle nich *Inglese in Italia* (natož našeho Itala v Anglii) spolehlivě soudit nelze.

Dobovou recepci Anfossiho díla lze sledovat rovněž na kontinentě, a to především v Itálii. Na rozdíl od Londýna, pro který existuje již několik soupisových i syntetických prací, italské ohlasy jsou publikovány jen zčásti a rozptýleně. Vybíráme proto alespoň několik méně známých svědectví o Anfossiho operních aktivitách v Římě, jež nejen doplní celkový obraz, ale také nám umožní zamyslet se nad dalšími typy pramenů a zároveň snad i poopravit některé dosud schematicky přejímané výklady.

Úspěchy roku 1773, které významně ovlivnily Anfossiho kariéru, jsou nejen dobře čitelné v rostoucích objednávkách a šíření skladatelova díla, jsou ale také vzácně zachyceny v římském denním tisku a jedné příležitostné básni. Jako první z Anfossiho děl byla roku 1773 uvedena *L'incognita perseguitata*, o níž se dobový kritik vyjádřil slovy: „È musica bellissima, allegra, brillante, graziosa, ma la compagnia dei musici è degna di cantare in Ghetto la Gnora Luna⁷² che di ascendere un così nobile teatro.“⁷³ I když Anfossi z tohoto posudku vychází dobře, paušální odsudek interpretů poněkud překvapuje, neboť v pěveckém ansámblu tehdy byli i Luigi Marchesi (Gianetta) a Giovanni Morelli (Baron di Fiume Secco).⁷⁴ Oba však stáli teprve na prahu své kariéry, a tak je možné, že jejich výkony ještě nesplňovaly náročná kritéria neznámého pozorovatele. Nelze ovšem ani vyloučit, že slova kritiky byla zabarvena tradiční řevnivostí mezi příznivci jednotlivých divadel nebo jednotlivých pěvců.

Brzy po premiéře *Demofonte* (6. února) se kronikář deníku *Diario ordinario* zmínil, že představení získalo „*molti applausi di numerosi spettatori*“.⁷⁵ Na jiném místě kritika údajně označila tuto operu jako „*una bella musicata fatta con straordinaria abilità*“.⁷⁶ Nadšení římského publika bylo manifestováno i oslavnou básní, jehož anonymního autora De Angelis i Rinaldo označují – bez udání pramene – za člena Arkádie.⁷⁷

⁷² *La gnora Luna* je název v té době velmi oblíbené písně asi florentského původu zesměšňující Židy a jejich svatební obřad, která se později stala předlohou pro variace (např. Mauro Giuliani), ale i inspirací pro dramatická zpracování apod.

⁷³ DE ANGELIS 1951, s. 207.

⁷⁴ DE ANGELIS 1951, s. 206–7.

⁷⁵ Mario Rinaldi: *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze 1978, s. 198.

⁷⁶ RINALDI 1978, bez citace pramene, s. 199.

⁷⁷ Oba citovaní autoři pravděpodobně přejali tuto informaci z nějaké respektované literatury, a tak báseň otiskují bez jediného bibliografického odkazu – DE ANGELIS 1951, s. 207; RINALDI 1978, s. 199.

*Viva colui degli animi
signor, che con egregie
note gli affetti muovere
sa con sì forza attiva
con arte impareggiabile.
Viva l'Anfossi viva!
Su dunque, o ninfe amabili,
voi pastorelle semplici,
voi caste, amate Vergini
d'Anfossi il raro merito
la virtù impareggiabile
liete innalzate all'etere.*

Ani De Angelis ani Rinaldi neuvádí, kdy a kde tyto verše byly publikovány či sepsány, což mimochodem také stěžuje určit, jestli se jedná o reflexi všeobecného entusiasmů z Anfossiho děl anebo zda se verše původně vztahovaly ke konkrétnímu dílu. Pastorální obrazy v druhé polovině básně by se sice mohly poukazovat na operu *L'incognita perseguitata*, nepochybně však souvisí především se symbolikou a jazykem arkadské poezie jako takové.

Příležitostná oslavná báseň byla nejen oblíbeným médiem literární komunikace, ale i tradičním prvkem divadelního světa a společenského života předchozích století. Zahrnuje jednak skutečné sonety a ódy, ale často i méně umělecké, o to však zpravidla výmluvnější veršované nazývané v Římě pasquinaty.⁷⁸ Stylově k nim nemá příliš daleko také pamflet, v němž roku 1788 neznámý autor hodnotil celou divadelní sezónu a o divadle Alibert napsal:

*Comincio da Alibert, che primo è andato
il drama l'Artaserse: la musica avvelena,
Anfossi s' invecchiato; non è piu buon maestro
Vitaliano, il soprano, piace generalmente
per la sua bella voce, ma per il resto niente.
Maffoli è ognor lo stesso, ma par... ma qui si taccia
in gazzie dei fanatici. che vogliono che piaccia.
La donna unita agli altri, per essere cattivi
si gettino fra i morti... che ormai non son più vivi.
Andiamo balli. Il primo non ha incontrato un zero
la troppa pantomima fa brutto il pensiero
il secondo è grazioso, di bizzarie ripieno,
si regge quanto basta: ma non soddisfa appieno.
In quanto ai ballerini non ho che dirne contro
non è loro colpa se non han fatto incontro
Del direttore è il fallo. Che il gusto rinovelli...
ma pria di condannarlo lasciamo che si appelli.*

⁷⁸ Podle torza antické sochy u paláce Braschi, nazývané Pasquino, na kterou byly umístovány.

Tato báseň je obzvlášť cenná, neboť podle všeho je hlavním a zároveň asi jediným zdrojem tvrzení některých biografů o neúspěšnosti *Artaserse* a poklesu skladatelových sil. Citace přívlastku «invecchiato» (zastaralý) v DBI naznačuje, že názor dobového „básníka“ byl autorem encyklopedického hesla přejat bez větší kritiky pramene, a to patrně i z toho důvodu, že tento dobový text mohli autoři slovníkových biografii najít v tehdy poměrně čerstvé monografii o divadle Alibert z pera Alberta De Angelise. Ačkoliv samozřejmě není vůbec vyloučeno, že se *Artaserse* skutečně nelíbil a názor pamfletisty byl obecně sdílen, je třeba upozornit, že citovaný text představuje jen část celku, který nebyl otištěn v úplnosti. Tím mohlo dojít i k jistému zkreslení, což do určité míry také naznačuje jiný úryvek tohoto pamfletu publikovaného Mariem Rinaldim v dějinách konkurenčního divadla Argentina, jehož představení jsou hodnocena příznivěji, i když také s výhradami.⁷⁹

Spolehlivě posoudit Anfossiho následné postavení v Římě je na základě dosud známých pramenů obtížné. Podle Gerbera, opera *Le pazie dei gelosi* uvedená o rok dříve, byla Anfossiho velkým triumfem.⁸⁰ Pokud jde o *Artaserse*, nejnovější výzkum naznačuje, že i tato opera má své kvality, vyplývající možná z vlivu „reformních“ idejí básníka Mattia Veraziho, komplexní analýza však dosud chybí.⁸¹ O skladatelových silách a schopnostech reagovat na proměny vkusu naopak více svědčí zmiňovaný úspěch opery *Zenobia in Palmira*, jež měla v následujícím roce premiéru v Benátkách.⁸² Avšak i v případě, že se *Artaserse* skutečně nelíbil (ať už z jakýchkoliv důvodů), nic dnes nenasvědčuje tomu, že by případné důsledky byly pro Anfossiho nějak zásadní. Pro následující karneval si římské Teatro Valle, specializující se na buffu, objednalo u skladatele další operu – *La gazetta osia il bagiano deluso*.⁸³ Divadlo Alibert sice žádnou skladbu nepožadovalo, ale nikoliv z nepřízně, nýbrž proto, že po dva roky zůstalo zcela bez operních představení. Důvody nejsou zcela zřejmé, moderní badatelé zde spatřují především vliv politické situace – zejména v roce 1790 došlo po francouzské revoluci k celkovému utužení poměrů, což se do jisté míry promítlo i do divadelního života.⁸⁴ Nelze vyloučit, že i tato změna klimatu ve věčném městě přispěla k Anfossiho

⁷⁹ RINALDI 1978, s. 268.

⁸⁰ Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790, s. 44.

⁸¹ *NGD Anfossi*.

⁸² Viz pozn. č. 38.

⁸³ Na Petroselliniho libreto (podle Goldoniho *Il matrimonio per concorso*), které později zhudebnil i Rossini (*La Gazzetta*).

⁸⁴ DE ANGELIS 1951, s. 237; RINALDI 1978, s. 282.

rozhodnutí stáhnout se z veřejného života a nadále se věnovat pouze relativně neproblematické dráze chrámového kapelníka.

Kritické zkoumání dochovaných pramenů a promýšlení skladatelovy umělecké dráhy vede takřka automaticky k otvírání mnoha dalších témat, otázek a směrů bádání, z nichž některé se pokusíme alespoň naznačit. V oblasti biografické by kupříkladu bylo cenné zjistit více o Anfossiho bratru Vincenzovi a jeho případném vlivu na Pasqualeho skladatelské začátky. Dosud nezkoumané jsou možné příbuzenské vazby s kontrabasistou J. P. Anfossim činným v King's Theatre v první třetině 18. století⁸⁵ a nejspíše příbuznou (dcerou?) tohoto, Marií Anfossi, autorkou učebnice zpěvu *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto* (cca 1837/40). Velmi přínosné by bylo objevit Anfossiho mecenáše a zkoumat společenské kontakty, vazby s aristokracií a městskými patriciji, v jejichž rodových archivech by dosud mohl být ne jeden cenný dokument. Takovou šanci možná nabízí postava mladého hraběte Vidimana, příslušníka slavného benátského rodu, který byl – podle svědectví tenoristy Michaela Kellyho – velkým Anfossiho obdivovatelem.⁸⁶ Důležité téma, jehož plné objasnění však patrně stojí mimo reálné možnosti hudební historiografie, představuje Anfossiho vztah k Neapoli a zdejší recepce jeho díla a její poměr k prokazatelně větším úspěchům benátským a římským. Tyto otázky se ale zcela vymykají stanoveným úkolům předkládané práce, a proto je spolu s dalšími ponecháváme budoucím badatelům, autorům moderní Anfossiho biografie.

Hodnocení Anfossiho operní tvorby

Jak už bylo naznačeno v úvodu této práce, kritické hodnocení Anfossiho tvorby představuje do jisté míry specifický problém. Narozdíl od Piccinniho nebo Paisiella se Anfossi nestal předmětem zájmu dobových historiografů a sběratelů anekdot, k čemuž možná přispělo i jeho zakotvení v Římě a stáhnutí se ze světa opery. Vše nasvědčuje tomu, že Anfossi jako člověk nebyl příliš dravý a lačný slávy a patrně jej nikdy nelákala služba u dvora. Popularita Paisiella a Cimarosy, mladších a patrně i nadanějších kolegů – do jaké míry se pokusíme naznačit na dalších stránkách – nepochybně souvisela i

⁸⁵ Fiona Palmer: *Domenico Dragonetti in England (1794–1846)*, Oxford 1998, s. 152.

⁸⁶ Kelly dokonce zmiňuje, že během svého pobytu v Benátkách (nejspíš v roce 1783) Anfossi poslal z Londýna Vidimanovi pro Kellyho novou árii do blíže nejmenovaného oratoria – Thomas Kelly: *Reminiscences of Michael Kelly*, London 1826, I. díl, s. 178 a 190.

s jejich společensko-politickou angažovaností.⁸⁷ Z tohoto důvodu již první literární portréty Anfossiho z přelomu 18. a 19. století poněkud trpí nedostatkem opory v pramenném materiálu a zároveň reflektují velmi rozdílnou znalost jeho díla i odlišné přístupy.

První pokus o ucelený soud o Anfossiho operní tvorbě přinesl nejspíše Ernst Ludwig Gerber ve svém *Lexikonu*:⁸⁸ „*Desto allgemein bekannter sind seine Verdienste ums Theater und besonders das komische. Seine Kompositionen werden nicht allein auf allen Theatern Italiens, sondern auch in Paris und in Deutschland, mit übersetzten Texten aufgeführt. Man rühmt darinner seinen Reichtum an Erfindung, seine Anmuth in Gesange und seine Munterkeit. Besonders findet man viel Originelles und Angenehmes in seinen Finalen, welche zum Theil bis zu 7 ja 8 Stimmen stark sind. In seinen ernsthaften Opern bewundert man seinen Geschmack, seine Instrumentalbegleitung und insbesondere den immer neuen und kühnen Ausdruck in seinen obligaten Recitativen.*“

Gerberovo hodnocení se stalo základem především pro další německé práce encyklopedického charakteru a studie zaměřené na vývoj opery. Naproti tomu ve francouzské a italské tradici byl pohled na Anfossiho od začátku odlišný a poněkud problematický – na jedné straně zde bylo vědomí velké proslulosti a obliby, komentované spíše obecně, na druhé straně ale pochybnosti o míře skladatelova talentu. Kritický byl v tomto směru především Fétis, který svůj názor formuloval pravděpodobně v jisté závislosti na baronu Friedrichu Melchioru Grimmovi, známé kontroverzní postavě pařížského uměleckého života druhé poloviny 18. století. Grimm se kriticky vyjádřil o originalitě Anfossiho stylu ve svých proslulých *Correspondance littéraire*, a to v souvislosti s hodnocením jednoho provedení *La finta giardiniera* v roce 1789: „*La feinte Jardinière, musique d'Anfossi, n'eut qu'un succès médiocre lorsque les derniers Bouffons la donnèrent en italien; cette composition parut manquer de la variété, de l'originalité qui caractérisent les ouvrages des grandes maitres italiens; on trouva que, sans les avoir copiés, Anfossi rappelait au moins la manière de plusieurs de ces maitres, et n'en avait pas une qui lui appartint. Les chanteurs français qui viennent d'exécuter cet ouvrage parodie n'étaient guère propres à dissimuler un pareil défaut, et l'on a trouvé le fonds du drame triste et languissant*“.⁸⁹ Je typické, že

⁸⁷ Jak známo Paisiello byl ve službách či oblíbencem několika panovníků včetně Josefa II. a Napoleona, což pochopitelně nemělo vždy jen pozitivní konsekvence, podobně jako Cimarosovo přihlášení se k revoluci nakonec vedlo k jeho zatčení a patrně uspišilo i jeho smrt.

⁸⁸ GERBER 1790, s. 43–44.

⁸⁹ Friedrich Melchior Grimm: *Correspondance litteraire*, Paris 1813, s. 54.

nemalou roli v Grimmově úvaze hraje i kvalita textu, což byla v Paříži – narozdíl od Itálie – velmi sledovaná rovina díla.⁹⁰

Třebaže Grimmovy estetické názory vykazovaly značnou proměnlivost a citované teze byly nepochybně ovlivněny velmi časovými okolnostmi, odráží také pisatelovy bohaté hudební zkušenosti a proměňující se hudebně–estetické citění Paříže konce 18. století.⁹¹ Potvrzují to podle našeho soudu i podobné formulace Fétisovy, kterými kodifikoval podobu Anfossiho, jako autora sice proslulého, o němž ale „*cependant on ne peut nier qu'il ne soit inférieur à Galuppi, à Piccinni, à Paisiello pour l'invention, et l'on ne peut expliquer l'éclat de ses succès que par l'air naturel et facile qui régnait dans ses mélodies, et surtout par cette magie de la coupe italienne qui consiste dans hereux retour des idées principales, qui sans appartenir en propre a personne, a été connue de tous les musiciens qui ont eu quelque renommée.*“⁹² Námi podtržená část textu, nejvíce upomínající na Grimma, nakonec do Fétisovy *Biographie universelle* přijata nebyla. Pohled na Anfossiho jako skladatele bez výrazné invence a horšího než řada jeho souputníků však nacházel dlouho odezvu (viz např. Florimo, Della Corte) a vytvořil svého druhu protipól k tvrzení Gerbera a dalších německých pisatelů.

Jako zajímavý doplněk dobové diskuse uvedme alespoň jeden hlas z Apeninského poloostrova, a sice názor slavného teoretika Estébana Arteagy. Ve svých třídílných *Rivoluzioni* se zabývá – podobně jako drtivá většina dobových estetiků – především otázkou vážné opery. Anfossiho zmiňuje celkem dvakrát. Poprvé v souvislosti s prohrěšky soudobých skladatelů proti dramatické pravdivosti, když jistá oblíbená slova a fráze zatěžují přemírou ozdob. Jako příklad uvádí již citovanou árii *Contra il destin che fremo*, kde se Anfossi – byť dle Arteagy jinak autor vystupující nad obvyklý skladatelský průměr („*volgo dei compositori*“) – na druhou slabiku slova „*amato*“ nerozpakuje uplatnit devět a půl taktu pasáží, tj. přesně sto padesát a dvě noty, jak Arteaga rozhořčeně ale přesně eviduje.⁹³ (Jak již ukázal Wolfgang Osthoff, tento příklad natolik zaujal Rodolfa Celletiho, že se nerozpakoval použít jej i s notovou ukázkou v třetím svazku italských dějin opery (*Storia dell'Opera*, ed. Alberto Basso),

⁹⁰ FABIANO 2006, s. 92–94 ad.

⁹¹ FABIANO 2006, s. 140–145. Jako zajímavý protipól a důkaz široké recepce Anfossiho v Paříži můžeme v této souvislosti uvést i názory Le Sueura, který Anfossiho – v jedné řadě s Gluckem, Philidorem, Piccinnim, Paisiellem a Grétrym – jmenuje jako autoritu v hudbě dramatické; viz: Donald Foster: *The Oratorio in Paris in 18th century*, in: *Acta Musicologica*, 1975, s. 117.

⁹² FÉTIS 1829, s. 298–299, též FÉTIS 1881, s. 105.

⁹³ Estéban Arteaga: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia 1785, sv. II, s. 305–306.

čímž přispěl k nesmrtelnosti této árie).⁹⁴ V závěru téže kapitoly, po téměř osmdesáti stránkách rozebírání příčin špatného stavu opery, projevuje Arteaga trochu milosrdnosti a jmenuje autory, kteří představují jisté výjimky v celkovém úpadku. Jsou to Traetta, Majo, Anfossi, Paisiello, Piccinni, Sacchini, Bertoni, Caffaro, Millico a Gluck, kterého cení snad nejvíce. Anfossi je charakterizován jako „*un ritrovatore facile e fecondo massimamente nel buffo, e che forse ottiene fra i compositori lo stesso luogo che Goldoni fra i poeti comici.*“⁹⁵ I tento názor, byť v omezené míře, našel u dalších biografů odezvu.

Poměrně velký rozdíl mezi vnímáním Anfossiho u Grimma a Fétise na jedné straně a u Gerbera i Aretagy na druhé má nepochybně řadu příčin počínaje odlišnou hudební zkušeností, až po cíle, které svými texty sledovali. Jsou ale také důsledkem odlišného postoje k umělecké originalitě, tedy k estetické kategorii, jejíž pojetí se právě v průběhu druhé poloviny 18. století začalo výrazně měnit. Individualita a novost, typické kvality nastupující romantické estetiky, diametrálně proměnily hodnotová kritéria, která, jak ještě uvidíme, na dlouho zatížila hudebně-historické bádání.

Po biograficky orientovaných encyklopedických a přehledových pracích 19. století dostalo studium Anfossiho nový impuls až na začátku století dvacátého ze strany mozartovského výzkumu. V souvislosti s *La finta giardiniera* vzpomenu Anfossiho sice již Otto Jahn,⁹⁶ byly to však až práce badatelské dvojice Theodor Wyzewa a François de Saint-Foix a následně Hermanna Aberta, které Anfossiho pevně začlenily do mozartovského bádání. Tím mu také zajistili stálé, leč v pozdějších dobách čím dál problematičtější místo v dějinách hudby.⁹⁷ Abert navázal na myšlenku Wyzewy a Saint-Foix o vlivu Anfossiho *La finta giardiniera* na Mozartovo zhudebnění, zkoumal je však s větší dávkou kritičnosti a především tomuto srovnání předeslal poměrně extenzivní sondu do italské opery buffa. Pokud jde o Anfossiho, Abert prostudoval nejméně šest jeho komických oper, které většinou pochází ze 70. let.⁹⁸ Tento výběr, stejně jako i vlastní analýzy, byly částečně ovlivněny záměrem najít zdroje Mozartova operního stylu. Přes veškerou výjimečnost Abertova talentu a obdiv, kterou jeho práce dodnes

⁹⁴ OSTHOFF 1986, s. 285.

⁹⁵ ARTEAGA 1785, sv. II, s. 327.

⁹⁶ Otto Jahn: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Leipzig 1856, s. 358–360.

⁹⁷ Theodore Wyzewa a George Saint-Foix: *W.-A. Mozart*, Paris 1912.

⁹⁸ Abert cituje jmenovitě tato díla: *Lo sposo di tre* (1763), *L'incognita perseguitata* (1773), *La finta giardiniera* (1774), *L'avar* (1775), *Il geloso in cimento* (1774, recte: 1775) a *La pescatrice fedele* (recte: *La vera costanza*, 1776), viz: Hermann Abert: *W. A. Mozart* (ed. C. Eisen), New Heaven & London 2007, s. 317–320.

vzbuzuje, je nutno konstatovat, že tato zaměřenost Abertova výzkumu italské buffy vedla k některým závěrům, jež tváří tvář dnešní větší znalosti dobového repertoáru již nelze udržet. Vzhledem k pomalému vývoji bádání o italské opeře ve 20. století a celkovým kvalitám Abertovy práce však zůstává reformulace celého tématu náročným úkolem, zplněným dosud jen zčásti. Pokud jde o Anfossiho, Abertovy postřehy představovaly po řadu desetiletí nejpodrobnější charakteristiku operního stylu našeho skladatele, jež byla více či méně přejímána i italskými badateli. Jistý pokus o přehodnocení nabídl prakticky pouze Volker Mattern,⁹⁹ zatímco většina autorů písničích o Anfossim Aberta dodnes přijímá nebo mlčky ignoruje. I z tohoto důvodu bude vhodné se s jeho závěry blíže seznámit.¹⁰⁰

Anfossi je podle Hermanna Aberta nejúspěšnější v dílech žánru, který (údajně) preferoval, totiž v larmoyantní komedii, ve vyjadřování „něžné touhy, pobláznění láskou a melancholie“. Melodie těchto árií (u Aberta „písni“), které publikum milovalo, si nehledě na míru dojemnosti vždy uchovaly jistou vznešenost – v tomto směru je Anfossi také Mozartovi největším zdrojem (včetně tempově–výrazového pokynu „andantino grazioso“). U Anfossiho lze ale nalézt i ryzí, nespoutaná komická témata, prvky rošťáctví i zálibu v grotesknosti a pitoresknosti. „*Rychlé buffo–breptání a neúnavné opakování krátkých motivů lze najít ve všech jeho operách*“ (s odkazem na opery *L'Avaro*, *L'incognita perseguitata* a *La vera costanza*), „*takže jeho něžné a vtípné písně milovníků ve výsledku koexistují vedle nadživotních karikatur pravých buffo–postav.*“ Abert oceňuje i některé aspekty dramatické práce, totiž řešení „*tradičních typů a scén, zejména scénu s notářem v prvním aktu Lo sposo di tre, scénu honby za pokladem (penězi) v prvním finále Avaro, a scénu bouře v druhém finále La pescatrice fedele a v prvním finále Il geloso in cemento. Má také velmi v oblíbě to, co můžeme nazvat «árií o nástrojích»*“ („Instrument-Arie“), zatímco „*jinou specialitou jeho umění jsou komické scény z vojenského života v duchu Figarovy «Non più andrai».*“ Abert si všímá i formálních aspektů a konstatuje četnost strofické a dvoudílné formy s kontrastem v tempu a taktu,¹⁰¹ výskyt formy vícedílné (zejména pro dueta na místo třetího finále), dále rozlehlých vícedílných sólových scén „*s doprovázeným recitativem a relativně dlouhými větami typu kavatiny*“ a, podle Piccinniho vzoru, jistou zálibu ve finále řešených formou rondo (či k této formě směřujících), jež měla mít dle Aberta

⁹⁹ Volker Mattern: *Das Drama giocoso »La finta giardiniera«*, Laaber 1989, viz níže.

¹⁰⁰ Následující odstavec parafrázuje nebo cituje Abertovy názory podle: Abert 2007, s. 317–320.

¹⁰¹ Wyzewa a Saint-Foix to považovali za Anfossiho novinku, což Abert již odmítl s poukazem na Galuppiho a Paisiella.

rovněž vliv na Mozarta. Rozsah vlivů a způsob Mozartovy recepce Anfossiho Abert ještě dále pojednal v kapitole věnující se přímo Mozartově opeře *La finta giardiniera*,¹⁰² což je také – z hlediska Anfossiho – téma, které v muzikologické diskusi doznalo relativně největšího ohlasu. V našem dalším výkladu mu však bude věnována pozornost pouze v míře odpovídající hlavním cílům této práce.

Po Abertově monografii studium Anfossiho dlouhá desetiletí stagnovalo. V prvním svazku MGG navázal Werner Bollert na Gerbera i Aberta. Přihlásil se k tezi o důležitosti Anfossiho pro vývoj operního finále, avšak bez konkrétnějších údajů.¹⁰³ Ocenil jak úspěšné „Rührstücker“, tak i komedie tradičního střihu a upozornil také na skladatelův vývoj v žánru opery seria. Naléhavě vyzýval k dalšímu studiu, jež by potvrdilo a přesněji ozřejmilo Anfossiho význam, avšak marně. Postrádající opory v nových studiích, následné přehledové práce jako *Enciclopedia dello Spettacolo* nebo *Dizionario biografico degli Italiani* přejaly pohled německé muzikologie a podpořily obraz Anfossiho jako málo doceněného autora nemalého významu. Ani Tintoriho monografie o neapolské opeře nešla v případě Anfossiho za Aberta a dosavadní obecná tvrzení. Její hlavní přínos byl v revizi soupisu operního díla.¹⁰⁴ Poměrně vysoce hodnotí Anfossiho i Zanotti ve svých třech svazcích věnovaných italské hudbě 18. století.¹⁰⁵ Začlenil Anfossiho především do výkladu o komické opeře, které věnoval značnou pozornost; portrét ligurského skladatele však vytvořil prakticky jen na základě starších prací v čele s Abertem.

Další podněty dostalo bádání v 70. letech 20. století především opět díky W. A. Mozartovi. Rudolph Angermüller se zajímal o Giuseppe Petroselliniho, libretistu *La finta giardiniera*,¹⁰⁶ a Sergio Martinotti se pokusil o nový pohled na vztah Mozart – Anfossi.¹⁰⁷ Jeho studie je cenná především kladením některých nových otázek a pokusem o nastínění nových souvislostí, zároveň ale trpí nekritickou recepcí řady tradičních výkladových schémat. Operu *La finta giardiniera* – bez níž se žádný odkaz na Anfossiho v této době již neobešel – vykládá ve shodě s Abertem a Anfossiho jako Mozartův vědomý vzor a obecný zdroj italského stylu.

¹⁰² ABERT 2007, s. 327–339.

¹⁰³ „Für die Weiterbildung insbesondere der Finales hat er viel getan, und man wird ohne Übertreibung schon jetzt sagen dürfen, daß er zu den hervorragenderen Opernmeistern seiner Epoche gehört.“ – Werner Bollert: *Pasquale Anfossi*, in: MGG, Kassel 1951, sv. 1, s. 474–476.

¹⁰⁴ Giampiero Tintori: *L'opera napoletana*, Milano 1958, s. 120–126.

¹⁰⁵ Zanotti 1978, s. 519–520.

¹⁰⁶ Rudolf Angermüller: *Wer war der Librettist von La finta giardiniera*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, s. 1–20.

¹⁰⁷ Martinotti 1975.

Skutečně nový pohled, nabízející sice stručný ale komplexnější zhodnocení Anfossiho skladatelského umění, poskytl až Michael F. Robinson v šestém vydání *New Grove*. Robinson jako první ukázal na určitý skladatelův vývoj ve všech hlavních hudebních parametrech (melodice, sazbě, orchestraci i formách), konstatoval ale také celkovou nevyrovnanost melodické invence. Svůj komentář končí kanonicky: „*His operatic music has sometimes been criticized for not sufficiently enhancing characterization or creating dramatic impact. In these respects he was far inferior to Mozart, whose superiority as music dramatist can be seen from comparison of Anfossi's La finta giardiniera of 1774 with Mozart's setting of the same libretto a year later.*”¹⁰⁸

Opeře *La finta giardiniera* je také věnována dosud jediná knižní práce zabývající se Anfossiho dílem. Jedná se o rozsáhlou studii Volkera Matterna *Das Drama giocoso La finta giardiniera*.¹⁰⁹ I tato kniha je ale koncipována jako studie srovnávací, kde hlavním autorovým záměrem bylo zjistit nikoliv, jak tuto operu složili oba skladatelé, ale spíše jak se jednotlivá zhudebnění liší s důrazem na zhudebnění Mozartovo. Tato skutečnost z principu oslabila výpovědní potenciál Matternovy práce ve vztahu k Anfossimu, i když některé metodické postuláty v úvodu naznačují, že by tomu mohlo být jinak. Autor správně kritizuje převládající muzikologické přístupy nahlízející operu pozdního 18. století prismalem Mozarta, odvolává se Stefana Kunzeho a ztotožňuje se s jeho názorem, že „*primárně nelze směřovat k tázání, zda-li Mozart skládal lépe než jeho současníci...*“, ale že „*otázka stojí, jak komponovali oni a jak komponoval on.*“¹¹⁰ Matternova znalost dobové italské produkce je ale poměrně malá (odkazy na Piccinniho či jiné autory jsou velmi sporé a zpravidla jen prostřednictvím literatury) a badatelsky jej zajímá především Mozart. To se projevuje v mnoha aspektech počínaje citací a kritikou pramenů,¹¹¹ v hodnocení jednotlivých Anfossiho árií, kterým dává mnohem méně prostoru než Mozartovým a kde analýzy ústí především v definování toho, co těmto áriím oproti Mozartovým chybí,¹¹² i v celkové charakteristice Anfossiho stylu,

¹⁰⁸ Michael F. Robinson: *Pasquale Anfossi*, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, s. 421–422.

¹⁰⁹ Původně disertační práce obhájená roku 1984, vydaná 1989.

¹¹⁰ MATTERN 1989, s. 9.

¹¹¹ Mattern např. vůbec nekomentuje, že není znám Anfossiho autograf, partitury použité k analýzám a ukázkám zmiňuje poprvé v podčarové poznámce (č. 108, s. 36), stejnou formou později i některé další. Celkový soupis pramenů uvedený na s. 550 komentuje poznámkou, že popis těchto pramenů je úkolem budoucí kritické edice!

¹¹² „*přes tyto zmínek-hodné jednotlivosti chybí Anfossiho árii zcela psychologický aspekt Mozartova kusu*“ (s. 257), „*zatímco Anfossiho árie, třebaže formálně překypující je v mozartovském smyslu zcela nedramatická*“ (s. 267), „*Die Musik ist hier nur ‚Folie‘, auf der der Text präsentiert werden kann, es spricht nicht im Sinne Mozarts*“ – o árii Serpenty *Appena mi vedono chi cade chi sviene*, s. 317.

kde rezignuje na jakékoliv osobité rysy.¹¹³ Důvody jsou zřejmé: zvolená podoba srovnávací metody Matternovi do značné míry znemožnila analyzovat a posuzovat Anfossiho dílo jiným způsobem a dobrat se nových závěrů. Nehledě tedy na úvodní tázání, analýzy jsou velmi tradiční a směřují ke konstatování stále stejných závěrů (anebo občasných výjimek od pravidel). Nedostatečnost takové výpovědi Matterna potom příliš neznepokojila, protože smysl celého počínání bylo demonstrovat odlišnost a superioritu Mozarta, což se pochopitelně podařilo. Pod tíhou evidence jednotlivých analýz však Mattern dospěl poznání, které sice neakcentoval, které je ale podle našeho mínění klíčové, totiž, že Anfossiho přístup je z principu odlišný. Další důsledky pro své analýzy a hodnocení z toho však již prakticky nevyvodil. Velmi ilustrativní je v tomto smyslu například pasáž týkající se analýzy části prvního finále: „*So schön diese Musik auch ist, sie ist gänzlich undramatisch und widerspricht völlig der Spannung, die über dieser Szene liegt: Was ergibt die Ausspionierung des Paares? Wie werden die Betroffenen reagieren? Anfossi interessieren diese Fragen nicht. Sein Musik liegt den Hören regelrecht von der dramatischen Situation ab.*“¹¹⁴ Velmi odlišný přístup obou skladatelů přivedl autora k správnému úsudku, že Anfossi se o dané parametry textu zjevně vůbec nezajímal. Neklade si však již otázku, proč tak činil, resp. jak to bylo vůbec možné. Na několika málo dalších místech se Mattern kloní k názoru, že důvodem odlišných přístupů jsou hudebně absolutní kritéria, o něž se údajně Anfossi při kompozici primárně opíral.¹¹⁵ Pouze v závěrečném shrnutí Mattern do svých úvah zahrnuje i otázku vlivu žánrového stylu („Gattungsstil“, viz níže), která je podle našeho názoru zcela zásadního významu. Nedramatičnost a rozpory mezi textem a hudbou, které Mattern často u Anfossiho shledává, jsou navíc kategorie dobově podmíněné. Mattern si je této skutečnosti víceméně vědom a některé své závěry také formuluje s poukazem, že dramatičnost, o které hovoří, je chápána moderně a s ohledem na dnešního posluchače (diváka). Tento bod ale není rozpracován, což má některé závažné důsledky: stěžuje, ne-li zabráňuje pohlížet na dílo nároky jeho doby, ovlivňuje zaměření analýzy, chápání celého díla a vlastní hodnotové soudy, které vytváří zkreslený obraz nejen o Anfossim, ale i Mozartovi. Mattern na většinu těchto otázek skutečně rezignuje a pouze v posledním bodu – patrně pod vlivem Aberta a Kunzeho – přiznává, že některé z kvalit, jež v Mozartově hudbě dnes nalzáme a všeobecně oceňujeme (a u Anfossiho

¹¹³ MATTERN 1989, s. 524 ad.

¹¹⁴ MATTERN 1989, s. 428.

¹¹⁵ MATTERN 1989, s. 502, 521.

postrádáme), byly ve své době neobvyklé a sporné – a proto také leckdy s obtížemi přijímané.¹¹⁶

Srovnávat Anfossiho s Mozartem je samozřejmě možné a vědecky legitimní, pakliže kladené otázky a sledované cíle jsou adekvátní. Matternovým cílem bylo především detailně analyzovat Mozartovy postupy, demonstrovat značnou propracovanost partitury a dramatické kvality, jež toto dílo činí umělecky atraktivní a tím zároveň ukázat na důležitost této kompozice v Mozartově operní tvorbě. Svou prací chtěl přispět k jistému přehodnocení tohoto raného opusu a srovnáním s Anfossim zároveň vyvrátit názory mnoha předchozích badatelů o vlivu italského skladatele na Mozartovo zhudebnění. Na první pohled se kniha jeví jako určitá polemika a přehodnocení Aberta či menších autorů, ve skutečnosti ale představuje spíše rozvedení a doplnění některých jeho myšlenek a pouze částečné nakročení k novým pohledům. Mattern odmítá přímou inspiraci Anfossiho partiturou, což skutečně nelze spolehlivě doložit. Několik hudebních reminiscencí a formálních analogií, které Abert v tomto směru shledává, se jeví být dosti subjektivní a málo průkazné.¹¹⁷ Abertovo pochopení pro Anfossiho kompozici je však, obáváme se, přes veškerou tradiční metodologii, mnohem hlubší než by se dle Matterna mohlo zdát. Abertovy závěry jsou navíc konsekventní a kontextuální: Anfossi je nepochybně méně originální a invenční než Mozart, ale jeho zhudebnění představuje harmonický celek, zcela v duchu tradice opery buffa. Mozart svým pokusem o hlubší psychologizaci postav a (příliš velkým) důrazem na emotivní momenty vytvořil původní, ale nekoherentní dílo, do určité míry se rozpadající na jednotlivé árie, scény. Ne všichni vykladači Mozarta jsou ale téhož názoru a to nejen proto, že konstatovat nedostatky u génia je poněkud nesnadné, ale nepochybně i pro obtížnost kritického odstupu od vlastního, soudobého estetického úsudku.¹¹⁸ Ani Volker Mattern však, přes mravenčí snahu vysvětlit a obhájit Mozartovy

¹¹⁶ „současníci si byli vědomi Mozartovy „vybranější a podivnější harmonie“, „množství hudebních nápadů“, „přetížené instrumentace“, nenacházeli však pro ni pochopení, tj. její dramatický smysl neměli za transparentní a samozřejmý“, MATTERN 1989, s. 526.

¹¹⁷ ABERT 2007, s. 327–339.

¹¹⁸ Stefan Kunze kupříkladu problematičnost této opery vnímá a v rovině technické ji také dokáže poměrně dobře analyzovat (bez jediného odkazu na Aberta), celkově ale vidí „vinu“ především v libretu. Analogicky tomu vůbec nekomentuje osudy Anfossiho zhudebnění, které bylo s úspěchem dáváno nejen v itaštině, ale i v singspielové úpravě na německých scénách. Rozdílná hodnocení se odráží i v nejnovějších referenčních pracech – viz Julian Rushton: *La finta giardiniera*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*. (ed. S. Sadie), *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 30 Mar. 2009, Friederike Jary: *La finta giardiniera*, in: *Das Mozart-Lexikon*, Laaber 2005, s. 203–205.

kompoziční postupy, tento aspekt *Zahradnice* nevyvrátil, ale spíše jej – byť třeba nepřímou – potvrdil.¹¹⁹

Na druhou stranu je nutno uznat, že přes všechny naznačené problémy a výhrady přinesla Matternova práce důležitý příspěvek k poznání Anfossiho díla. Jako první poskytl základní strukturální analýzy celé opery a charakteristiky většiny čísel, které lze v adekvátním kontextu alespoň zčásti použít. Cenné jsou rovněž různé dílčí postřehy k Anfossiho kompozičnímu stylu týkající se melodie, harmonie, stavby; některé tyto dílčí poznatky rovněž přispěly k zpřesnění dosavadních názorů o dobové operní dramaturgii a typologii árií. Pokusme se Matternovy závěry shrnout: všechna čísla vykazují velmi přehledné jednoduché struktury, v hudebním myšlení se uplatňují pravidelné periody; témata nejsou rozvíjena, převažuje princip přiřazování motivů, částečně variovaných. Sjednocení formy se děje primárně tonálním plánem, harmonie jsou spíše statické a jednoduché, k čemuž přispívají i časté basové prodlevy. V áriích je převaha melodické, lyrické linky doprovázené homofonní sazbou (převažuje trojhlasá faktura) anebo je věta charakterizována stále přítomnou energií orchestru, jež dodává pulsující pozadí všem důležitějším dějům. Až na výjimky je vokální melodika určující a role orchestru a diferenciací jeho partů nízká. Árie postav typu mezzo carrattere jsou převážně krátké cavatiny, dvoudílné, mírnějšího tempa; typické je lyrické cantabile s jedním afektem a jím nesenou melodikou velmi pravidelné výstavby. Ve třech případech Anfossi volí silně kontrastní B díl – lze hovořit o dvouvěté vícedílné árii. Třídílné árie se vyskytují pouze u vážných postav, i zde jsou myšlenky výrazně artikulované. Průběh árií spíše utvrzuje prvotně vyslovené, jen v malé míře jsou reflektovány kontrasty v textu, ať už poukazující na dějové nebo spíše psychologické momenty.

Anfossiho melodiku Mattern často v průběhu textu hodnotí jako efektní a krásnou a (podobně jako i starší vykladači) považuje skladatele za nejsilnějšího v „citovém stylu“ (empfindsamer Stil). Pokus o její analýzu a jemnější uchopení, které by umožnilo dotknout se více podstaty Anfossiho umění, ale chybí. V závěrečném shrnutí nadto Mattern předkládá redukci melodiky na dva typy: 1. melodika založená na rozkladech akordů anebo 2. melodika kantabilní, postupně se rozvíjející. Anfossiho árie je dále možné rozdělit na čtyři skupiny – árie mezzo carattere, seria árie se signální

¹¹⁹ Podobně je koncipován i pozdější Matternův komentář k této Mozartově opeře v *Pipers Encyklopedie*, viz Volker Mattern: *La finta giardiniera*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden*, sv. 1, München 1986, s. 42–44.

melodikou, buffa árie se signální melodikou a árie subretní (tj. pro ženskou komickou postavu, jejichž styl ale není nijak zvlášť definován). Pokud jde o finále, základní rozvržení je dané textem, dále je stavba a harmonický plán (podobně jako u árií) určován čistě hudebními zřeteli. Orchester tvoří zpravidla „Klangfolie“, obecné pozadí, před nímž plyne zpěvní text, detaily v průběhu děje a jednání postav nejsou orchestrem tlumočeny. Slovy Abertovými, Anfossiho árie i ansámby sice „*mohou působit velmi dobře ‚dramaticky‘, ale nejedná se o žádný dramatický obraz v moderním smyslu slova, nýbrž obraz lyricko-hudební, neboť zde schází psychologický vývoj. Árie sice zvolenou myšlenku důkladně představují v jejím bytí ale nikdy v jejím vývoji.*“¹²⁰ Teprve v závěrečném shrnutí se Mattern více zabývá myšlenkou, že markantní rozdíly v kompozičních přístupech Mozarta a Anfossiho spočívají v jiném vztahu k tradici a normám opery buffa, které byly pro italské autory určující. Důležitost stylu druhu dokládá i srovnáním se souhrnnými poznatky Wolfganga Rufa ze studia partitury Paisiellova *Il re Teodoro in Venezia*. V jaké míře je ale vliv žánru rozhodující a nakolik se kompoziční přístupy autorů jako byli Anfossi, Paisiello, Cimarosa ad. mezi sebou skutečně liší, ponechává na dalším bádání. Hovořit u těchto autorů o osobním stylu v pravém slova smyslu ale podle Matterna dost dobře nelze – Abertovy závěry tak Mattern mlčky považuje za překonané.¹²¹ Další kapitoly této práce se pokusí na tuto otázku alespoň částečně odpovědět.

Důležitým krokem pro poznání opery starších epoch se stalo vydání sedmisvazkové *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, jejíž první díl vyšel v době dokončování Matternovy knihy. Anfossimu je zde věnován relativně velký prostor (šest stran s dvousloupcovým tiskem), což nepochybně zrcadlí vědomí (německé) muzikologie o nedostatečném vědeckém zpracování tohoto autora. Celkem bylo zařazeno pět titulů: *La clemenza di Tito*, *Il curioso indiscreto*, *La finta giardiniera*, *Adriano in Siria* a *La maga Circe*. Už samotný výběr ukazuje, že úkol reprezentativně představit skladatelovo dílo (ne-li pokusit se o částečnou reinterpetaci) zůstal sotva v polovině cesty. Výběr byl zjevně ovlivněn praktickými zřeteli, totiž dosavadními badatelskými výkony a zájmy, tehdy (i dnes) jedinou dostupnou notovou edicí (*Adriano in Siria*) a mozartovskými vazbami. Autoři se mohli opřít především o studii Helgy Lühning o dobových zhudebněních *La clemenza di Tito* a Jacquese Jolyho o *Adriano in*

¹²⁰ MATTERN 1989, s. 536.

¹²¹ MATTERN 1989, s. 524.

Siria a Nitetti (tyto studie, zaměřené na problematiku opery seria necháváme vědomě stranou, neboť jejich závěry byly recipovány další literaturou).¹²²

Třebaže tato strategie je pochopitelná a ediční plán encyklopedie jistě nenabízel příliš velký prostor pro nové výzkumy, přesto překvapuje, že do výběru nebyla zahrnuta Anfossiho nejúspěšnější, nejvíce provozovaná díla – a to se týká opery buffa i seria. Komentář k hudebním a hudebně-dramatickým kvalitám jednotlivých oper se liší podle založení autora hesla i dosavadní tradice bádání. *Il curioso indiscreto* od Rudolfa Angermüllera je komentován velmi stručně (viz níže), zatímco ostatní statě z pera Sabine Henze-Döhring a zejména Silke Leopold nabízejí vyhraněnější a konkrétnější názory: Anfossi se jeví jako zcela průměrný skladatel, silnější v komické opeře než-li vážné, s výrazným melodickým talentem a – někdy se projevujícím – smyslem pro dramaticky efektní výstavbu ansámbků. Z postav *La finta giardiniera* je Sandrina nejcelistvější, ostatní role jsou spíše obvyklými typy. U této opery Leopold rovněž naznačuje problematičnost neustálého poměřování Anfossiho s Mozartem. Přestože se s některými názory autorky ztotožňujeme, vnímáme tuto charakteristiku jako stále příliš plochou a zčásti problematickou. Formulace typu „accompaganta jsou velmi řídká“ nebo „kromě finále jen dva další ansámby“, jež mají dokládat průměrnost Anfossiho kompozic, jsou jako součást hodnotového soudu diskutabilní a neodkazují na skutečně průměrný tvar opery buffy (resp. seria) v dané době.

Kromě *La finta giardiniera* vzbudila větší pozornost muzikologie pouze jediná Anfossiho komická opera, a sice již vzpomínaný *Il curioso indiscreto*. V Piperově encyklopedii označil Rudolph Angermüller toto dílo za jedno z nejuváděnějších drammi giocosi 18. století, což je poněkud nadnesené.¹²³ Se svými nejméně 25 inscenacemi do roku 1800 (nejméně pět Anfossiho oper dosáhlo 30-50 inscenací) se ale řadí mezi velmi úspěšné tituly – studium této opery by proto teoreticky mohlo nabídnout důležitý příspěvek k poznání Anfossiho i dobové tvorby. Angermüller věnoval *Indiskrétnímu zvědavci* rovněž samostatnou studii,¹²⁴ jejímž hlavním tématem bylo vídeňské provedení této opery, pro které Wolfgang Amadeus Mozart složil tři známé substituční

¹²² Helga Lühning: *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert*, in: *Analecta Musicologica*, 20/1983, s. 261–321; Jacques Joly: *Metastasio e le sintesi della contraddizione*, in: Pasquale Anfossi: *Adriano in Siria*, Drammaturgia Musicale Veneta, 1983; též: *Il fragore delle armi nella Nitteti*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, Venezia 1985, s. 113–117.

1983.

¹²³ Rudolf Angermüller: *Il curioso indiscreto*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden*, sv. 1, München 1986, s. 44–45.

¹²⁴ ANGERMÜLLER 1987.

arie. Nehledě na mozartovské konotace, Angermüller poskytl první ucelený obraz o vzniku díla, recepci, pramenech, vyslovil hypotézu autorství libreta (Petrosellini – zatím nepotvrzené) a poskytl stručné zhodnocení jak árií zhudebněných oběma skladateli, tak i celé Anfossiho partitury. Shrneme-li výsledky této studie a již citovaného encyklopedického hesla, *Il curioso indiscreto* údajně vystupuje nad dobový průměr (není ovšem specifikováno čím); nejpropracovanější je hlavní ženská role – Clorinda, ostatní postavy jsou spíše konvenční typy, ovšem působivě vystižené. Především první finále opery je velmi rozsáhlé a strukturované. Oddíly jsou určeny primárně tempem a taktem, jejich harmonický plán se omezuje pouze na dvě tóniny.

Ve stejné době jako vznikla Angermüllerova studie, Pipers–Encyklopedie a Matternova kniha, došlo rovněž k uspořádání první (a na dlouho jistě poslední) konference věnované dílu našeho skladatele. Konference se konala v září 1987 v Anfossiho rodišti, ligurské Taggie, a jejími účastníky byli italští muzikologové a pedagogové konzervatoří. Devět příspěvků bylo publikováno ve sborníku, jehož celkový přínos je dosti limitovaný, a to v důsledku nedostatečné metodologie a orientaci ve výzkumu.¹²⁵ Skutečnost, že Anfossi byl málo studován, vedl mnohé autory k typickému přeceňování a nalézání kvalit, jež při podrobnějším zkoumání neobstojí. Mezi nejcennější výsledky tohoto symposia patří nastudování a nahrávka opery *La maga Circe* a studie Maurizia Carnelliho o Anfossiho symfoniích.¹²⁶ Na základě analýz šesti vybraných skladeb dospívá k těmto prvním zobecněním: z formálního hlediska jsou pozoruhodnější díla raná, pozdější se jeví více přizpůsobená normám; hudební invence je nevyrovnaná, vedle skvělých témat a myšlenek jsou i zcela banální, přičemž

¹²⁵ Jelikož sborník je špatně dostupný, uvádíme zde alespoň stručnou charakteristiku jednotlivých textů: Mezi cennější výsledky patří bibliografický přehled anfossian uložených v janovské konzervatoři od Andrey Sommariva a přehled skladatelovy oratorní produkce a stručný rozbor oratoria *Prodigus* (Albeto Cantù). Spíše úvodový charakter mají postřehy k libretu a partituře *Il geloso in cimento* (Edilio Frassoni) a *La maga Circe* (Cesare Orselli), jejíž nahrávka vznikla ve spolupráci s kongresovou iniciativou a která dodnes nejlépe dokumentuje vývoj Anfossiho kompozičního stylu. Sergio Martinotti ve svém příspěvku převážně zopakoval teze vyslovené v již citované studii z roku 1975 a v tomto duchu se následně soustředil i na výklad *La finta giardiniera*. Piero Santi navázal na zmiňovanou studii Jacquese Jolyho a pokusil se o vystižení ideové transformace metastasiovského libreta v průběhu druhé poloviny 18. století, které doplnil poněkud příliš výběrovými a ne vždy přesvědčivými postřehy na adresu Anfossiho zhudebnění. Problematický je rovněž krátký příspěvek Davide Summaria o vztahu Picciniho a Anfossiho. Vedle biografického úvodu (jehož nekritické postupy byly již zmíněny výše) se autor věnoval srovnání oper *La finta giardiniera* a Picciniho *Il cavaliere per amore* (1762). Z jeho závěrů vybíráme jen ty nejoriginálnější, ale podle našeho soudu také někdy sporné postřehy: Anfossi častěji než Piccinni používá náhodné modulace (modulace skokem), oba autoři používají u komických postav melodiku ovlivněnou lidovou hudbou, oba autoři jsou schopni ozřejmit komické opakovaným použitím velmi krátkých rytmických obrazců (= rozvedení Abertovy teze), orchestr u obou autorů je schopen takřka ironického komentáře vokálních partů. Plnou citaci jednotlivých příspěvků viz v soupisu literatury pod zkratkou Anfossi 1989.

¹²⁶ Maurizio Carnelli: *P. Anfossi e la musica strumentale*, in: Anfossi 1989, s. 99–107.

první věty mají většinou úvodní téma nesené rytmicky a melodicky málo zajímavé; harmonický plán je mnohem jednodušší než v operách a oratoriích. Velmi zajímavou shledává Carnelli instrumentaci: vedení smyčců je údajně velmi variabilní a zvukově vysoce efektní, častější než u jiných autorů je používání akordické hry houslí k podpoře melodiky.

Posun v bádání o Anfossim v 90. letech nastal především díky vytrvalému ba přímo rostoucímu zájmu (především anglosaské) muzikologie o italskou operu. Poměrně dobře to ukazuje srovnání hesel v nových vydáních dvou nejprestižnějších lexikografických prací – MGG a New Grove. Daniel Brandenburg v MGG kromě jistých melodických vloh žádné kvality u Anfossiho neshledává, vypomáhá si proto odkazem na pouze dobově podmíněný úspěch jeho díla a poukazem na nedostatečný dosavadní výzkum, který ale poněkud podcenil. Naproti tomu Marita Petzold McClymonds a Mary Hunter se pokusily o další prohloubení celkového pohledu především na základě nových výsledků bádání o opeře seria. Anfossi pro ně zůstává autorem s nejlepšími výsledky v sentimentálním žánru a na rozdíl od *La finta giardiniera* je vyzdvihnuta (chtělo by se říci konečně) mnohem úspěšnější *L'incognita perseguitata*, jejíž protagonistka Giannetta, je údajně „one of his loveliest creations“. Autorky rovněž dokumentují proměny Anfossiho stylu v žánru opery seria, a to nejen při spolupráci s Verazzim jako v případě opery *Cleopatra* (1779). Celkově však také upozorňují na stopy chvatné práce a již citované nedostatky v charakterizaci a dramatického účinku, které lze vidět při srovnání *La finta giardiniera* se zhudebněním Mozartovým. Zároveň se ale objevuje alespoň rámcové srovnání s Anfossiho italskými kolegy: „His buffo characters lack both Paisiello's witty terseness and Cimarosa's extravagant prolixity.“

Pokud jde o speciální studie, devadesátá léta a začátek nového století přinesly jen několik studií věnovaných problematice Anfossiho komickým operám,¹²⁷ jejichž dílčí výsledky budou příležitostně komentovány v následujících kapitolách. Na tomto místě uvedme jen článek Edilia Frassoniho *L'attualità del passato e Pasquale Anfossi*, v němž krátce (a výběrově) bilancoval dosavadní výzkum, poukázal na neudržitelnost

¹²⁷ Pozornost vzbudila např. *La maga Circe*, které se věnoval Wolfgang Osthoff a Waltraud Meierhofer, zatímco Christine Sievert se dotkla námi dále pojednávané opery *I viaggiatori felici*, viz: Wolfgang Osthoff: *La maga Circe di Pasquale Anfossi nella traduzione di Goethe per il teatro di Weimar*, in: *Opera & Libretto*, I/1990, s. 51–76; Christine Sievert: *Die Fassungen der Arie "Dove mai s'è ritrovata" aus Pasquale Anfossi's Oper I viaggiatori felici*, in: *Haydn-Studien*, 9, s. 107; Waltraud Meierhofer: *Transformations on stage only: Anfossi's Circe in Weimar*, in: *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, Aldershot 2006, s. 85–123.

některých tvrzení (historka o Piccinnim) a vyzdvihuje dva momenty skladatelovy tvorby, kterou je potřeba podle jeho názoru pečlivě studovat: koncepci finále, kde Anfossiho vidí jako originálního tvůrce (což ale dokládá prakticky jen jejich narůstajícím rozsahem formy), a bohatou melodickou invenci úspěšně korespondující s množstvím dramatických typů a situací.¹²⁸

V načrtnutém vývoji bádání o Anfossim se pochopitelně odráží také celkový (pomalý) vývoj ve výzkumu italské opery 18. století, který má řadu objektivních příčin počínaje povahou pramenné základny, nedostatkem edic, přes estetické předsudky vůči až po celkovou náročnost metodologie výzkumu tak komplexního a časového uměleckého druhu, jakým je opera. Některé z těchto obtíží byly překonány v uplynulých desetiletích důležitými bibliografickými, edičními, digitalizačními i metodologickými výkony mezinárodní badatelské obce. Právě v této poslední oblasti doznala problematika italské opery buffa v závěru 20. století – po důležitých studiích Wolfganga Osthoffa, Michaela F. Robinsona, Stefana Kunzeho, Sabine Henze Döhring, Reinharda Wiesenda, Daniela Heartze, Paola Gallartiho a Reinharda Strohma – nových podnětů především ze strany anglosaské muzikologie. Její výsledky reprezentativně manifestuje sborník *Opera buffa in Mozart's Vienna* a následně monografie Mary Hunter *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna*, které do jisté míry reflektují i obecnější tendence ve výzkumu opery ať novými přístupy esteticko-sociologickými nebo zaměřením na dramaturgii a normativní otázky žánru. Tyto práce byly také zčásti recipovány ve dvou nedávných německých disertacích věnovaných tvorbě Anfossiho významných současníků – Giovanniho Paisiella a Giuseppe Sartiho.¹²⁹ Opera buffa tak začíná být systematicky pojednávána na kvantitativně široké a spolehlivější bázi a dochází k postupnému rozkrývání jejích svébytných mechanismů a estetiky, což usnadňuje i kontextuální uchopení tvorby našeho autora. Vybraným problémům opery buffa a jejich metodologickým implikacím je proto také věnována následující kapitola.

¹²⁸ Edilio Frassoni: *L'attualita del passato e Pasquale Anfossi*, in: *La Berio*, 1999, s. 42–50.

¹²⁹ VILLINGER 2000; PFEIFFER 2007.

III. K estetice a dramaturgii opery buffa

Jak zčásti naznačily již předchozí stránky, historicko-kritické uchopení opery buffa 18. století vyžaduje alespoň pokus o nahlédnutí hlavních estetických norem tohoto žánru, jeho dramatických i hudebních konvencí a způsobů dobové recepce. Tyto vzájemně propojené otázky tvoří samy o sobě téma na obsáhlou a velmi potřebnou knihu, která stále čeká na svého autora. Na tomto místě proto nastíníme alespoň několik základních tezí, které považujeme při zkoumání Anfossiho tvorby za nutné vysvětlit či alespoň připomenout, zatímco dalších se dotkneme během vlastních analýz.

V první řadě je potřeba zdůraznit postavení opery buffa jako sice širokým publikem brzy velmi oblíbeného žánru, nicméně literáty a horními vrstvami společnosti dlouho považovaného za okrajový, umělecky takřka nevýznamný útvar – „burlettu“ – odkázaný do menších divadel leckdy pochybné pověsti. Z uměleckých, provozních ale i společenských důvodů bylo dlouho nemyslitelné, aby komická opera zněla na hlavní scéně jako rovnocenný partner vážné opery, což se dokonale odráží i v její mizivé dobové teoretické reflexi.¹³⁰ První představení v Neapoli, podobně jako v Římě a v Benátkách, byla proto odkázána na menší a méně prestižní scény (zvané „teatrini“), což ale zdánlivě paradoxně znamenalo i menší společenské bariéry, a tím i větší návštěvnost těchto divadel. Některé skutečnosti z dějin rané neapolské komedie naznačují, že již od počátku budila tato představení zájem i ve vyšších vrstvách, takže tehdy nové Teatro dei Fiorentini nemělo nouzi o vlivné návštěvníky a příznivce.¹³¹ O více než půlstoletí později Charles Burney dokládá, jak je toto divadlo, nehledě na letní sezónu a nepřítomnost dvora, plné lidí, což vysvětluje Piccinniho popularitou. Zároveň ale také reflektuje jen částečný zájem publika o dění na scéně, vybavení těchto menších neapolských divadel, celkově málo utěšený stav budov a špínu.¹³²

Prakticky všechna dnes známá svědectví o italské opeře od Brossarda přes Burneye až po Casanovu ukazují, že v malých i velkých divadlech se část auditoria pravidelně věnovala konverzaci, občerstvení či stolním hrám. Na druhou stranu

¹³⁰ Komická opera je u italských autorů reflektována jen okrajově a zpravidla negativně, výjimku tvoří zejména Matteo Borsa a dílčí názory autorů jako Antonio Planelli nebo Francesco Algarotti, viz: SOI, sv. 6, s. 1–72 a zejména 42–54.

¹³¹ Benedetto Croce: *I teatri di Napoli*, Bari 1947, s. 136–137; nejnověji Stefano Capone: *L'opera comica napoletana*, Napoli 2007, s. 67–69, 195–199.

¹³² Charles Burney: *Hudební cestopis 18. věku*, Praha 1966, s. 128. – Z praktických důvodů je při citaci z Burneyho cestopisu odkazováno na české vydání, třebaže překlad obsahuje některé drobné nepřesnosti, pro které bylo zároveň přihlíženo k druhému autorem revidovanému vydáním z roku 1773.

především v těchto menších divadlech si publikum hlasitým voláním a potleskem vynucovalo opakování nejen oblíbených árií, duetů ale – výjimečně – i celého finále.¹³³ Řada interpretů opery buffa byla ceněna nejen pro svůj hlas, ale i herecké kvality (např. Stefano Mandini nebo Francesco Benucci), a v případě vedlejších rolí hleděli divadelní podnikatelé patrně především na to druhé. Dobrý herec buffo-oboru dokázal udržet pozornost publika nepochybně lépe než průměrný zpěvák. Takový je jistě případ komika Antonia Cas(s)accii, od roku 1770 pravidelně účinkujícím v neapolském Teatro dei Fiorentini, který ledva vstoupil na scénu, „elektrifikoval“ celé divadlo a který dokázal své publikum stále a stále překvapovat.¹³⁴ Herecké i pěvecké kvality interpretů byly příležitostně komentovány i dobovým tiskem, v poslední třetině století lze dokonce najít i chvály jednotlivých hudebních čísel včetně finále.

V průběhu 2. poloviny 18. století dosáhla italská buffa do jisté míry většího společenského uznání (v neposlední řadě díky literární kultivaci v díle Goldoniho a uměleckých výkonech Galuppiho, Picciniho či Paisiella), a proto také snadněji ovládla většinu městských divadel a získala si vstup i na některé scény dvorní (Turín, Mannheim, Vídeň). I nadále však představovala – neposledně v důsledku stále rostoucí poptávky – velmi časové umění, zábavný produkt, na který sami jeho tvůrci kladli zpravidla nižší nároky. Domníváme se, že právě tento aspekt a s ním i celý komplex provozních otázek je důležitý nejen z hlediska hudební sociologie či provozovací praxe, ale i při tak zdánlivě autonomních výkonech jako je hudební analýza, pakliže si klade za cíl sledovat nejen čistě hudební logiku ale porozumění struktuře a volbě skladatelských prostředků, nemluvě o celkových hodnoceních.

Při výkladu opery buffa je obvykle kladen důraz na její dramaturgické odlišnosti, částečně nový hudební jazyk, který si během 18. století vytvářela, a společensko-kritické aspekty, které se objevovaly v námětech ale také ovlivňovaly uměleckou formu. Rozvoj nové melodiky, ať už různě imitující mluvený projev a smích nebo evokující nové emocionální polohy, stejně jako nové pojmání orchestrálního

¹³³ „Mercoledì poi fu messo in Scena nel Teatro di via del Cocomero il *Dramma giocoso, che ha per titolo i Contratempi, musica del celebre Maestro Giuseppe Sarti, essendo stimata per uno dei suoi capi di opera. Vi è in essa un estro e una novità sorprendente, e il primo finale incontrò tanto il genio dei numerosi ascoltatori, che fu fatto ripetere interamente in mezzo ai continui elogi.*” (*Gazzetta Toscana*, 2. 6. 1785, s. 86). – Pokud jde o vlastní opakování finále, jedná se o poměrně ojedinělé svědectví, což vzhledem k narůstající délce těchto útvarů je zcela pochopitelné. Vlastní oblibu finále u diváků však potvrzuje relativně dost dobových pramenů.

¹³⁴ BURNEY 1966, s. 125; VILLINGER 2000, s. 43; Colin Timms: *Casaccia*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* (ed. S. Sadie) *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003830pg2> (accessed March 30, 2009).

doprovodu, nový vztah mezi slovem, hereckou akcí a hudbou, který mimo jiné přinesl dějové árie a vznik akčních ansámbků (finále), nebývalá dynamičnost těchto nových hudebních forem, proměna dramatických postav a zcela nové dramatické situace, náměty ze současnosti i sebereflexe a distance, kterou opera buffa nabízela, to vše jsou různou měrou vzájemně podmíněné a skutečně významné inovace komické opery, která ale zároveň uchovávala – celkem zákonitě – celou řadu prvků starší barokní operní formy a příležitostně také další přejímala od své „vážné sestry“, opery seria.¹³⁵ A nejedná se pouze o základní stavební prvky v podobě recitativů, árií, duetů a úvodních či „programních“ symfonií, ale také o jejich konkrétní formy a dramaturgické funkce. Opera buffa si totiž – a to bývá opomíjeno – také uchovává a zcela organicky pěstuje árie kontemplativní, nedějové; její ansámby jsou nejen akční ale i reflexivní, a ve výjimečných situacích pracuje i s doprovázeným recitativem a různými prostředky vysokého stylu.

Opera buffa zároveň navazuje na rozsáhlé dědictví činoherní komedie, od antiky, přes renesanci a až po baroko včetně komedie dell'arte a teprve v druhé polovině 18. století se významným způsobem proměňuje pod vlivem osvícenské dramatiky a jejího hlavního italského tvůrce, Carla Goldoniho. Odtud plyne množství tradičních zápletek, situací a postav, které spoluurčují dramaturgii a celkový charakter libret, jež lze do jisté míry vnímat jako varianty komedie charakterové/mravoličné, zápletkové či romaneskní. Jádro fabule takřka každého *dramma giocoso*, jak básníci svá libreta nejčastěji nazývali, ovšem tvoří snaha o (znovu)získání životního partnera, tedy dosažení či obnovení „ideálního“ stavu, čemuž jsou v průběhu děje kladeny různé překážky.¹³⁶ Tento „milostný“ rozměr dramatu, ať už tematizovaný anebo spíše jen v pomocné funkci pro tvorbu zápletky, tvořil bezpochyby jeden z nejpřitažlivějších aspektů opery buffa. Zároveň představoval určitou dramaturgickou konstantu spoluurčující konstelaci jednajících postav: na jedné straně milenecký pár proti němuž stojí minimálně jeden protivník, zpravidla otec nebo poručník dívky. Ostatní postavy buď pomáhají anebo naopak zabraňují „lyrickým hrdinům“ ve štěstí. Typický závěr opery buffa proto tvoří sňatek nebo jeho příslib, zároveň ale i sociální smír; směšní či pro své nepravosti opovrženíhodní starci a šlechtici jsou obelštěni a zesměšněni, zhusta jsou ale schopni rychlé (totiž typicky komediální) sebekritiky, aby se s větším či

¹³⁵ Reinhard Wiesend: *Opera buffa*, in: *MGG*, Sachteil 7, Kassel 1997 s. 660–661.

¹³⁶ V následujících odstavcích zčásti navazuji na výklad podaný ve své studii, viz Marc Niubo: *Italská opera v Thunovském divadle a její osvícenské motivy*, in: *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*, (ed. J. Lorman – D. Tinková), Praha 2008, s. 343–345.

menším nadšením přidali ke gratulacím novomanželům a všeobecnému veselí. Zlomení moci (pochybných) autorit a dosažení štěstí mladých párů je bytostným, konstitučním prvkem komedie již od antiky. Odpuštění a prominutí vzájemných příkoří, podvodů apod. a integrace všech postav do jednoho radujícího se společenství je ale prvek operou buffa obzvláště milovaný a hudebně-dramatickými prostředky zesílený. Tento typ vyústění (nejčastější, ale přesto nikoliv jediný) samozřejmě souvisí i s podstatou žánru pojímaného především jako příjemné pobavení, zároveň ale – přes veškerou schematičnost – také velmi dobře rezonuje s osvícenským ideálem obecného, resp. co největšího počtu jedinců týkajícího se štěstí.

Opera buffa mnohé tradiční postavy přejala ale také inovovala, staré masky proměnila na dvou- někdy i třírozměrné typy a přidala nové role sebevědomých obchodníků, zkušených hostinských, řemeslníků, koketních paniček, marnivých ale i osvícených šlechticů ad. Hudební specifika operního divadla si však také vyžádala částečně již vzpomínané inovace dramaturgické, včetně určité modifikace systému rolí, které rozdělila do dvou, později až tří hlavních skupin/oborů, nazývaných nejčastěji *parti serie* (sg. *parte seria* = vážná postava), *parti buffe* (sg. *parte buffa* = komická postava) a *mezzo carattere* (střední postava). Domníváme se, že pro správné analytické uchopení opery buffa, je pochopení tohoto systému a jeho pravidel důležitým předpokladem – ovlivňoval totiž distribuci rolí, ale také jejich ryze hudebních aspekty a celkovou dramaturgii. Zkoumání jeho aplikace v konkrétním uměleckém díle nás může upozornit na individuální zvláštnosti, porušení norem, usnadnit pochopení pozdějších modifikací apod. Vymezení jednotlivých oborů poněkud znesnadňuje jistá volnost dobové taxonomie odrážející lokální zvláštnosti a tradice, ale i míšení aspektů provozních a uměleckých, což se pokoušíme alespoň částečně objasnit následujícím výkladem.¹³⁷ Zároveň však akcentujeme již vzpomínanou rovinu emocionální. Nejen náměty ale i pojetí jednotlivých postav ovlivňovalo šíří emocí, které opera buffa zobrazovala a které budila ve svých divácích. Nejedná se zdaleka jen o neškodný nebo jízlivý smích, buffonerii nebo satiru a odtud případně plynoucí pocity nadřazenosti nebo uvolnění, ale i různé formy potěšení, radosti, stavy dojmutí, něhy či rozrušení. Emocionální paleta dramatu byla, podle našeho mínění, pro tvůrce opery buffa 2. poloviny 18. století důležitým činitelem, který spoluovlivňoval volbu a zpracování

¹³⁷ V posledních letech na tento problém upozornili např. Christine Villinger a Ronald Pfeiffer v citovaných pracích (viz Villinger 2000, s. 170–173, Pfeiffer 2007, s. 79–84). Komplexněji – i když bohužel ne bez problémů – se této otázce věnoval Gianni Cicali – Gianni Cicali: *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana nel Settecento*, Firenze 2005.

námětů a konsekventně i pojetí jednotlivých postav, což by nemělo být opomenuto ani při dnešních analytických výkonech. Konečně, slovy Carla Dahlhause, je to právě drama proti sobě stojících afektů a citů, v čem spočívá tradiční a nejvlastnější specifika hudební dramaturgie, která se podle našeho soudu nevyčerpává operou seria, ale má svou platnost i v opěře buffa.¹³⁸ Odkrytí její logiky může pomoci k pochopení nejen podoby jednotlivých čísel ale i struktur konkrétních děl, které zdaleka nebyly výsledkem pouze ušlechtilých snah libretisty o přehledné vedení děje a přirozené řešení zápletky.

Vzpomínané rozdělení na parti serie a parti buffe je zásadní pro ranou komickou operu, její dramaturgii, hudební formy i provozní systém. Vedle dvojice vznešených hrdinů stojí trojice či více dalších postav, jejichž společenský status mohl být různý – služebnictvo, řemeslníci, notáři, lékaři, venkovani, ale také šlechtičtí přátelé či rivalové apod. Vydělení „vážné“ dvojice reflektovalo především její odlišnou dramaturgickou funkci – jednalo se o hlavní milovnický pár, který prožíval jiné situace a stavy, popř. jiným způsobem než ostatní postavy, které „fungují“ především coby role „komické“. Jejich emocionálně afektivní sféra – především stavy milostné trýzně, štěstí a lehce heroické – byla také vyjadřována odlišnými jazykovými i hudebními prostředky, z velké části identickými se stylem opery seria.¹³⁹ Jejich použití proto nepoukazuje automaticky na parodii, jak se dnes badatelé leckdy mylně domnívají, ale představuje zcela autentické vyjadřování v adekvátních emocionálních situacích, bez nichž se téměř žádná opera buffa neobešla. Tato propojenost hudebního slovníku byla navíc posílena inscenační praxí, neboť v obou žánrech zastávali úlohu prvních milovníků po dlouhou dobu kastráti.¹⁴⁰

Naznačený princip dělení rolí vychází do značné míry ještě z barokní estetiky příkré kontrapozice vysokého a nízkého, vážného a komického, které osvícenství a estetika citovosti částečně nahradily bohatším, psychologicky realističtějším systémem, byť stále ovládaným mnohými konvencemi. Goldoniho „reforma“ v polovině století totiž nejen vytříbila literární kvality, ale prohloubila reflexi soudobé společnosti a zároveň žánr otevřela novým inspiracím a možnostem. V první řadě se jednalo o módní citovost (sentimentalitu) a následně také o návrat dobrodružných, hrdinských a

¹³⁸ SOI 1988, s. 79.

¹³⁹ Otázka vyššího a nižšího stylu v hudbě 18. století byla mnohokrát diskutována, a třebaže nejsou názory jednotlivých autorů jednotné a neproblematické, není v možnostech této práce se jimi speciálně zabývat – viz např. Marita P. McClymonds: *Opera seria? Opera buffa? Genre and style as sign*, in: *Opera buffa in Mozarts Vienna* (ed. M. Hunter & J. Webster), Cambridge 1997 (R2000), s. 197–231.

¹⁴⁰ S touto praxí se bylo možné setkat mimo jiné i v Praze, a to až do 80. let 18. století (viz níže).

pohádkových motivů (zčásti reflektovaných v žánrových označeních libret pojmy jako *dramma eroicomico* apod.). To vše zvýšilo přitažlivost opery buffa, jež tak v poslední třetině 18. století ovládla další teritoria dříve vyhrazená jen vážné opeře, zároveň však také předznamenovalo – společně s přesunem těžiště do citovější oblasti a nástupem romantické estetiky – její pozdější ustrnutí.¹⁴¹

Bohatší sféru emocí našla opera buffa především v literárním sentimentalismu, poprvé kongeniálně vyjádřeným v slavném Goldoniho a Piccinniho díle *La buona figliuola* (1760). Důsledkem této inspirace v nové citovosti byla v první řadě sentimentální hrdinka typu Piccinniho Cecchiny. Ta přebírá funkci první milovnice, je objektem zájmu alespoň několika mužských postav, ale narozdíl od obvyklých seria i buffa postav klasického ražení je ztělesněním dobroty, mírnosti, někdy až naivní a bezbranná, a tudíž snadno zrazovaná, pronásledovaná, nechápaná a vysmívaná. Sentimentální hrdinka tak do opery buffa přirozeně vnesla emocionální kvality v tomto žánru dosud jen okrajově nebo vůbec zastoupené – její výstupy vyvolávají melancholii, soucit, obavy i pláč. Emocionální spektrum nové postavy a námětů zákonitě vedlo i k inovaci hudební řeči, což bylo pozorováno již Piccinniho současníky.¹⁴²

Tento typ nové hrdinky začal být nazýván jako *mezzo carattere*, čímž byla vyjádřena jak její odlišnost od rolí vážných (v pozdější opeře seria i tragických), tak i typických buffo, byť toto postavení není vždy zcela středové.¹⁴³ V dobové taxonomii však byly tyto role velmi často označovány také jako parte buffa, neboť jejich představitelkami byly zpravidla první zpěvačky komického oboru.¹⁴⁴ Jako přirozený důsledek rolí typu Cecchiny se objevil i jejich mužský protějšek, šlechtic či plebejec, u

¹⁴¹ Reinhard WIESEND: *Opera buffa*, in: MGG, Sachteil 7, Kassel 1997, s. 660–661.

¹⁴² Daniel HEARTZ: *The Galant Style 1720-1780. Music in European capitals*, New York 2003, s. 160.

¹⁴³ V odborné literatuře je s typologií rolí pracováno, zejména mimo rámec mozartovského bádání, velmi rozdílně a spíše málo; např. v monumentální práci Daniela Heartze o evropské hudbě v období 1720–1780 je reflektována zcela okrajově, zatímco v důležité přehledové práci o opeře 18. století v řadě *Handbuch der musikalischen Gattungen* spíše s jako daným faktem. Význam typologie rolí pro dramaturgii a zhudebnění naopak často ukazuje ve svých pracích Michael F. Robinson. Jeho pojetí mezzo carattere jakožto postav neutrálních nebo postav „jejichž vyšší původ je v konfliktu se způsobem jednání“ však považujeme za příliš omezené platnosti a užítku. Naopak trochu širší koncept nabízí např. Paolo Gallarti ve svých studiích o libretu, zatímco z muzikologů se typologií rolí více zabývala Sabine Henze-Döhring, která ukázala na jejich význam pro dramaturgii opery buffa i vývoj hudebního jazyka. Nejnověji tuto problematiku zohledňuje např. John A. Rice, Ronald Pfeiffer a Christine Villinger, která svůj výklad hudby Paisiellových komických oper strukturovala z velké části právě podle těchto tří základních oborů. – viz HEARTZ 2003; GATTUNGEN 2001; ROBINSON 1972, s. 136 a ROBINSON 1987; s. 14–15; HENZE-DÖHRING 1983, s. 69–109; GALLARTI 1984, s. 131; PFEIFFER 2007, zejména s. 79–88 a VILLINGER 2000, s. 170–220.

¹⁴⁴ Viz např. rozdělení rolí této Piccinniho opery při uvedení v Benátkách roku 1762 – Taddeo Wiel: *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venezia 1897 (reprint Leipzig 1979), s. 238. První „tripartitní“ dělení a termín mezzo carattere použil Goldoni patrně v libretu k opeře *Il conte Caramella* (1751), viz: *Tutte le opere di Carlo Goldoni* (ed. Giuseppe Ortollani), sv. 1–14, Milán 1935–1955, sv. 5, s. 1010.

něž se označení *mezzo carattere* prosadilo ve větší míře. I to má opět převážně interpretačně-provozní důvod. Zatímco prakticky všechny ženské role v italské opeře byly psány pro soprán (popř. mezzosoprán), mužské role doznaly větší emancipace a diferenciaci. Hlavní komická role (*buffo caricato*) byl tradičně bas (baryton), vedlejší postavy však byly komponovány pro tenor, baryton i bas. Naopak role prvního milovníka zastával takřka vždy tenor (pomineme-li starší praxi s kastráty) a právě s ním se také spojilo označení *mezzo carattere*. V případě strukturovanější sociální sítě a vazeb jednotlivých postav můžeme být svědky i méně obvyklých ale přesto zcela logických řešení, jako je např. postava Krále Jindřicha IV. v Goldoniho a Galuppiho *Il re alla caccia*, koncipovaná jako *mezzo carattere* pro basbaryton.

Typické hudební tvarosloví těchto rolí je obtížné stanovit, a to jak pro jejich intermediální postavení absorbující znaky sféry vysoké i nízké, resp. vážné a komické, tak i s ohledem na vývoj, které tento typ postav doznal. V průběhu 70. letech totiž *mezzo carattere* do velké míry vytlačily čisté *parti seria*, převzaly jejich hlavní dramatické funkce (hlavní milovnický pár – nositel nejjemnějších v díle vyjadřovaných citů) a tak zákonitě rozšířily i svůj hudební slovník. I to je pravděpodobně důvod, proč odborná literatura dnes s konceptem role *mezzo carattere* pracuje jen málo, ačkoliv má mj. k dispozici i velmi cenné a již vícekrát citované dobové svědectví terstského hudebního diletanty Benedetta Frizziho z přelomu 18. a 19. století, které otiskl ve své *Dissertazione di biografia musicale*:

„Il Mezzo Carattere come ben sapete diletto Amico, il nome medesimo spiega l'entità onde corrisponda alla sua perfezione. E' una parte dell'opera buffa, in cui non vi è l'occasione a far sceneggiare l'eroismo nè le più nobili passioni, e la delicatezza sublime del cuor umano; è un misto di gajo dilettevole, in cui il Mezzo Carattere è la parte più seria, ma sempre in relazione del tutto, e nulla più. E' di sovente quella parte o un amante che deve provar qualche pena, o di gelosia o di qualche carattere intrigante, che però non ammette mai le dolcezze neppur morali che interessano il Tenore di un Opera Seria. Perciò è che il Mezzo Carattere deve essere anche un anello di mezzo trà il Serio e il Buffo, e nella modulazione del canto, trà il Tenore di alta protata, e il buffo puro. Sarebbe ridicolo se volesse codesto Mezzo Carattere, tentare volti, salti, sbalzi, e difficili cadenze, come se volessse passare alla semplice intonazione e canto tenuto di un Basso [...]”¹⁴⁵

¹⁴⁵ Citováno dle PFEIFFER 2003, s. 83.

Frizziho výmluvné definici (povšimněme si zájmu o aspekty emocionální i čistě hudební) skutečně odpovídá množství tenorových rolí italské opery od 60. let dále. Jako příklad je možné uvést již Markýze z Picciniho *La buona figliuola*, partnera Cecchiny. Jeho tvůrci mu svěřili tři sólová čísla, z toho jednu lyrickou cavatinu. Zbývající dvě árie jsou vícedílné s pomalejším, mírně kantabilním dílem prvním a ve víceméně buffo-stylu koncipovaným dílem druhým. Pozdější vývoj tento základní trend potvrzuje; ve shodě s Frizzim je tak možné tvrdit, že mužské role mezzo carattere se vyhýbají krajním výrazovým polohám a konsekventně s tím v jejich zpěvních partech nenajdeme větší kolorатурní úseky, technicky náročné pasáže, skoky, dlouhé držené tóny, větší množství expresivních figur. Jejich melodika však přesto může být vznešená a elegantní, s delšími frázemi, příležitostnými rétorickými obraty a ozdobami, které slouží k vyjádření něžných citů, ale i případné bolesti, nerozhodnosti apod. Stavby rozhořčení (nebo výbuchy veselí) jsou však zpravidla vyjadřovány prostředky typickými pro parte buffa – rychlou větou budovanou na výrazném (až ostinátním) rytmu (3/4, 3/8, 6/8 takt) pomocí krátkých (jedno až dvou taktových) frází, využíváním parlanda a další stylizací mluveného projevu a výkřiků, hustým rytmem kadencí.

Ženské mezzo carattere sdílejí tento slovník jen z části – společná je především lyrická melodika, snad ještě bohatěji propracovaná neboť odpovídající širší sféře dramaticko-emocionální (obavy, prosby, melancholie, smutek), častější jsou hudební figury vzdechů a „roztrhání“ melodické linky (zejména v drobných cavatinách). Hojnější i když rozhodně nikoliv výlučné jsou také scény dočasného pomatení, které od 70. let získávaly čím dál více na oblibě (vzpomeňme jen na Anfossiho a samozřejmě i Mozartovu *Fintu giardiniera*) a později se staly takřka kanonickým prvkem romantické opery. Především úvodní accompagnata těchto scén jsou formované analogicky svým protějškům v opeře seria (a jen málokdy za účelem satiry!). Záleží velmi na fabuli a celkové dramaturgii, jestli se hrdinka v následné árii vzepne až do sféry čisté parte seria či nikoliv – dramatická situace tento posun zpravidla umožňuje a vystříhá-li se skladatel extrémů, celkový dojem díla tím jen získá. Naopak prostředky nejvíce charakteristické pro parte buffa – popěvkovitý či lidové zabarvený charakter melodiky, parlando pasáže a další stylizaci mluveného projevu ne-li přímo smíchu – jsou spíše vzácné a souvisí s celkovou koncepcí role a charakterem libreta. Zdůrazněme ještě, že i když čistě sentimentální postavy typu Cecchiny jsou v italské opeře spíše výjimkou, vliv jejich vzoru na podobu hlavních ženských rolí byl však zásadní, což potvrzuje i řada hrdinek Anfossiho.

Čtení jednotlivých znaků té které postavy může ztížit krátkost nebo ambivalence jednotlivých motivů a hudebních gest, které nabývají svého „konkrétního“ významu až v interakci s dalšími (nejen) hudebními prostředky. Důležité je i posouzení konkrétní konstelace rolí, jejíž případné zvláštnosti mohou skladatele vést i k méně učebnicovým řešením, jak ukazuje například Paisiellova oblíbená opery *La frascata* se dvěma ženskými i mužskými hudebně odlišenými rolemi mezzo carattere.¹⁴⁶ Domníváme se, že přitažlivost nového typu role však nesouvisela jen s novými emocionálními polohami, ale také s dramatickým potenciálem, který zde tvůrci objevili. Flexibilita mezzo carattere umožňuje nejen zmenšit úskalí schematičnosti tradičních komediálních postav, ale také spojit některé dosud spíše oddělené funkce parte seria a parte buffa. Zatímco první jmenované mají árie převážně reflexivního charakteru, analogické s postavami vážné opery, čísla postav komických velmi často obsahují prvek akční, dějový. Mezzo carattere obě tyto polohy spojuje, někdy i v jediném výstupu, čímž mohou sami získat na atraktivitě a výrazně dynamizovat děj. „Propustnost“ těchto rolí také posílila tendenci integrace všech postav do děje, množství jejich společných interakcí a vyhocení konfliktů v podobě bouřlivých finále, které publikum zjevně milovalo a které starší dramaturgická koncepce s oddělenými parti seria neumožňovala.¹⁴⁷

Závěrem upozorníme ještě na proměnu charakteristik používaných v libretech či uměleckých smlouvách. Používaná terminologie se vyvíjela ale vždy vykazovala hierarchickou strukturu, která reflektovala jak rozsah role = důležitost interpreta (*prima buffa*, *seconda buffa*, *terza parte*), tak i otázky postavení v dané herecké společnosti, zasmluvnění i stavovské pýchy (*prima buffa assoluta*, *prima buffa senza vicenda*, *parte uguale*). Došlo také k částečnému posunu významů a akcentů; termín *prima buffa* tak od 70. let kupř. označoval hlavní zpěvačku souboru, která zpívala ústřední hrdinky (=

¹⁴⁶ V případě ženských rolí se jedná o Violante a Donnu Stellu, kde první jmenovaná je hlavní ženskou rolí s výraznějšími prvky sentimentální hrdinky, s širší škálou prostředků včetně dramatického *accompagnata*, zatímco D. Stella je charakterizována „umírněným“ seria stylem. V případě mužských rolí se jedná o dva ze tří rivalů, uchazečů o ruku Violanty. Kladný hrdina, pastýř/farmář Nardo, je primárně charakterizován pastorální *cavatina* v 6/8 taktu a dvěma áriemi v nichž celkově převažují nižší stylové prostředky. Árie Cavaliereho výrazněji oscilují mezi oběma póly, což je ale podpořeno i textem a celkovou koncepcí této postavy. K podobným závěrům ohledně mužských postav dochází ve svém čtení této opery také Christine Villinger, která roli Narda zároveň vidí jako důkaz emancipace „mezzo“-stylu z nízkého, což je ale zkreslení způsobené právě opominutím celkového komplexu rolí; viz VILLINGER 1998, s. 201.

¹⁴⁷ Podobně vidí tento proces Sabine Henze-Döhring, která sice hudební prostředky mezzo-carattere do značné míry nazírá jako rozvinutí původně nízkého buffo-stylu, nicméně považuje tuto proměnu za klíčovou pro hudební integraci postav ve společných ansámblových výstupech – viz HENZE-DÖHRING 1983, s. 78.

první milovnice), jež mohly mít do značné míry i charakter „vážné“ role (dříve tedy označené jako *parte seria*). I z toho důvodu došlo také k zavedení přívlastku „caricato“, kterým se začaly odlišovat role (popř. interpreti) vyloženě komického charakteru od ostatních. Konstelace operní společnosti a kvality představitelů jednotlivých oborů ovlivňovaly repertoárovou strategii, úpravy partitur i další plánování operních ředitelů, což dokazují nejen aktové materiály, ale např. i srovnání repertoáru jednotlivých benátských divadel v téže době, stejně jako námi sledované a v dalších kapitolách popsané inscenace Anfossiho děl.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Gianni Cicali: *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana nel Settecento*, Firenze 2005; WIEL 1897.

IV. Isabella e Rodrigo – Vznik díla, prameny a Bertatiho libreto

1. Vznik opery, prameny

Po mimořádném úspěchu *L'incognitò perseguitata* a *Antigono* (obě 1773) začal Anfossi pravidelně cestovat mezi Římem a Benátkami, kde kromě operních zakázek také plnil své pedagogické povinnosti v Ospedallettu. V těchto letech, kdy psal zpravidla 3–4 opery ročně, vznikla také *Isabella a Rodrigo aneb Stálost v lásce*. Jednalo se o nejméně čtrnáctou práci v komickém oboru a třetí skladbu na níž spolupracoval s Giovannim Bertatim (1735 – cca1815), nejvýznamnějším italským libretistou 70. a 80. let. Bertati byl nejen velmi plodný (napsal přes 70 libret, i když kvantita šla někdy na úkor kvality), ale také vlivný coby domácí básník divadla S. Moisè, které spolu se S. Samuele představovalo hlavní scénu benátské opery buffa.¹⁴⁹ Jeho kariéra vyvrcholila pozváním do Vídně (na místo císařského básníka po Lorenzovi Da Ponte) a spoluprací s Domenicem Cimarosou na *Il matrimonio segreto* (1792), jedné z mála italských oper, které získala status klasického díla a zejména v Itálii se udržela na repertoáru až do současnosti.

Premiéru *Isabella e Rodrigo* na podzim roku 1776 v Teatro S. Samuele uvedla společnost dnes nepříliš známých umělců, která zde v daném složení účinkovala pouze jednu sezónu.¹⁵⁰ Nejzkušenější a dnes nejvíce známou zpěvačkou tohoto souboru byla Angelina Maggiori Gallieni (činná přibližně 1766–1785), která ztvárnila roli Donny Isabelly. Jejím otcem byl pravděpodobně skladatel Francesco Maggiore (1715?–1782?) a manželem tenorista Giuseppe Gallieni, kterého poznal W. A. Mozart v Brescii roku 1771.¹⁵¹ Soudě dle dnes známých dat měla tato umělkyně zkušenosti s operou buffa i seria, byť většinou zpívala menší role (výjimku tvoří např. role Cecchiny při představení Picciniho *La buona figliuola* v Janově 1772). Méně zkušený byl představitel Dona Rodriga, Luigi Righetti, jehož umělecké působení lze zachytit v letech 1766–1780

¹⁴⁹ John Platoff: *Bertati, Giovanni*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02898> (accessed March 30, 2009).

¹⁵⁰ Benátské libreto (I–Vcg) uvádí toto obsazení: Angelina Maggiori Gallieni (Donna Isabella), Giovanna Palombo (D. Eleonora), Luigi Righetti (D. Rodrigo), Vincenzo Micheletti detto Panzetta (Il Commendatore d'Yllesca), Il Signor Michele Fererio (D. Sancio). Zbývající dva interpreti (Ramira – soprán a Pasquale – tenor) zůstali v anonymitě (jsou označeni obvyklou zkratkou „N. N.“), a to možná i přesto, že byli libretistovi dobře známi. Taddeo Wiel totiž uvádí tuto zkratku i v libretech oper uvedených v San Samuele o karnevalu 1777; viz: WIEL 1897, s. 323, 329–330.

¹⁵¹ James L. Jackman and Francesca Seller. "Maggiore, Francesco.", in: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17444> (accessed August 30, 2008).

v Itálii i ve střední Evropě a který do roku 1776 zpíval vedlejší komické role.¹⁵² Větší kariéru rozvinul basista Vincenzo Michelletti zvaný Panzetta, který účinkoval v letech 1767–1786 téměř po celé Itálii a v Anfossiho opeře zpíval s největší pravděpodobností nejen Komtura, ale také Almansora. Z pohledu dějin opery v Praze je zajímavá i představitelka D. Eleonory, Giovanna Palombo, která by mohla být totožná se zpěvačkou uváděnou Vertim pod neúplným jménem N. Palombi v Praze v karnevalové sezóně 1783/84. Zároveň by mohla být v příbuzenském vztahu k Giovannimu Palombo, kterého zde Verti uvádí pro rok 1782 coby cembalistu.¹⁵³

Opera byla v Benátkách inscenována společně s baletem, jak bylo v této době obvyklé. Vzhledem k dvouaktové formě opery a jediného, do pěti aktů členěného „tragického“ baletu *Zelinda* (choreografie Innocente Gambucci) není dramaturgie večera zcela jednoznačná. Balet mohl teoreticky zaznít celý mezi dějstvími opery, jak bylo zvykem při inscenaci dvou baletů s operou tříaktovou, ale mohl být také rozdělen a část uvedena až po skončení opery.¹⁵⁴ Další zprávy o prvním nastudování *Isabella e Rodrigo* a recepci v Benátkách nejsou známy. Ve svém dalším životě opera dosáhla – soudě dle dnes evidovaných libret – spíše jen průměrného úspěchu: během let 1776–1784 bylo nastudováno nejméně 12 (možná ale i 14) inscenací, z toho polovina mimo Itálii.¹⁵⁵

Jelikož není znám autograf ani žádný opis prokazatelně sloužící při prvním provedení, lze původní tvar díla určit pouze přibližně na základě komparace tištěného libreta a dobových partitur. Sartoriho katalog libret eviduje šest exemplářů benátské edice (I-Mb, Pac, Rsc, Vcg, Vnm a US-Wc), z nichž ne všechny se podařilo – vzhledem k různé úrovni zpracování bibliografických dat v jednotlivých knihovnách – ověřit. Pro potřebu této práce bylo užito exempláře libreta uloženého v benátské knihovně Muzea Carla Goldoniho (I-Vcg) a dobových vesměs nedatovaných partitur, které sloužily pro uvedení v Drážďanech (D-Dlb), Esterháze (H-Bn), Florencii (I-Fc), Řezně (D-Rtt) a dále partitura milánská (I-Mc). Další partitury evidované v Grove jsou uloženy v I-Tf a US-Lou.¹⁵⁶ Hlavním pramenem pro hudební analýzy a notové přílohy byl dobový opis

¹⁵² SARTORI, sv. II, s. 557.

¹⁵³ VERTI 1996, s. 62 a 487.

¹⁵⁴ WIEL 1897, s. 323.

¹⁵⁵ Sartori uvádí tato libreta: Venezia 1776, Torino 1777, Wien 1777, Verona 1778, Vicenza 1778, Firenze 1779 (jako *Le avventure di Isabella e Rodrigo*), Napoli 1779, Esterhazy 1781, Leipzig 1783, Praha 1783, Dresden 1784. Na další představení lze s různou měrou spolehlivosti soudit podle dochovaných partitur v Řeznu (D-Rtt), Darmstadtu (D-DS) a Miláně (I-Mc), viz: SARTORI 1990, sv. 1, s. 378, sv. 3, s. 489–90; *NG Anfossi*.

¹⁵⁶ Celkový seznam pramenů se signaturami je uveden závěrečném Soupisu pramenů a literatury.

partitury v Řezně, konzultovaný a doplňovaný o chybějící části s opisy ve Florencii, případně v Drážďanech a Budapešti.

2. Libreto

Příběh milenců Isabelly a Rodriga, kteří svého štěstí dosáhnou až po velkém odloučení a nebezpečí, má své předobrazy v mnoha renesančních románech a dramatech. Zasazení děje do Valencie a – v druhém dějství – do arabského (jemenského) přístavního města Adenu by mohlo poukazovat na předlohu ve španělské literatuře, což se ale dosud nepodařilo prokázat. Děj se odehrává v současnosti.

Obsah opery

První dějství

Do noční zahrady komtureva domu přichází s rozdílnými pocity Don Rodrigo a jeho sluha Pasquale, kde jsou očekáváni Donnou Isabellou (I/1-2). Zatímco Pasquale usíná na stráži, Isabella sděluje Rodrigovi plány svého otce provdat ji za Dona Sancia; Rodrigo navrhuje společný útěk (I/3). Don Sancio je pouze náhodou zadržen před vstupem do zahrady zakopnutím o spícího Pasqualeho. Isabella se stihne vrátit domů, zatímco Rodrigo a Pasquale Sancia vystraší (I/4). Don Sancio volá o pomoc a přichozímu komturovi barvitě líčí své přepadení a přítomnost neznámé ženy (I/5). Rozčilený komtur se vrací do domu a vyslýchá Donnu Eleonoru a komornou Ramiru, pro svůj neklid a prchlivost se mu ale nepodaří nic zjistit (I/6–8). Nastává den a Rodrigo musí použít kordu, aby se Pasquale vydal se vzkazem k Isabelle. Sluha hází vzkaz komorné Ramiře do okna, která ale má již připravenou novou zprávu od D. Isabelly a hodí ji Pasqualemu. Ten ji sice zachytí, ale jakmile se rozloučí s Ramírou, vyškubne mu ji komtur, který mezitím vyšel z domu a Ramiru zpozoroval. Komtur se domnívá, že Pasquale má s Ramírou plotky a v záchvatu vzteku lístek, aniž by si jej přečetl, roztrhá (I/9–12). Jelikož Ramira osud lístku nezná, D. Isabella věří, že D. Rodrigo její vzkaz dostal a seznámil se tak s jejím plánem na útěk (I/13). D. Sancio se přichází D. Isabelle dvořit, ta jej ale rozhodně odmítá a snaží se jej všemožně přesvědčit, aby se jí vzdal. Když je Sancio neoblomný, Isabella s výhrůžkou odejde (I/14). D. Sancio je poněkud překvapen, ale věří, že s pomocí komtura se sňatek uskuteční. Než ale dojde na další jednání, objevuje se vyděšená Ramira, která Sanciovi a následně Eleonoře zmateně líčí, že se její paní utopila v řece (I/15). Přichází Komtur a jen s námahou se dozvídá, co se stalo. D. Sancio čte nahlas vzkaz, který D. Isabella zanechala na břehu – raději volila smrt, než aby se provdala za nemilovanou osobu. Zoufalý Komtur se chce rovněž jít utopit, ostatní mu v tom ale zabrání. V tom přichází Pasquale a D. Rodrigo, obviňuje

Komtura z Isabelliny smrti a vyzývá jej na souboj. Komtur přijímá, ostatní se je snaží zadržet a volají o pomoc. V okamžiku, kdy se chystají udeřit kordy, přepadne je zvláštní strach a začnou blouznit. Nakonec všichni kromě Pasqualeho s hrůzou prchají.

Druhé dějství

D. Isabella, marně čekající v loďce na D. Rodriga, byla unesena piráty a prodána na adenském trhu s otroky Turkovi Almansorovi. Po třech měsících v harému se Isabella svěří kolegyním–otrokyním se svou historií, jež všechny dojme (II/1). Ten den se Almansor rozhodne jít na lov, a tak povoluje ženám zábavu v podobě návštěvy přístavu v doprovodu eunuchů. Otrokyně se jdou s radostí připravit a mezitím Almansor D. Isabelle oznámí, že se rozhodl ji pojmout za manželku. Ta je zmatena, ale nedokáže své pocity vysvětlit. Almansor doufá v Isabellinu lásku (II/2–3). Do Adenu mezitím dorazí bloudící D. Rodrigo s Pasqualem (II/4). D. Isabella jej při návštěvě přístavu spatří, ale nedá se poznat a s pomocí vrchního eunucha Adibara nechá D. Rodriga přivést do paláce, aby se ujistila o jeho totožnosti a citech (II/5–8). Místo ní proto Rodriga přijímá Scerifa a vydává se za jeho obdivovatelku (II/9–10). Následuje podobná hra se Zelindou, a když Rodrigo jeví stále věrnost Isabelle, kterou má za mrtvou, objevuje se Isabella sama (II/11–13). D. Rodrigo ji nejdříve považuje za ducha, ale brzy ztratí veškeré pochybnosti a milenci si vyznají lásku (II/14). Radostnou náladu náhle ukončí zpráva o Almansorově návratu. Všichni se snaží někam ukrýt a zahladit stopy po pánské návštěvě. Pasquale, který se mezitím také dostal do paláce (II/15), se schovává mezi polštáře. Zde jej ale najdou Zelinda a Scerifa a jelikož jej neznají, prozradí jej Almansorovi. Ten se rozlíti a začne Pasquala vyslýchat a vyhrožovat mu smrtí. Na to se Isabella i Rodrigo objeví a prosí u Almansorových nohou za odpuštění. D. Isabella bere všechnu vinu na sebe, stejně tak Rodrigo, ostatní se přimlouvají, a tak se nakonec Almansor nechá obměkčit a všechny tři Španěle v míru propouští, což vede k všeobecné radosti (II/16).

Bertatiho libreto představuje méně obvyklou kombinaci tradičních i nových témat, motivů i dramaturgických přístupů. Základ zápletky tvoří známé schéma otce nutícího svou dceru ke sňatku s nemilovaným nápadníkem, což vede „kladné“ hrdiny k zoufalým krokům. Ty jim obvykle přivodí velké nesnáze, ale po jejich překonání se milenci šťastně shledávají. Narozdíl od renesančních eposů a románů (a jimi inspirované opery hrdinsko-komické, jež se v 70. letech začala v nové podobě znovu objevovat) zde hrdinský i dobrodružný moment téměř chybí (únos se odehraje v čase mezi akty). Většina iniciativy také pochází od Donny Isabelly a nikoliv od Dona Rodriga, jak by bylo možné v typické hrdinské látce očekávat. Motivy nedoručeného

dopisu i únosu jako prostředku zápletky mají naopak dlouhou tradici, stejně jako množství jednotlivých detailů i samotné prostředí Orientu.

Situování dějství do dvou odlišných prostředí je nepochybně divácky atraktivní a možná poukazuje na starší či epickou předlohu, neboť v 18. století představovalo toto výrazné porušení jednoty místa a času poměrně neobvyklé řešení.¹⁵⁷ Na druhou stranu, z dramatického hlediska není tento prohršek proti jednotám příliš významný. Ke změnám totiž nedochází v rámci jednoho dějství, ale mezi akty, a v první scéně druhého dějství jsou důvody těchto změn publiku elegantně vysvětleny – Isabella je požádána, aby vyprávěla svůj životní příběh. Vlastní dvouaktová struktura opery je v této době – zejména v benátském prostředí – novinkou, která se však také díky Bertatimu rychle prosazuje a následně ovlivní i vážnou operu.

Z hlediska klasicistní dramatiky lze na libreto pohlížet jako na variantu zápletkové komedie, což souvisí s dobrodružným základem látky neexponujícím žádný „charakter“. Z tohoto pohledu lze také Bertatihu práci hodnotit jako zdařilou: stavba je plynulá, element zápletky není nijak nadužíván a překombinován, ale naopak je přirozeně začleněn do celkové fabule, řešení zápletky je přirozené. Opakované použití stejného motivu (prověřování snoubence nastrčenou osobou) ve druhém dějství, se může na první pohled snad jevit jako schematické, ale vzhledem k vlastní realizaci a motivaci hlavní hrdinky je přesvědčivé. Její funkce je zjevná – oddaluje rozuzlení a stupňuje napětí. Samozřejmě také vyhovuje potřebám opery jako hudebně-dramatického druhu a jeho provozním podmínkám: vytváří se tak potřebný prostor pro árie postav dvou otrokyň a reflektuje sedmičlenné obsazení celé opery.

Zaměříme-li se při zkoumání libreta na oblast emocí, libreto ukáže jistou spřízněnost s larmoyantní komedií, resp. sentimentální operou buffa. Zásadní je v tomto směru celé první finále, které je neobvykle pochmurné. Nebýt několika málo komických momentů, které atmosféru dočasně lehce uvolní, a podvědomého očekávání obratu

¹⁵⁷ Naprosto ojedinělé a zajímavé svědectví k tomuto tématu podává libreto neapolské inscenace opery z roku 1779. Publikum bylo v předmluvě upozorněno, že se jedná o cílenou novinku slavného básníka, která již «potěšila diváky na mnoha místech». Nedodržení jednot je tedy vědomé a „omluveno“ již v podtitulu označením *componimento in musica* (a nikoliv *dramma*). Impresáři či divadelní básníci divadla Dei Fiorentini toto označení připisují Bertatimu, což ale byla nepochybně lež tvořící pouze součást preventivní obrany proti případné kritice. (Libreta všech ostatních inscenací v Itálii i mimo mají v podtitulu uvedeno *dramma (giocoso) in musica*) Důvodem těchto manévřů mohl být zostřený pohled na repertoár divadla Dei Fiorentini, které nedávno zažilo skandál s operou *Il socrate immaginario*, ale možná se jednalo pouze o výjimečnou reflexi názorů některé z řídících osob kolem divadla. Nakonec nelze vyloučit ani jistý projev tradiční rivality a předsudečnosti vůči benátské konkurenci – ojedinělé komentáře podobného ražení lze totiž najít i v libretech benátských (viz předmluvu k benátské inscenaci Cimarosovy opery *Il falegname* z roku 1784) – WIEL 1897, s. 383; SARTORI, sv. 3, s. 489–490.

v lepší průběh (jsme přeci jen teprve na konci prvního aktu...), jednalo by se o jedno z nejtemnějších, takřka tragických finále v dějinách opery buffa. Zároveň je třeba zdůraznit, že se zde *Isabella e Rodrigo* od typického finále sentimentální buffy také v důležitém bodě liší. Primární emoce, kterou vzbuzuje, totiž není soucit s hrdinkou, ale smutek a napětí, místy strach (který vědomí buffo-kontextu může pochopitelně potlačovat). To je dáno také tím, že narozdíl od *La buona figliuola* či podobných oper hlavní hrdinka v tomto finále vůbec nevystupuje, akce nespočívá v konfrontaci či ponižování, nýbrž oplakávání. V další části finále se potom všeobecný smutek proměňuje v stupňující se napětí a strach, neboť další dvě postavy, Don Rodrigo a Komtur, se rozhodnou podstoupit souboj. Nechybí ani moment dočasného poblouznění, který získával v italské opeře čím dál větší oblibu (připomeňme jen typickou scénu vyšinutí v *La finta giardiniera*).

Lehce melodramatický charakter má i sled scén I/7-8, který začíná vážnými obavami Ramíry a D. Eleonory o osud D. Isabelly a pokračují výsledkem Komtura, nakonec se ale lomí do komična. Naopak typickou scénou úzkosti hraničící s deliriem je velký monolog Isabelly (I/13), značně citová je také scéna a árie zmatku D. Isabelly při Almansorově nabídce (II/3) a dojemné je samozřejmě setkání obou milenců. K poslední eskalaci napětí dojde v druhém finále, kdy Almansor není dalek všechny Španěly popravit. Těmito dějovými momenty, šířkou jejich zpracování a především charakterem zmiňovaného prvního finále překračuje Bertati obvyklý rámec sentimentální opery a přibližuje se žánru, který se již brzy bude těšit značné popularitě – k drama semiserio.

Celkový charakter libreta je ale vždy výsledkem spolupůsobení dvou základních vlivů: zvoleného námětu a konstelace postav, která zejména v případě premiér také různě odráží personální složení daného operního souboru. Z hlediska tradičního dělení postav, vykazuje *Isabella e Rodrigo* díky svému pro buffu méně obvyklému námětu řadu odchylek. Zcela schematicky bychom mohli hlavní mileneckou dvojici Donnu Isabellu a Dona Rodriga označit za parti serie a ostatní pak za parti buffe. To je sice velmi přirozené řešení, které však neodpovídá všem rovinám libreta, nemluvě o hudební složce, jež je pro celkové vnímání stylu postav neodmyslitelná. Nemůžeme se opřít ani pouze o společenský status nebo styl literární: Isabella, Rodrigo, Eleonora a Komtur jsou sice šlechtici, ale pouze titulní dvojice opery odpovídá koncepci parte seria, a to ne úplně vždy, jak ještě uvidíme. Donna Eleonora a její strýc hovoří literární italštinou, jejich jednání a árie však mají rovněž prvky buffa. Postava Eleonory je vylehčena především ve své jediné árii *Saper bramate* – a to jak formálně (pětislabičný verš,

jediný případ v celé opeře), tak obsahově (kritika Komturova chování); je zde dokonce potenciál k herecké akci – parodování strýce. Komtur se místy stává přímo směšným (neklidný výslech, trhání lístku) a jeho árie *Che direbbe mai la Spagna* (I/8) – odhlédnuto stále od hudby – plně náleží do tradice buffo-árií, v nichž se tematizuje otázka společenského původu.

Druhé dějství je z hlediska dramaturgie postav lehce tradičnější a pro dobového diváka možná čitelnější – otrokyně Scerifa a Zelinda patří mezi parti buffe a jsou obdobou evropských komorných, eunuch Adibar je komickou postavou v užším slova smyslu. Všechny uvedené postavy stojí na straně D. Isabelly, což ovšem neznamená, že v krizové situaci nemohou nechtěně přispět k eskalaci napětí apod. Naopak Almansor je poněkud nečekaně vážným rivalem D. Rodriga a – nevědomky – také hrozbou pro mladý pár až do samého konce opery. Jazykově je definován ve stylu vysokém a teprve některé okamžiky jeho jednání ve finále jej „snižují“ a dokonale integrují do typické komediální scény.

Již dějová fabule Dona Rodriga do značné míry předurčuje do postavení spíše pasivního hrdiny. Podobně jako D. Isabella nebo Komtur i tato postava se vyjadřuje vznešeným jazykem, konkrétní situace a jednání jej však ukazují jako více méně typickou postavu mezzo carattere. Jeho lyrické polohy nedosahují oněch nejvypjatějších poloh, hrdinské momenty jsou mu potom z důvodů dějových upřeny. Nejčistší seria-polohy dosahuje D. Rodrigo pouze ve velkém milostné duetu s Isabellou. Bertati však tyto typické seria momenty nahradil několika prvky akčními, které roli Rodriga do jisté míry dynamizují. První árie, *Senti se mai per sorte* (I/10), je vnějškově koncipována jako dialog s Pasqualem (který ale zastrašen výpraskem uctivě mlčí), ve skutečnosti je ale verbalizací a předvedením Rodrigova váhání. Druhá árie *Quei vezzosi e begli occhietti* (II/9), budí poněkud rozpaky. První a delší strofa je lyrická, milostného charakteru, ovšem s tou zvláštností, že Rodrigo se vyjadřuje o krásách Scerify a nemožnosti opětovat její city. Druhá strofa a především její druhé a poslední dvojverší (*Dove siete amici miei, | che qui c'è da giubilar!*) je ambivalentním výkřikem do prázdna, který lze interpretovat jako poněkud ironickou pointu anebo záměrnou proměnu nálady. Nepříliš zdařilé verše a jejich obsah dávají tušit, že spíše druhý výklad bude asi blíže pravdě a celé toto řešení má za účel poskytnout odlišnou citovou polohu. Důvodem mohly být kvality interpreta anebo spíše přizpůsobení se normám, což se ještě pokusíme prověřit.

Z hlediska koncepce jednotlivých rolí je nepochybně nejzajímavější Donna Isabella. Na jednu stranu se jeví být skutečnou heroinou, vznešenou dámou pevných zásad, ale i energickou ženou, která bere neohroženě osud do svých rukou. Neváhá předstírat smrt ani nastrojít léčku na svého milého a je snad připravena se i pomstít. Všechny tyto rysy Donnu Isabellu přibližují některým Metastasioovým hrdinkám. V poněkud jiném světle se objevuje ve scéně s D. Sanciem (I/14). Dialog má několik gradačních vln a vtipných point: nejdříve Isabella vůbec Sancia nepustí ke slovu, v další fázi používá něco z taktiky Sabinovy Mařenky, snaží se totiž Sancia přesvědčit, že život s ní by byl pro něj nesnesitelný a sebe samu líčí jako ztělesnění zlovyků a neřestí (což ale D. Sancia ani zdaleka nepohoršuje). Isabella proto rozhovor končí energickým prohlášením, že jej nemiluje a nikdy se za něj neprovdá.

Nastíněný obraz Donny Isabelly potvrzuje i většina jejích sólových výstupů – úvodní cavatina zamilované hrdinky *Quante stelle*, velká scéna v 13. výstupu (recitativ *Cari del mio Rodrigo* a árie *Sento a parlarmi in seno*), první árie v druhém dějství, v níž Isabella zmateně reaguje na Almansorovu nabídku k sňatku (*Confusa mi trovo*, II/2) a samozřejmě i milostný duet s Donem Rodrigem (*Quei vezzosi, e bell'occhietti*, II/14). Potud uvažováno, D. Isabella se jeví jako buď poněkud nezvykle dynamická parte seria anebo mezzo carattere zakotvené ve vážnější části svého potenciálního dramatického spektra. Další dvě čísla ale roli Donny Isabelly problematizují.

V prvním dějství je to árie *Son un certo cervellino* (I/14), kde hrdinka varuje D. Sancia, aby raději ustoupil. Výhrůžka je zde kombinována s „autoportrétem“, což je poměrně oblíbená metoda. Úvodní popis kladných vlastností mluvčího je následován jasnou deklarací proměny, která nastane v případě boje. Podobná argumentační schémata lze najít i u vážných postav, u komických jsou ale mnohem častější. Rozhodující je samozřejmě vlastní realizace – styl, kterým D. Isabella hovoří postavu zcela jednoznačně definuje jako *parte buffa*. Děje se tak naprosto nečekanou formou sebe prezentace „*Son un certo cervellino | che non è da stuzzicar*“, a zejména potom slovy „*se mi salta mosca al naso*“. Tyto obraty a do jisté míry i způsob komunikace s D. Sancem během árie, jsou typické pro mazané služičky, které dávají svým nápadníkům najevo svou (byť třeba jen domnělou) superioritu, nikoliv ale pro hrdinky „lepšího“ původu. Můžeme sice zohlednit, že árie navazuje na již zmiňovanou komickou hádku s D. Sancem, avšak v ní se D. Isabella vyjadřuje elegantním, vybraným jazykem. Komika oné scény – patřící mimochodem mezi Bertatiho nejzdařilejší v celé opeře – tkví ve vtipnosti a pohotovosti, se kterou Isabella jedná, v obrazu paralyzovaného D.

Sancia a v živém rytmu scény. U Isabelly ale není ani stopa po nízké komice, karikatuře a dalších prvcích, které se následně objeví v árii. Pouze v jejím závěru se styl opět přibližuje jazyku, kterým se Isabella obvykle vyjadřuje; celkové vyznění árie to však příliš neovlivní.

Podobný problém představuje poslední árie D. Isabelly, *Amate, donne care* (II/10), v níž Isabella sarkasticky komentuje nestálost mužů a jejich metody dobývání dívčích srdcí. Zároveň jde o typickou „árii s ponaučením“, jaké mívají vtipné komorné či venkovanky, stejně jako jejich mužské protějšky, tedy postavy komické. Také jazykové prostředky, byť o něco málo jemnější než v *Son un certo cervellino*, zařazují árii jednoznačně do buffo-sféry. A podobně jako předchozí árie, i tato nabízí svou rétorickou výstavbou komickou hereckou akci (předvádění triků, které používají muži, řečnická otázka, energický závěr).

Obě posledně zmiňované árie představují značné vybočení z celkové koncepce role Donny Isabelly coby vážné hrdinky, nehledě na všechny progresivní a méně obvyklé rysy, kterými ji Bertati obdařil. Jakoby se básníkovi aktivita Isabelly v těchto áriích již vymkla z rukou a nechtěně hrdinku degradovala. Jaké mohly být příčiny této stylové nejednotnosti? Teoreticky můžeme uvažovat o (ne příliš šťastném) provozním kompromisu, totiž ústupku hereckým či pěveckým možnostem první interpretky Donny Isabelly. Je možné, že autoři ji neshledali pro heroičtější a patetické scény dostatečně disponovanou a naopak lepší v polohách komických a tak bylo nutné roli upravit. Mohlo však jít o celkové přidržení se norem a závazků – kontrakt Angelicy Maggiori Gallieni i Luigiho Righettiho pravděpodobně přesně stanovil, jaké typy rolí budou zastávat, a tak bylo nutné těmto závazkům dostát.¹⁵⁸

Shrme-li dosavadní pozorování libreta, vyvstává před námi tato konstelace postav: ústřední postavou je Donna Isabella, která sice jeví mnohé znaky parte seria, ale její značné zapojení v ději a zejména její dvě poněkud neorganické árie s buffo elementy tuto roli posouvají do sféry mezzo carattere. Čtení samotného libreta ukazuje jistou víceznačnost a problematičnost, která před skladatele postavila nelehký úkol. Naproti tomu Don Rodrigo je v mnoha směrech vzorový milovník typu mezzo carattere a jako partner D. Isabelly posiluje i výklad této role ve stejném oboru. Protivníky

¹⁵⁸ Dodejme ještě, že dnešní stav evidence pramenů ani v nejmenším nenaznačuje, že by tyto árie nebyly původní a pocházely snad z jiných oper. Naopak substituce těchto árií při dalších produkcích ukazují, že Bertatiho řešení nebylo pocitováno jako vhodné (viz níže).

mileneckého páru jsou v prvním dějství Don Sancio a Commendatore – obě komické role, odstíněné již prostřednictvím svých tradičních dramatických funkcí – konkurenční nápadník a nepřející otec. V druhém dějství je to postava jediná, která do jisté míry také obě funkce spojuje – Almansor je Rodrigův rival, ale zároveň má nad oběma milenci prakticky absolutní moc. Jako takový je dobrým příkladem na alternativní, individualizovaný typ mezzo carattere, ne nepodobný již vzpomínanému Jindřichovi IV. z Goldoniho *Il re alla caccia*. Zbývající postavy v prvním i druhém dějství stojí na straně milenců a jsou to vesměs postavy komické, kde hlavním bavičem publika – primo buffo caricato – je Rodrigův sluha Pasquale.

Není pochyb, že méně obvyklé rozložení a profilace postav *Isabelly a Rodriga* jsou do značné míry předurčeny námětem a patrně i záměrem básníka nabídnout publiku opět něco nového. Vnucuje se však automaticky otázka, do jaké míry jsou některé problematické prvky libreta důsledkem Bertatiho menší schopnosti sladit konvence žánru s dobrodružným příběhem a do jaké míry se musel podvolit prvním interpretům. Třebaže zcela přesvědčivou odpověď získat nelze, alespoň zčásti se tuto otázku pokusíme objasnit pohledem na Anfossiho zhudebnění.

Bertatiho libreto by bylo možné zkoumat ještě z dalších hledisek; některé aspekty – jako typy veršových struktur – zmíníme při analýze zhudebnění, jiné necháváme spíše dalšímu studiu specialistů. Důležitým faktorem, který významně spolupůsobil na celkový dojem představení a který je zde třeba ještě zmínit, je jevištní výprava. Původní libreto *Isabella e Rodrigo* předpisuje sedm scén, z nichž přízemní pokoj velkého domu se sloupořadím vedoucím k řece, náměstí Adenu a zejména adenský přístav s plujícími loděmi mohly představovat velmi atraktivní ale možná také determinující položky při uvažování impresáriů. Zbývající scénické proměny – zahrada, pokoj (evropský a arabský se sofa), ulice patřily k běžné výbavě divadel.

V. ZHUDEBNĚNÍ

Dramaturgii opery buffa a její efektivitu coby dramatického útvaru určuje v první řadě charakter jednotlivých árií, jejichž podoba závisí na celé síti vzájemně více či méně propojených faktorů: příslušnost postavy k seria-, mezzo- nebo buffo oboru, její společenský status, postavení v hierarchii rolí, typ zpěvního hlasu a charakter situace anebo citové rozpoložení. Z tohoto důvodu se také v našich analýzách přednostně soustředíme na árie a ansámby a na ty kompoziční aspekty, které souvisí právě s těmito parametry, zatímco secco recitativ a symfonie necháváme stranou.¹⁵⁹ Většinu komentářů doprovázíme grafickým schématem naznačujícím hlavní formální parametry árií. Malá písmena (a, b, c atd.) v těchto schématech označují části jednotlivých dílů, o nichž v rozbořech hovoříme jako o úsecích, případně odstavcích. Termín odstavec je běžný v německé literatuře a v případech větších ploch jej sledujeme velmi vhodným, neboť odkazuje rovněž na obecnější rétorickou logiku (ve smyslu umění vystavět řeč), jíž je hudební myšlení 18. století výrazně ovlivněno.¹⁶⁰ Tuto problematiku jsme ale v našich analýzách pouze naznačili s přesvědčením, že by si zasloužila systematictější pojednání a širší diskusi. V případě vícedílných árií o odlišných dílech (ABC...) se v českém hudebně-teoretickém uvažování lze příležitostně setkat s termínem „dvouvěťá (vícevěťá) árie“ ve vztahu k operním áriím 19. století, který je také zčásti používán v německé muzikologii (Satz x Teil).¹⁶¹ V naší práci ale používáme důsledně termín „díl“, neboť jej pro uvažování o strukturách 18. století považujeme za vhodnější.

Celkové rozvržení forem árií, jejich tónin a dalších parametrů v *Isabella e Rodrigo* souvisí s hierarchií rolí, povahou hlasů a nástrojového obsazení, nikoliv ale promyšleného tonálního plánu. Pouze v případě jednotlivých scénických bloků, které v dalších komentářích naznačujeme, lze uvažovat o ohledech skladatele na větší

¹⁵⁹ Podniknuté sondy do secco recitativu této opery ukazují rutinní, ale efektní zvládnutí stylu, se schopností příležitostného dramatické/komického ozvláštňení, jak ukazuje např. dialog Donny Isabelly a Dona Sancia ve scéně I/14. Pokud jde o symfonie, úvodní, nejméně související s dramatickým dění, se vyskytuje v dobových opisech v nejméně dvou verzích. Z hlediska dramaturgie je důležitější symfonie po árii Almansorově a před duetem D. Rodriga a Pasqualeho II/4, jež je de facto několika-taktovým veselým pochodem s plného smyčcového orchestru s hoboji, trubkami a tympány, během něhož se scéna promění adenský přístav. Další, tentokrát „jídelní“ symfonie, je ve scéně II/13, během níž Zelinda nechá před D. Rodriga bohatě prostřít stůl. Popis scény v libretu hovoří o tympánech, trianglech a lesních rozích, partitury však mají z dechů flétny a trubky, z bicích jen tympány.

¹⁶⁰ Srovnej např. výklad forem a dalších skladebných otázek in: Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, ^R2001.

¹⁶¹ Viz např. Marta Ottlová – Milan Pospíšil: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997.

jednotky, což také příležitostně komentujeme. Pro lepší orientaci ve struktuře opery uvádíme přehled čísel a některých jejich hudebních parametrů.

Struktura a obsazení

I/1	<i>Sieguimi e taci io dico</i> (D. Rodrigo & Pasquale)	B dur, 2/4, Allegretto	T, B + 2ob, 2cor, smyčce
I/2–1	<i>Quante stelle in Ciel io miro</i> (D. Isabella)	G dur, 6/8, Andante grazioso	S+smyčce
I/2–2	<i>La stanchezza, il bujo, e l'ora</i> (Pasquale)	Es dur, 3/4, Andante (con moto)	B+2 fl, 2 ob, 2 cor, smyčce
I/5	<i>Dirò la porta aperta</i> (D. Sancio)	D dur, 4/4, Allegro	B+2 ob, 2 tr, smyčce
I/7	<i>Saper bramate con ansietà</i> (D. Eleonora)	A dur, 3/8, Allegretto	S+smyčce
I/8	<i>Che direbbe mai la Spagna</i> (Commendatore)	G dur, 4/4, Allegro con spirito	B+2 ob, 2 cor, smyčce
I/9	<i>Ogn'alma ch'è amante</i> (Ramira)	F dur, 2/4, Andante grazioso	S+2 fl, smyčce
I/10	<i>Senti! Se mai per sorte</i> (D. Rodrigo)	B dur, 3/4, Larghetto	T+2 ob, tr, smyčce
I/13	<i>Cari del mio Rodrigo – Sento a parlarmi in seno</i> (D. Isabella)	D dur, 4/4 → B dur, 4/4, Larghetto	S + 2 ob, 2 cor, smyčce
I/14	<i>Son un certo cervellino</i> (D. Isabella)	A dur, 4/4, [Allegro] moderato	S+smyčce
I/15	<i>Che vuol dir...? Che cosa fate...?</i> (Finále I)	Es dur, 4/4, Andante con moto	S (2), T, B (3)+2 fl, 2 ob, 2 cor, smyčce
II/1–1	<i>Vuò d'appresso a questo fiore</i> (Introdukce – kvartet)	C dur, 2/4, Allegretto	S (3), B+1 fl, 2 tr, smyčce
II/1–2	<i>Se perdeste un amoroso</i> (Adibar)	D dur, 4/4, Allegro con spirito	B+2ob, 2 tr, smyčce
II/2	<i>Confusa mi trovo</i> (D. Isabella)	Es dur, 2/4, Andantino	S+smyčce
II/3	<i>Alla caccia, alla caccia chiamate</i> (Almansor)	G dur, 12/8, Allegro con spirito	B+2 ob, 2 cor, smyčce
II/4	<i>Sinfonia</i>	C dur, 4/4, Andante	2 ob, 2 tr, timp, smyčce
II/4	<i>Gran destino! – Gran pazzia!</i> (D. Rodrigo & Pasquale)	A dur, 2/4, Allegretto	T, B + smyčce
II/7	<i>Questa cosa mi frastorna</i> (Pasquale)	B dur, 4/4, Allegro con spirito	B+2 ob, 2 cor, smyčce
II/9–1	<i>Non ama la vita</i> (Sceriffa)	F dur, 4/4, Andante	S+smyčce
II/9–2	<i>Quei vezzosi, e bell'occhietti</i> (D. Rodrigo)	A dur, 4/4, Andante amoroso	T+2ob, 2 cor, smyčce
II/10	<i>Amate donne care</i> (D. Isabella)	B dur, 4/4, Allegro moderato	S+smyčce
II/13	<i>Sinfonia</i>	C dur, 4/4, Allegro moderato	2 fl, 2 tr, timp, smyčce
II/13	<i>So che costante appieno</i> (Zelinda)	A dur, 2/4, Andantino grazioso	S+2 fl, smyčce
II/14	<i>Se quei cari amati rai</i> (D. Isabella & D. Rodrigo)	B dur, 4/4, Larghetto	S, T+2 ob, tr, smyčce
II/15	<i>Benedetto sia il cuoco</i> (Finále II)	D dur, 12/8, Allegro	S (3), T, B (3) + 2 fl, 2 ob, 2 tr, timp, smyčce

1. Parti buffe

Hudební specifičnost opery buffa souvisí sice nikoliv výlučně, ale ve velké míře s přítomností komických postav, resp. parti buffe, které – jak jsme již částečně naznačili v minulé kapitole – záhy získaly originální hudební vyjadřování. Největší koncentraci buffo prostředků ze pozorovat v áriích mužských komických postav, a proto také někteří badatelé vyloženě hovoří ve spojení s těmito postavami o buffo-árii (aria buffa) jako o nejtypičtější formě.¹⁶² Z tohoto důvodu jimi také naše zkoumání Anfossiho zhudebnění zahájíme.

Pasquale

Hlavní mužskou komickou postavou, rolí pro buffo caricato, je v *Isabella e Rodrigo* sluha Pasquale. Toto postavení je dáno již konstrukcí fabule, která jej jako jedinou komickou postavu uvádí v prvním i druhém dějství. Další dispozici představuje jeho vazba na titulní „vážnou“ mužskou postavu, Dona Rodriga. Jejich společné scény, včetně obou duetů, jsou jedním z hlavních zdrojů komiky opery. Do sféry buffa také plně patří i obě Pasqualeho árie, každá v jednom z dějství.

První árie, *La stanchezza il bujo, e l'ora* (I/4), je postavena na klasickém motivu komediálního divadla – scéně usínání. Pasquale je pověřen hlídkováním před zahradou Komturova domu, v níž má jeho pán schůzku s D. Isabellou. Nehledě na závažnost situace a snahu dostat slibu ale Pasquale pomalu a jistě usíná. Text árie je členěn na dvě strofy po čtyřech osmislabičných verších, v buffo áriích velmi oblíbených. V první strofě má Pasquale obvyklý hodnotící komentář situace, v druhé již jeho řeč vážne a navzdory několika pokusům se vzchopit nakonec podléhá spánku. Celkový rozsah osmi veršů lze vnímat za Bertatiho praktické zkrácení obvykle delších buffo-árií, ve prospěch účinnosti daná dramatické akce.

Podobně i skladatel zareagoval pružnějším řešením formálním a obvyklou dvoudílnou formu zkrátil v dílu A' o celou první část (v níže uvedeném schématu (a)) a aby návrat úseku b' připravil, vložil před něj krátkou spojovací plochu (m).

¹⁶² John Platoff: *The buffa aria in Mozart's Vienna*, in: *Cambridge Opera Journal* 2, s. 99–120.

La stanchezza il bujo, e l'ora,

Es dur, 3/4, Andante (con moto), B+2 fl, 2 ob, 2 cor, smyčce

díly	A			A'	
úseky	i ^a	a	b	m	b'
verše		1–4	5–8	7	5–8
tonální plán	T	T	D	D/T	T
takty	1–24	25–48	49–86	87–98	99–144

Celkový charakter árie je určen především mírným tempem a melodikou na způsob pomalého menuetu, jimiž Anfossi pravděpodobně sledoval navodit atmosféru spánku. Hned v prvním úseku, zhudebnujícím první strofu, je také melodie zpěvní linky segmentována do krátkých jednotek a na konci druhé periody (t. 33–40) vedení melodie přejímá orchestr, zatímco v hlase se již postupně rozpadá v souvislosti s v libretu předepsaným zíváním. „Trhaná“ melodická linka je potom charakteristická pro celý druhý úsek (b), během něhož Pasquale bojuje se spánkem.

(*Isabella e Rodrigo*, 1/2–2, *La stanchezza, il bujo, e l'ora* (Pasquale), t. 66–74)

Tyto figury jsou nepochybně značně vděčným materiálem k dramatickému rozehrání situace, nicméně jejich mnohonásobné doslovné (či téměř doslovné) opakování a tvarování do stereotypních kadenčních frází vyvolává jisté pochybnosti. V první fázi je sice účinně celá myšlenka prodloužena do osmitaktové plochy, kdy teprve dojde k závěru na D, ale následně je celý tento postup zopakován a závěr „la-sci... star“ zcela tradičně exponován třikrát, což dramatické situaci podle našeho soudu neprospívá. Tento pocit potom zesiluje při uvedení dílu b', který v hudbě prakticky nepřináší nic nového, co by mohlo hereckou akci nějak ozvláštnit, nemluvě o nepřilíš velkém kontrastu mezi vlastními úseky a a b.

Ačkoliv si uvědomujeme jisté nebezpečí v příliš subjektivním čtení partitury vzniklé před více než dvěma sty lety, domníváme se, že i z hlediska dobových norem je repetující moment v této árii velmi silný. Opakování a nastavování, snadno

akceptovatelné u melodicky výraznějších a živějších témat, je v souvislosti s danou dramatickou akcí a velmi statickým charakterem melodiky až zarážející. Zejména plochy v taktech 75–87 a 125–139, které jsou tvarovány zároveň jako typické závěrečné oblasti, jsou neustálým opakováním dramaticky vyčerpané. Přesto připouštíme, že Pasqualeho árie mohla slavit jisté úspěchy anebo si minimálně zajistit životnost, což se zdají také potvrzovat dobové prameny (viz s. 124–126). Obzvláště zajímavé je v tomto svědectví neapolské produkce, která komické výstupy zčásti upravila, ale tuto árii, kterou zde zpíval proslulý komik Antonio Casaccia, zachovala.¹⁶³ Neapolské libreto spolu s dalšími prameny tak nepřímou potvrzují, že i když několikanásobné opakování textu a hudby představovaly z hudebně–estetického hlediska jistou slabinu, přesto tato árie nabízí potřebnou kvalitu zásadní důležitosti – velký prostor pro jevištní akci. V případě interpretů jako byl Casaccia, herce se schopností své party neustále modifikovat a překvapivě improvizovat, se mohly námi pozorované nedostatky stát kostrou pro jedinečné komické kreace a árie *La stanchezza il bujo, e l'ora* efektním číslem.

Druhá Pasqualeho árie, *Questa cosa mi frastorna* (II/7), zaznívá přibližně uprostřed druhého dějství ve chvíli, kdy Don Rodrigo je za poněkud nejasných okolností odveden Adibarem do Almansorova harému z Scerifou a Pasquale se pokouší s novou situací nějak vyrovnat. Narozdíl od *La stanchezza il bujo, e l'ora* představuje toto číslo v mnoha ohledech typickou buffo–árii, jejíž podrobnější čtení je velmi instruktivní. Bertatiho osmnáctiveršová kompozice sice není vždy z jazykového hlediska zcela elegantní, je ale rétoricky obratně strukturována – má obecnější kvasi-reflexivní momenty stejně jako dějové a Pasqualeho myšlenky účinně graduje až k pointě v posledních čtyřech verších, což se zrcadlí i ve formálním řešení třídílné árie, která po „opakování“ prvního dílu je zakončena *strettou*.

Questa cosa mi frastorna (II/7),

B dur, 4/4→6/8, Allegro con spirito→Piu allegro, B+2 ob, 2 cor, smyčce

díly	A			A'		B		
úseky	i ^a	a	b	a'	b'	c	c'	c ^k
verše		1–8	9–14	1–8	9–14	15–18		
tonální plán	T	T	D	D/T	S→T	T		

¹⁶³ Árie byla, podobně jako celý part Pasqualeho přeložena do neapolského dialektu. Notové prameny k této inscenaci se sice nedochovaly, takže nelze zcela vyloučit možnost nějakého krácení, text je však otištěn v úplnosti – viz též celkové srovnání pramenů, s. 124–126.

Důležitost árie – číslo pro prvního komika – je již naznačeno i delší předehrou (19 t.), která jinak postrádá zjevnou dramatickou motivaci. Předehra i první část árie je vystavěna na typické úvodové myšlence, která dostává rytmický impuls od vstupního tečkovaného motivu a následně pokračuje v pomalejších čtvrtkách. Melodie je dostatečně výrazná a přitom nepříliš extenzivní, symetrickými frázemi obkrouží základní tón a nikam se nerozvine, což lze vnímat jako hudební vyjádření výchozí situace této árie – Pasquale přemítá. První čtyřverší hlasitého uvažování našeho hrdiny je zakončeno otázkou, jež je hudebně vystižena vyústěním poslední fráze závěru do dominanty (t. 31). Pasquale si v zápětí sám odpovídá a jeho krátká, nepříliš optimistická odpověď je vyjádřena obvyklou metodou – lehkým parlandem pokračujícím dvakrát opakovanou kadencí v základní tónině. Orchestrální mezihra následně moduluje do dominantní tóniny, v níž Pasquale rozvíjí své myšlenky o budoucnosti (verše 9–14).

Nový úsek je zahájen melodicky pohyblivou, ale tentokrát v osminkovém parlandu se pohybující melodií, která uvozuje nejen jeho centrální část, ale – z dramatického hlediska – i jádro celé árie. Jedná se o hraný dialog (t. 49–69), v němž si Pasquale zkouší, jak by mu – pakliže se jeho pán nevrátí – šlo žebrání. Anfossi zde velmi jednoduchými prostředky vytvořil poměrně efektní plochu. Verše „žebrání“ (v. 11–12) zhudebnil kvasi-prodlevou ve vyšší poloze a lehce rytmizovanou delšími hodnotami, kterou přerušují krátké tečkované sestupné fráze. Těmi Pasquale sám sobě odpovídá a spílá v uvažované roli nerudných a soucitu prostých pánů. Anfossi toto střídání obou „rolí“ v dalším průběhu zvýraznil zkrácením replik a tedy jejich častějším obměňováním, čímž interpretovi nabídl velmi působivé takty, které zvyšují účinnost „převtělování“ a stupňují celkové napětí. Pěvecká linka tak přirozeně dosahuje nejvyšších tónů (opakovaně f^1) a ústí v kadenční plochu (t. 67–75), která plynule přechází v „reprízu“, resp. díl A'.

Spojení dílů A a A' je obvykle harmonicky nejpestřejší a nejméně predikovatelné místo, což tato árie rovněž potvrzuje, třebaže Anfossiho řešení je zcela prosté. (Dominantní tónina F dur je latentně přítomna prodlevou v basu, zatímco melodické hlasy prochází obloukem přes zmenšený sextakord, dominantní septakord F dur do B dur a následně F dur.) Další průběh je zakotven v B dur, nicméně stojí za zmínku, že návrat veršů 9–10 a úvodní spojky připraví v rámci této opery poměrně nečekané zpestření, a sice odbočku do subdominantní tóniny Es dur (t. 93), která

v úseku **b** nehledě na neustálé spoje s T převládá. Závěr „dialogu žebráka a pána“ je tentokrát zkrácen, což je jistě dobře nejen kvůli jeho celkovému vyznění, ale i vzhledem k tomu, že zde árie nekončí, ale pokračuje ještě dalšími čtyřmi verši, které zatím zůstaly nezhudebněny.

Třetí, kontrastní díl árie je motivovaný čistě dramaticky: Pasquale tak trochu ztratí hlavu a naříká si, že by bývalo lepší, kdyby jej matka porodila jako ženu – údajně by si uměl v dané situaci lépe poradit. Co by konkrétně udělal, lze z hudby dílu **B** soudit jen těžko: rychlé tempo a metrum 6/8 spolu se skočnou melodikou navozují atmosféru lehce bláznivého tance, během něhož by bylo možné posunky naznačit ledacos. Podobný názor měl pravděpodobně také kdosi z vedení drážďanské opery, kde *Isabella e Rodrigo* byla inscenována v letech 1785–87,¹⁶⁴ neboť ve zdejších materiálech je původní text nahrazen sice méně obratným, ale konkrétnějším a patrně vhodnějším prohlášením: „*Mamma mia perchè non farmi schiava alcun verrebbe a darmi e qualcun avria pietà.*“¹⁶⁵ Hudba **B**-dílu je ale sama o sobě velmi mechanická a neiluzivní, převládá taneční gesto a kadenční charakter melodiky; kromě energických akcentů neobsahuje prakticky nic, co by mohlo zpěváka podpořit v jeho jevištním projevu.



V daném okamžiku je čistě na zkušenostech a hereckém talentu interpreta, dokáže-li ze závěru árie učinit skutečně efektní *stretto*, komiku čísla ještě umocnit a získat zasloužený potlesk.

Hlavní Anfossiho výkon jako operního skladatele je v centrální části dílu **A**, která nabízí účinnou hudební dramatizaci textu. Jak jsme mohli již konstatovat, takové plochy ani zdaleka nemá každá buffo-árie a jejich přítomnost i kvality velmi závisí na setkání inspirace básníka a skladatele. Naopak, pomineme-li citovaný „programní“ úsek, můžeme říci, že árie *Questa cosa mi frastorna* je v hlavních rysech vystavěna podle velmi obvyklých zásad reflektujících přitažlivé síly kontrastu mezi parlandovou a lehce kantabilní melodikou, bez níž se prakticky žádná árie mužských komických hrdinů neobejde. Zcela analogickou stavbu dílu **A** lze vysledovat např. v árii Hraběte *Vuò soffrire* ze Sartiho *Fra i due litiganti il terzo gode* (1782), opery, která stejně jako *Isabella e Rodrigo* zazněla 1783 v Praze a která ve 20. století proslula jako zdroj jedné z hudebních citací ve scéně večere Mozartova *Dona Giovanniho*.¹⁶⁶ Poměrně

¹⁶⁴ LANDMANN 1976, s. 77.

¹⁶⁵ Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, D–Dlb, sig. 2428–F–503.

¹⁶⁶ PFEIFFER 2007, s. 331–334.

schematický díl **B** Anfossiho árie, který je nutné označit za méně inspirovaný, nepředstavuje v dobovém kontextu výjimku. Zůstaneme-li stále u Giuseppe Sartiho, můžeme citovat např. árii Cecchina *Questa radica produce* z opery *Le gelosie villane*, která byla poprvé uvedena společně s *Isabella e Rodrigo* v San Moisé na podzim 1776. Třebaže v této árii je díl **B** delší a tudíž i strukturovanější, převážná část hudby je prakticky k nerozeznání – stejně ne-li více plochá a pro dnešního pozorovatele příliš se opakující.¹⁶⁷

Don Sancio

Pro sólový výstup Dona Sancia napsal Bertati typickou narativní buffo árii o dvaceti verších. Vyprávění je barvitě a zároveň divákům odhaluje D. Sancia jako chvástala – v noční příhodě se vylíčí jako neohrožený bojovník, který zneškodnil nejméně deset protivníků. Anfossi pro tuto árii zvolil obvyklou „prokomponovanou“ formu, kde nedochází ani k příkrému kontrastu jednotlivých dílů ani k opakování hudby (a textu) většího celku. Tento typ „prokomponovaných“ árií je běžný u delších, více či méně epicky laděných textů (zpravidla s osmislabičným veršem), což je do značné míry i tento případ. Formální strukturu lze přibližně vyjádřit tímto diagramem:

Dirò, la porta aperta (I/5)

D dur, 4/4, Allegro, B+2 ob, 2 tr, smyčce

díl	A		(A')			
úsek/odstavec	i ^a	a	b	c	b'	d
verše		1–10	10–14	15–18	19–20	16–20
tonální plán	T	T D/(D)	D	T	T	T
takty	1–16	17–42	43–55	56–66	67–72	73–95

Více než u které jiné árie zde schéma naznačuje pouze hlavní předěly mezi jednotlivými odstavci/úseky a také samozřejmě jistou subjektivitu vnímání hudební formy. Písmeno **A'** v závorce má proto také odkazovat na jistý znak dvojdílnosti, který je však spíše teoretickým konstruktem než odrazem strukturně-funkčních vztahů znějící hudby. První a největší úsek či odstavec lze ještě rozdělit na dvě části, kde druhá začíná obměnou vstupní myšlenky, ale ve čtvrtém taktu dochází k její modifikaci zcela

¹⁶⁷ PFEIFFER 2007, s. 323–330.

adekvátně zvratu ve vyprávění D. Sancia. Poměrně organicky se na původní průběh napojuje nový motiv imitující zvolání hlídky „*Alto là*“ (t. 30) a celý úsek pak ústí do typické kadenčního plochy, kde se melodika čím dál více redukuje – opět „programově“ – na základní tóny.

Podobně pro následující úsek **b** je charakteristická „kroužící“ osminková figura, která má vyjadřovat Isabellin útěk ze zahrady, poslední čtyři takty ale již představují kontrastní, lehce modulující plochu, která dobře ilustruje stupňování napětí vyprávění a zároveň opět utvrdí dominantní tóninu A dur a připraví tak nástup další části. Úsek **c** je kratší a svým způsobem tradičnější – jeho hudba má již typický závěrový charakter s tremolem smyčců a kadenčními obraty, které ale lze velmi dobře spojit s představou onoho „*gran fracasso*“, stejně jako s kvasi-parlandovými figurami imitující spoušť, kterou Sanciova odvaha v jeho imaginaci způsobila. Po skončení tohoto úseku by bylo možné očekávat opakování celé nebo alespoň podstatné části árie. V následujících taktech sice dojde k návratu úseku **b**, ale psychologická podstata „reprízy“ naplněna není. Skladatel totiž opakuje pouze hlavní část tohoto úseku, avšak s novým textem, totiž zbývajícími verši 16–20. Poslední část je z hlediska Anfossiho kompozičních postupů snad nejzajímavější: nové písmeno v diagramu (**d**) neodkazuje na téměř žádné nové myšlenky, ale novou kombinaci tři různých motivů, které již v průběhu árie zazněly: 1. obměnu motivu oddílu **c**, 2. vedlejší motiv z odstavce **a** a 3. „kroužící“ figuru oddílu **b** (resp. **b'**).

73

73

73

73

73

73

73

tra, chi am mac-ca-to, chi strop-pio, ma en-tria-mo in ca-sa su-bi-to,

73

Tento druh kombinační práce je u Anfossiho poměrně vzácný a – jakkoliv to může být překvapivé – lze pro ni najít ryze dramatické vysvětlení. „Kroužící“ osminková figura i motiv odvozený z odstavce a jsou v původním kontextu spojeny s obrazem otevřených dveří (branky do zahrady), útěku a potažmo Sanciovy odvahy, která je v závěru árie nově ironicky pointována. Při jediném poslechu by tuto spojitost asi sotva který divák postřehнул. Připustíme-li ale, že se árie líbila a patřila během sezóny k oněm několika málo číslům, kdy auditorium pozorně sledovalo jeviště, potom takovou možnost vyloučit nelze. Nehledě na významové konotace, samotná kombinace těchto kontrastních motivů umocňuje a lehce ozvláštňuje obvyklé stupňování napětí a třeštění v závěrech buffo-árií. Naše znalosti dobové opery nám bohužel neumožňují říci, zda v tomto bodu Anfossi navázal na nějaký bezprostřední vzor anebo zde pod vlivem veršů vytvořil originální působivé řešení, naznačující další vývoj. Dodejme alespoň, že na větší ploše a s bohatším materiálem dosáhl o pět let později něčeho podobného Cimarosa v árii Barona Criccy v *Il pittor parigino* (1781).

Árie Dona Sancia má vedle nesporně zajímavých a zdařilých míst i jisté nedostatky, které (podle našeho soudu) částečně souvisí s povahou Bertatiho textu. Jakkoliv je obsah celé árie atraktivní a s nejedním veršem vhodným k hudební ilustraci nebo jevištní akci, některé aspekty Bertatiho kompozice jsou ne-li přímo problematické, potom rozhodně méně vděčné. V první řadě se jedná o časté střídání veršů typu piano a tronco, což mění počet slabik – v daném případě tedy sedm a šest, neboť jde o *settenario* (i když předposlední verš je dokonce osmislabičný). Prvních dvanáct veršů, kde střídání verše je nejcitelnější, básník nadto obdařil i méně pravidelným rýmy *abbc deec ffgc*. Podobné struktury jsou v libretech opery buffa vzácné, a to nepochybně pro své méně „muzické“ kvality. Anfossiho zhudebnění tuto skutečnost ukazuje poměrně názorně.

První úsek začíná dobře artikulovaným čtyřtaktovým, tonálně uzavřeným tématem (t. 18–21), které zhudebňuje první dvojverší. Třetí verš je stejně jako druhý šestislabičný, melodie zpěvního hlasu je tudíž lehce upravena; čtvrtý verš obsahuje pointu a vyžaduje si proto ozvláštňení. Také z hlediska hudební logiky je vhodné opakování tématu obměnit, přičemž hlavní možnosti jsou myšlenku prodloužit a/nebo otevřít dalšímu průběhu. Anfossi volí první variantu a „moduluje“ o kvintu výše, v dalším taktu potom kadencuje zpátky na tóniku. Tento postup ale – i vzhledem k povaze konkrétního motivu – působí trochu neobratně a nevýrazně. Obsah textu je vyjádřen prakticky jediným a poněkud primitivním způsobem – kadencí se zdůrazní

vychloubání D. Sancia, což efektní pointu rozhodně nepředstavuje. „Ztráta“ rýmu ve čtvrtém verši potom pocit neuspokojení a nevyslovenosti ještě umocňuje. V taktu 27 znovu nastupuje první téma, tentokrát ale zkrácené na úvodní motiv a melodicky otevřené, což dobře umožňuje jak výraznější obměnu zpěvní linky, tak i vzbudit pocit očekávání, které verše skutečně vyžadují. Napojení nového motivu – zvolání „*Alto là*“ je proto také poměrně efektní. Následují další dva verše (7–8), které opět sdělují nové dějové informace. Anfossi ale toho již příliš nedbá a na „zvolací“ figuru odpovídá dvojnásobným uvedením motivu XX – jakoby skladatelovou hlavní starostí bylo uzavření hudební myšlenky. Teprve v následujících taktech (36–41, verše 9–10), které stvrzují právě vyslechnutou modulaci do E dur, lze shledat větší participaci na dramatickém dění. Použité prostředky – smyčcové tremolo a oktávové skoky ve zpěvu – jsou ovšem zcela běžné a plně také odpovídají závěrově-kadenčnímu charakteru této plochy.

Naznačené nedostatky nejsou podle našeho názoru pouhým důsledkem nevyrovnané invence, ale poukazují na určité Anfossiho preference při utváření hudební formy, které v tomto konkrétním případě částečně odporovaly povaze textu. Bertatiho verše v sledované části árie přináší poměrně mnoho informací: nejde jen o vyjádření údajné odvahy nebo naopak chvástání Dona Sancia, ale v první řadě o popis poměrně dynamicky se vyvíjející situace. Tomu možná odpovídá i menší pravidelnost veršové struktury, která možná měla za úkol zneklidňovat posluchače a animovat jeho zájem o další pokračování. Anfossi se naproti tomu pokouší – ať už veden zvykem nebo uměleckým přesvědčením – verše hudebně tvarovat značně symetricky a celky strukturovat se zřetelem na osvědčené postupy. Časté opakování motivů a scelování plochy vytváří místy dojem, jakoby si hudba šla jinou logikou než text, který se pokouší (někdy více jinde méně úspěšně) uzpůsobit svým potřebám.

V celkovém souhrnu tyto nedostatky jistě nepůsobily zvláště nepříznivým dojmem. Pro dobový úspěch byla nepochybně důležitější přítomnost několika rétorických obrátů a hudebně-ilustrativních míst, které mohly být účinně interpretem rozehrány. Náš předpoklad také potvrzuje pohled do recepční historie této opery. Árie Dona Sancia byla podle všech indicií přítomna v deseti dalších inscenacích, které mezi lety 1777 až 1785 zazněly od Neapole až po Lipsko.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Viz přehled struktury jednotlivých pramenů na s. 122–124.

Adibar

Po Donu Sanciovi je vhodné upřít pohled na strážce harému Adibara, neboť tyto dvě postavy asi obvykle představoval jeden interpret¹⁶⁹ – při benátské premiéře Michele Ferrari, basista, který pravděpodobně stál teprve na počátku (nepříliš výrazné) kariéry.¹⁷⁰

Ve své árii *Se perdeste un amoroso* (II/1) utěšuje Adibar Donnu Isabellu, že ztráta milence není žádným velkým neštěstím, a vyzývá ji, aby se opět radovala ze života. Nabízí své služby a lituje, že jsou – vzhledem k tomu, že je eunuchem – omezeny na hudbu a tance. Adibarův výstup, na konci úvodní scény druhého dějství, tak nepostrádá komiku ani nádech erotiky, které k prostředí harému – alespoň v evropské imaginaci – patří.

Bertati árii strukturoval zcela klasicky, totiž do tří strof po čtyřech osmislabičných verších, které přesně odpovídají jednotlivým fázím Adibarovy řeči – 1. útěcha Isabelly, 2. obrat k vlastní osobě, 3. pointa s možností herecké akce. Zdařilá stavba textu nejen slibuje jevištní účinnost, ale také dokonale vyhovuje obvyklé hudební formě, což potvrzuje i Anfossiho zhudebnění.

Se perdeste un amoroso (II/1–2)

D dur, 4/4, Allegro con spirito, B+2 ob, 2 tr, smyčce

díly	A				A'			
úseky	i ^a	a	b	c	a'	b'	c'	
verše		1–4	5–12	11–12	1–4	5–12	11–12	
tonální plán	T	T	D	D	T	S/D→T	T	
takty	1–20	21–32	33–46	47–70	71–81	82–95	96–120	

Skladatel zvolil nejčastější dvoudílnou formu AA' s rozdělením dílu na tři úseky, které do značné míry kopírují rozdělení textu. Charakter strof se zde ale také

¹⁶⁹ Mezi 12 inscenacemi, které se nám podařilo více či méně přesně podchytit, je pouze ve dvou případech doložena odlišná distribuce vedlejších mužských buffo árií, než by odpovídalo jejich hierarchii a dramaturgickým funkcím. Poprvé při provedení ve Veroně 1778 (a možná i při opakování v režii stejného impresária Giuseppe Pelatiho v nedaleké Vicenze), kdy Adibara zpíval též interpret co Komtura (Giuseppe Cosimi), což ale možná souviselo s blíže neznámými změnami v roli Almansora. Druhou výjimku tvoří Neapol, kde roli Adibara a Dona Sancia zpívali dva umělci. To jistě souviselo nejen se složením ansámblu, ale především s neapolským zvykem alespoň některé komické role upravovat a překládat do dialektu, což se v daném případě týkalo nejen Pasqualeho ale také Dona Sancia, který byl nadto příhodně vyzdoben i občasnými hispanismy. – viz *Isabella e Rodrigo*, Napoli 1779 (I-Bc, LO 241) a SARTORI, 3, s. 489.

¹⁷⁰ WIEL 1897, s. 323; SARTORI, II, s. 271.

dobře setkává se základními melodickými typy a gesty buffo-árie, takže hudební průběh je velmi plynulý a jakoby samozřejmý. Úsek **a** představuje jednu z mnoha stovek variant energických a zvučných entrées s pochodovým prvkem, která mívají za úkol dodat vážnosti postavě nebo rozhodnosti jejich tvrzení, ale především dodat začátku potřebnou razanci a sílu, která potom proudí celou árií. Úsek je velmi krátký – vlastně jej tvoří jen dvojí zaznění tématu, které má – opět příznačně – lehce antitetickou stavbu, umožňující snadné zopakování jeho závěru. To je v našem případě obzvlášť důležité neboť verš „*aggiustatela così*“ nepochybně skrývá narážku na nějaké výmluvné a patrně eroticky zabarvené gesto naznačující, co přesně by Isabella měla vlastně udělat.

Druhý úsek (**b**) přináší obvyklý kontrast sylabické melodiky, která v první polovině úseku přirozeně graduje urputným střídáním sekundy cis–h (t. 34–39) končící na E dur akordu (tedy dominantě dominanty), což považujeme za dobrou ukázkou Anfossiho schopnosti zcela jednoduchými prostředky dosáhnout velmi účinného, dramaticky adekvátního gesta – zde Adibarovy náruživosti, se kterou jaksí ustrnul v představě každodenních služeb D. Isabelle. Následuje nová, tentokrát opět pravidelně strukturovaná myšlenka (v sonátové formě by se jednalo o druhé, či vedlejší téma) s textem poslední strofy a ústící zpět do dominantní tóniny A dur (t. 39–46). Poměr obou částí úseku **b** zrcadlí syntaktický vztah mezi strofami i kontrast nálad mezi krajními verši. Na elegantně uzavřený úsek ovšem velmi plynule navazuje poslední část (**c**), na první pohled obvyklá závěrečná plocha, která je ale v tomto případě výrazně rozšířena. Důvod je zřejmý – dramatické rozehrání posledních veršů a pointování celé árie, jež se Anfossimu skutečně povedlo. Ostinátní šestnáctinková figurace v houslích podbarvená dechy vytváří potřebné pozadí evokující atmosféru lehce bláznivého transu, do kterého se Adibar v této chvíli zjevně dostává. Obvyklá kadenční melodika zpěvního partu je zde vhodně rytmizována a podílí se na vzrušeném výrazu scény. Pravidelně odměřované vstupy zpěvu a střídání skladatelem částečně upravených veršů „*e ballar, ballar, ballare*“ a „*e suonare il chittarino*“ naznačují, že závěr je skutečně akční a strážce harému chvílemi tančí a chvílemi zpívá. Strukturálně celý úsek **c** sestává vlastně z dvojího gradování osmitaktové plochy (a následné dohry), což spolu s jeho prakticky totožným opakováním při „repríze“ dílu (A') posiluje naše přesvědčení, že skladatel v závěru árie počítal s výraznou hereckou akcí.

Hledat jakékoliv kompoziční finesy, ať už v instrumentaci, harmonii, motivické práci atp. by bylo zcela zbytečné. Anfossiho práce je zde v mnoha směrech stejně standardní jako ve většině dalších čísel a stejně jako u děl většiny jeho kolegů. Formální

a možná i obsahové kvality Bertatiho textu však Anfossiho inspirovaly k šťastným melodickým nápadům i efektnímu dramatickému řešení, což bylo rozhodující. (Větší propracovanost árie by byla svým způsobem i překvapivá, neboť se jedná o číslo pro vedlejší postavu a (patrně) třetího komika, stojících v dramaturgické a provozní hierarchii nejnižší, v daném případě navíc i pro méně zkušeného interpreta.) Prismatickým pramenem k dalším inscenacím je možné považovat *Se perdeste un amoroso* za úspěšnou árii, třebaže její lehké erotické zabarvení, Anfossim podpořené, se pokaždé neseťkalo – jak ještě v následující kapitole ukážeme – s pochopením.

Commendatore / Komtur

Narozdíl od předchozí role představuje postava Komtura klasický typ a takřka dramaturgickou konstantu komedie – otce bránícího mladému páru dosáhnout štěstí. První Komturovy repliky jsou – z hlediska prvního plánu tištěného textu – poměrně vážné a vysoký styl jeho mluvy jej samozřejmě odlišuje od typického buffo caricato. Nicméně se jedná o parte buffa a právě konfrontace společných a odlišných prvků s dalšími komickými postavami umožňuje pochopit, které momenty byly při zhudebňování určující.

Svou árii Komtur zpívá uprostřed „vyšetřování“ noční příhody v zahradě a jako reakci na mlčenlivost Donny Eleonory i služebné Ramiry. Tato okolnost spolu s celkovým zasazením děje do Španělska a jeho částečným tvarováním v duchu komedie pláště a meče umožnily Beratimu pojmout výstup jako příspěvek k dlouhé tradici buffo árií pojednávajících otázku cti, a to hned dvojím způsobem. Komtur je nejen zhrozen, že je ohrožena jeho pověst, ale také se dovolává svých předků a čistoty krve (= typický komediální a španělský motiv zároveň), které ženy z jeho domácnosti tak lehkovážně zneuctily. *Che direbbe mai la Spagna* proto náleží do skupiny narativně popisných árií s výrazným afektem, čímž se také odlišuje od spíše dějových árií Pasqualeho, Dona Sancia i Adibara. Dvanáct osmislabičných veršů přitom představuje poměrně krátký útvar, což do jisté míry předurčuje zhudebnění v dvoudílné formě AA'.

Che direbbe mai la Spagna (I/8)

G dur, 4/4, Allegro, B+2 ob, 2 cor, smyčce

díly úseky verše	A a ⁱ	a	b	c	m ^b	A' a'	b'	c'
		1–4	5–8	9–12	9–12	1–4	5–8	9–12

tonální plán	T	T	D/(D)	D		T	T→D	D/T
takty	1–23	24–39	40–51	51–74	75–79	80–89	90–102	102–127

Téma cti a vážnost, s níž na celou záležitost – ale i sebe sama – Komtur pohlíží, se odráží zejména v podobě úvodního tématu a orchestrální přede hry, jež je nejdelší ze všech buffo-čísel naší opery. Také melodika akordického rozkladu je zde použita nejčastěji, nemluvě o tečkovaném rytmu a opakovaných oktávových unisonech, jež se zdají být až nadužívané. Všechny tyto prvky je možné nalézt i v áriích Adibara, Pasqualeho, Dona Sancia, popř. Almansora, kde ale tvoří jen dílčí charakterizační prvek, zatímco zde jsou vyneseny a stávají se hlavními znaky. Po fanfárovém vstupu se další část úvodního tématu nebývale rozvine přes tři takty – nepochybně součást Komturovy charakterizace (t. 27–31). Někteří badatelé tyto úvody s více či méně marciálními elementy interpretují jako konflikt mezi společenským postavením postavy a jejími (neadekvátními) aspiracemi, což je údajně „potvrzeno“ dalším průběhem árie, přechodem do parlanda a jiných (nižších) výrazových prostředků.¹⁷¹ Podle našeho názoru ale taková spojení sama o sobě žádnou kontradikci a popření sdělovaného nepředstavují a určující je vždy konkrétní dramatická situace a text. V rovině zacházení s hudebními parametry potom je kromě vazby na konkrétní text důležitý i rozsah a způsob jejich užití, což podle našeho soudu dobře ukazuje i první část Komturovy árie. Nadužívání tečkované figury a zesilování jejího účinku orchestrálním unisonem ne-li přímo vybízí potom jistě umožňuje komickou interpretaci a posílení momentů karikatury, jež tato postava vykazuje i na dalších místech libreta.

Druhý úsek zhudebňuje další čtyřverší a tak bychom – čistě teoreticky – mohli na slova o králi Matruiovi a „*sangue illustre, e chiaro*“ očekávat nějakou pompézní figuru s drženým tónem apod. Anfossi však pokračuje mnohokrát osvědčeným způsobem, totiž kontrastní rychlou sylabickou melodikou, jak jsme již mohli pozorovat např. v árii *Se perdeste un amoroso* nebo *Questa cosa mi frastorna*. Rozdíly v tvarování nejsou podstatné, důležité je vyústění, které je u Komtura opět v režii známé tečkované figury. Třetí úsek navazuje téměř beze švu, což jej do jisté míry připoutává k předchozímu, který je kromě kadence do základní tóniny oddělen především korunou a tudíž prostorem pro vokální exhibici zvýrazňující afekt postavy. Melodie se v první části úseku c opět vrací k rozvážnějším čtvrtkám, aby následně propukla v další kvasi-parlandovou plochu, která je – podobně jako v árii Adibara – jakoby zhmotněním

¹⁷¹ PLATOFF 1992, s. 105–117; HUNTER 1998, s. 110–126.

afektu. Mnohonásobné opakování slov „*triste, triste*“ a „*disgraziate*“ vytváří dojem krajního rozčilení až nepřičetnosti. Dvojí exponování této plochy (stejně tak v dílu A’), upomínající opět na řešení v árii Adibara, potvrzuje zásadní význam závěru pro hereckou prezentaci této postavy a její celkové pojetí.

Almanson

Postavu Almansora zpíval nejčastěji týž interpret, který v prvním dějství vystoupil coby Komtur, což odpovídá i podobné dramaturgické funkci těchto rolí. V druhém finále se Almanson podobá Komturovi i co do autoritativnosti a nervozity, v předchozích částech opery však, narozdíl od Komtura, žádný ryze komický výstup nemá. Jeho jediná árie, *Alla caccia, alla caccia chiamate* (II/3), by z pohledu textu mohla být i součástí opery seria. Má klasickou formu dvou strof po čtyřech verších ve vyšším stylu, kde první strofa nabízí takřka žánrový obrázek (lov), zatímco druhá je lyrické momentum, v němž Almanson vyjadřuje pohnutí a znepokojení, které v něm krásná Isabella vzbudila. Anfossi v *Alla caccia, alla caccia chiamate* vytvořil takřka prototyp lovecké árie, čehož docílil v první řadě tematizováním akordicky-rozkladových motivů, částečně na způsob loveckých fanfár, dále větší přítomností lesních rohů včetně sólových ploch, jediných v celé opeře (se signální melodií, poprvé v t. 4–6), a častým kombinováním metra, resp. rytmu typu trochejského a typu tribrachys navozující atmosféru *stile concitato*. Rytmické vzorce jsou ale také do značné míry přirozeným důsledkem tvarování melodiky v 12/8 taktu, k němuž více méně nutí Bertatiho méně obvyklý dlouhý desetislabičný verš (decasillabo).

Celá árie je strukturována jako da capo – opakování první strofy je naznačeno i v libretu, což ale bohužel nelze považovat za spolehlivý důkaz, že toto formální řešení bylo již invencí básníka a nikoliv až rozhodnutím skladatele. Užití da capa v opeře buffa této doby by teoreticky bylo možné považovat za znak vyššího stylu, v daném konkrétním zhudebnění je ale tato konotace oslabena. Jak naznačuje připojené formální schéma, Anfossi třídílnou formu

Alla caccia, alla caccia chiamate (II/3)
G dur, 12/8, Allegro con spirito, B+2 ob, 2 cor, smyčce

díly	A		A'	A
úseky	a ⁱ	a	a'	a+k
verše		1–4	5–8	1–4

tonální plán	T	T	D	T
takty	1–14	15–42	43–66	67–97

řešil méně obvykle, totiž koncipováním středního dílu jako obměnu prvního. Odhlédneme-li od očekávaného přesunu do dominantní tóniny, úvodní téma je jen lehce modifikováno. Kontrastní je až druhá myšlenka, která je v prvním dílu postavena na signální melodice, zatímco na analogickém místě ve druhém dílu jakoby zazněl kousek lidového tance (t. 49 ad.) – ke slovu se dostávají poslední verše árie a s nimi Almansorovo doznání něžného citu k Isabelle. Tato silná motivická jednota umožňuje celou árii vnímat jako strofickou. Rozměry a vnitřní stavba jednotlivých dílů, které jsou v principu postavené vždy na dvou tématech/myšlenkách, dovolují formu zároveň chápat (jak naznačujeme i schématem) jako třídílnou.

Ec-co i Ca-ni im pa-zien-ti, che abba-ja-no,

(*Isabella e Rodrigo* (II/3), *Alla caccia, alla caccia chiamate* (Almansor), t. 19.–22)

Anfossiho pojetí se výrazně vymyká běžnému typu buffo-árií, což je – podle našeho soudu – vzhledem k postavě Almansora správné. Svou sylabickou písňovou melodikou s často hustým rytmem a celkovým lehkým až rustikálně-tanečním charakterem je pevně zakotvena v nižším stylu, plná orchestrace a pomalejší duktus některých frází (včetně úvodního motivu) ale zároveň akcentují důstojnost postavy. Absence karikatury, komických extempore, ale i vokální exhibice umožňuje poněkud ušlechtilější pojetí této postavy i v rámci komického oboru a tím i odlišení od zbývajících buffo-postav. Ne vždy se ale toto jemnější odstínění, které lze vnímat jako

skladatelovo akceptování poměrně moderního rysu Bertatiho libreta, setkala s pochopením inscenátorů, kteří usilovali o tradičnější a ostřejší kontrasty, jak mimo jiné ukazuje i historie pražské inscenace.¹⁷²

V souhrnu můžeme všechny tyto mužské buffo-árie označit za dobře dramaticky odstíněné s ohledem na funkce jednotlivých postav i situace, a proto také účinné, třebaže Anfossiho hudební a hudebně-dramatická invence není vždy stejně silná. Celkový dojem spíše průměrného výkonu se potvrzuje např. ve srovnání se skladatelovou o pět let mladší operou *I viaggiatori felici*, v Praze provedené na podzim 1781, kde buffo-árie jako *Quando saprà la Spagna* (I/4), *Ecco il albero* (II/12) nebo *Cosa vale un zerbinotto* (II/8), jsou přeci jen o stupeň hudebně bohatší a celkově dramaticky efektnější.

Donna Eleonora, Ramira, Scerifa & Zelinda

Role Ramiry a Donny Eleonory, podobně jako Scerify a Zelindy lze z hlediska dramaturgie nahlížet jako „dubletní“. Zejména v prvním dějství přítomnost komorné i D. Eleonory vlastně nastavuje děj, neboť jejich přítomnost neřeší ani nekomplikuje zápletku. Bertati ale tuto situaci – pravděpodobně určenou konstelací souboru – zpracoval poměrně obratně. První kolo výslechu podezřívavého a netrpělivého Komtura přivodí reakci D. Eleonory, která ve své árii vyčte strýci jeho neúnosné chování. Afekt rozhořčení dostačuje dle logiky žánru (spolu s odzpívanou árií pochopitelně) k Eleonořinu odchodu ze scény, takže další rozhovor pokračuje již jen mezi dvěma aktéry. V druhém pokusu dozvědět se pravdu se tedy Komtur oboří na Ramiru, která ale stojí při své paní a nic neprozradí. Komtur proto chystá pomstu všem ženám v domácnosti a své plány zakončí árií *Che direbbe mai la Spagna*, typickou buffo-reflexí o vznešenosti rodu, jehož krev nesmí být pošpiněna. Scénický blok nakonec uzavírá Ramira s árií *Ogn'alma ch'è amante*, čímž se atmosféra opět vyjasní a zlyričtí.

Pro árii Donny Eleonory Anfossi zvolil dvoudílnou nekontrastní formu AA' nesenou prakticky jednou sylabickou myšlenkou (př. a)


a *Sa - per bra - ma te con an - zie - ta*

b

¹⁷² Viz kapitola 6.

Téměř všechny další motivy lze odvodit z této úvodní myšlenky, což je pochopitelně důvod, proč průběh melodické linky působí velmi kontinuálně a celá skladba homogenně, i když zejména v prvním díle je možné hovořit kromě přede hry o dalších dvou úsecích. Zajímavý detail představuje drobný motiv, jakoby diminuce (příklad b), který se ozve v přede hře, kde jen prodlužuje závěti úvodní myšlenky a dále již v prvním díle není vůbec použit. Objeví se až v „repríze“, kde je najednou zdůrazněn – stává se z něj hlavní prostředek vyjádření Eleonořina vzdoru a rozhořčení (př. c):

c



ca - pir no so. Sem-pre sos - pet-ti! Sem-pre stu - po-ri: Sem-pre con - tra-sti! Sem-pre ru - mo-ri!

Jednoduše ale velmi efektivně je také využito figury ilustrující Komturovo přecházení a překotné kladení otázek – jejím umístěním v závěrečné části dílu dojde k vítanému zahuštění rytmu, což napomáhá celkové gradaci. Nejzajímavější na *Saper bramate* je však její stylová příslušnost – zpěvnost melodické linky a absence čistě parlandových sekcí či dalších charakteristických figur sice zjemňují výraz, stylově však tato nicméně náleží plně do sféry buffa. Jak vidno, sociální statut hrdinky, a to dokonce i „kladné“, není v dobové opeře buffa pro hudebně-dramatické parametry role určujícím prvkem.

Podobný příklad představuje i árie Ramiry, *Ogn'alma ch'è amante*. Třebaže D. Eleonora zaujímá společensky vyšší postavení, její árie *Saper bramate* je kratší a celkově prostší, než árie komorné. Ačkoliv by bylo možné spekulovat o důvodech mimohudebních, ryze funkční přesvědčivé vysvětlení je nasnadě. Árie D. Eleonory musí být pokud možno svižná a rychle u konce, aby podpořila patřičný výraz popuzené nálady, ale také aby se děj příliš nezastavil. Naproti tomu árie Ramiry je završením celého scénického bloku hádky s Komturem (I/7–9), které volá po klidnější reflexi. Anfossi proto také zvolil spíše pomalejší tempo, 2/4 Andante grazioso (použito celkem třikrát – odtud asi také pramení názor starších badatelů o zavedení tohoto označení Anfossim)¹⁷³ a v instrumentáři spolu se smyčci předepsal dvojici fléten. Dvoudílnou kontrastní formu AB již částečně předznamenal Bertati. Všech čtrnáct veršů árie sice zachovává šestislabičnou formu, ale po osmém verši se výrazně mění nálada. První část je idylický pastorálně-milostný obrázek, z hlediska jazykových prostředků pohybující se ve středně vyšším patru, zatímco druhá část představuje návrat ze snění do reality – Ramira navazuje na svůj předchozí monolog a publiku deklaruje své odhodlání za všech

¹⁷³ Sergio Martinotti: *Un appuntamento mancato a Parigi*, in: Chigiana, 32/1975, s. 141–162.

okolností nezradit svou paní. Stojí za upozornění, že v této druhé části árie jazyk Ramiry sice zcivilnil, ale přesto neklesl až do typického buffo–idiomu komorných.

Pastorální atmosféry prvního dílu Anfossi spolehlivě docílil půvabným, jemně vyklenutým melodickým tématem střídajícím delší a drobnější rytmické hodnoty, tečkované figury a drobné ozdoby. Elegance prvního dílu je ještě umocněna i lehce překvapivým řešením formálním, neboť celý díl A je pojat jako (vypsané) da capo. Strukturu celé árie lze potom vyjádřit přibližně tímto schématem:

Ogn'alma ch'è amante

F dur, 2/4, Andante grazioso, S+2fl, smyčce

díl	A			B	
úsek/odstavec	i ^a	a	b	a	c
verše		1–4	5–8	1–4	9–14
tonální plán	T	T	x (→D)	T	T
takty	1–12	13–38	39–50	51–75	76–108

Naznačené hudební prostředky, které určují charakter této árie patří do slovníku mezzo carattere, jelikož je ale vše pečlivě odměřeno, árie je sice ve výsledku něžná ale nedosahuje ještě maximální intenzity citové árie sentimentální hrdinky. Snad nejvíce se k ní přibližuje ve středním odstavci **b**, který také představuje jedinou tonálně „nestabilní“, totiž modulující plochu (vzácnou i v celkovém kontextu Anfossiho opery). Hudba dílu **B** – strukturálně koncipovaném podobně jako analogické díly árie Pasquala (II/7) i D. Rodriga (II/9) – je již plně ve stylu buffa. Živé tempo, 6/8 takt, markantní dynamické akcenty, střídání krátkých kvasi-parlandových vstupů a kadenčně orientované sylabické melodiky na pozadí pulsujícího orchestru uzavírají tuto árii ve světě, který divák očekává, a potvrzují Ramiru jako parte buffa. To, co básník nastínil, skladatel ještě zvýraznil – takové řešení je ale samozřejmě zcela na místě, neboť opačný přístup by naopak znamenal rozostření charakterizace jednotlivých postav a tím i oslabení dramaturgie opery.

Podobný případ jako předchozí árie představují rovněž čísla Scerify a Zelindy v druhém dějství. V tomto případě se ale jedná o výstupy dvojice otrokyň, u nichž nelze – na základě libreta – předpokládat jakékoliv hierarchické vztahy. Vše naopak nasvědčuje tomu, že jsou si rovny a vládne mezi nimi plná kolegiálnost, s níž také přijímají Isabellu, které také pomáhají. Přesto je árie Scerify jednodušší a má se k árii Zelindy podobně jako árie D. Elenory k Ramiřině. Obě také zaznívají v rámci stejné dramatické akce, prověřování D. Rodriga (II/9–13), byť tato epizoda je strukturována složitěji do více scén. První árií v tomto komplexu je *Non ama la vita*, kterou vrcholí


pokus Scerify Dona Rodriga svést. Bertati proto nabídl 16 lehce frivolních veršů pravidelně členěných do čtyř strof. Z rétorického hlediska je árie utvářena zcela kanonicky – v první strofě je téma naznačeno, v druhé dokonale zdůvodněno („*lo vuol la Natura | il far all'Amor*“), v třetí diskreditován případný protiargument (*fedeltà*) a ve čtvrté následuje jednoznačná pointa „*Cangiando sovente | se viene l'occasione | quel gusto si sente, | che pari non ha.*“ Z hlediska textové struktury by se celkem dobře nabízel typ jednověté prokomponované árie o třech až čtyřech částech (druhá by mohla být variantou první). Nevýhodou ovšem je, že právě tuto formu má árie Donny Isabelly *Amate donne care* ob jednu scénu později (viz níže). Uvažované formální řešení by nadto – při čtyřech strofách – mohlo vést k příliš dlouhému zhudebnění, zatímco v dané situaci bylo potřeba nabídnout efektní, vtipnou, ale také relativně stručnou árii, která by celou „intriku“ přichystanou D. Isabellou na Rodriga osvěžila a dynamizovala. V neposlední řadě bylo také nutné mít na zřeteli skutečnost, že Scerifu a Zelindu zpívaly tytéž interpretky co Ramiru a D. Eleonoru. Jejich árie by proto měly být odlišné a přitom vyhovující dramatické situaci i významu vedlejších postav.

Anfossi – ať už veden svým instinktem anebo po konzultaci s básníkem – vyšel z pravidelností veršové struktury a z celkového charakteru kusu a árii pojal jako jednoduchý útvar, blízký canzonettě. Formálním diagramem lze strukturu vyjádřit takto:

Non ama la vita

(F dur, 2/4, Andante, S+smyčce, 77 taktů)

díl	A				
úsek/odstavec	a	a	b	c	a ^k
verše		1–4	5–8	9–12	13–16
tonální plán	T	T	D	^o T→D	T
takty	1–17	18–33	35–45	46–57	58–77

Charakter canzonetty je evokován nejen popěvkovitým ležérním tématem, ale zároveň výrazným užitím úvodního motivu jako základního stavebního prvku celé skladby. Rytmický vzorec  je určující pro celý průběh árie včetně kontrastních úseků **b** a **c**. Tento výrazný rytmus spolu s prakticky doslovným opakováním hudby první strofy na strofu závěrečnou a zároveň poměrně neobvyklým použitím této hudební věty bez jediné změny ve formě přede hry (ta obvykle obsahuje výběr motivů nebo částečně modifikovanou podobu prvního úseku) dodávají árii až strofický ráz. O to více může překvapit, že právě v této árii se Anfossi rozhodl vybočit z obvyklých stereotypů, kterých jinak můžeme pozorovat celou řadu, a ozvláštnit její

harmonický průběh o úsek na mollové tónice. Jedná se o úsek označený v diagramu jako **c**, tedy třetí strofu, kde má takové řešení své dramatické odůvodnění. Na mnoha jiných, expresivnějších místech v celé operě však skladatel volí méně silné prostředky.

Árie Zelindy *So che costante appieno* (I/13) má v některých aspektech podobnou dramaturgickou funkci jako *Ogn'alma ch'è amante*. Podobně jako v prvním dějství i zde tato árie druhé vedlejší ženské postavy završuje danou dramatickou akci, totiž prověřování D. Rodriga. Narozdíl od situace v prvním jednání však Zelinda zpívá svou árii ještě Rodrigovi, je to druhý a poslední pokus jej svést. Na Isabellinu žádost se Zelinda snaží ještě více naléhat a v árii, kterou tato scéna končí, používá dvě taktiky – v první části předstírá převahu a znalost Rodrigovi minulosti, v druhé pak zhrzení. Obsahovému rozdělení odpovídá i změna verše, první část Bertati složil ve verši sedmislabičném, druhou v méně obvyklém desetislabičném. Dané parametry samozřejmě nejlépe vyhovují árii o dvou kontrastních dílech **AB**, kterou také Anfossi pro své zhudebnění zvolil:

So che costante appieno

A dur, 2/4 → 12/8, Andante grazioso → Allegro, S+2 fl, smyčce

díl	A		B	
úsek/odstavec	i ^a	a	b	c
verše		1–4	5–8	9–12
tonální plán	T		T/D	T
takty	1–11	12–21	22–39	40–57

Začátek árie má podobný charakter jako první díl výstupu Ramiry, na čemž má svůj podíl i stejná instrumentace a tempo. Srovnáním s touto árií ale také lépe vyvstanou rozdíly a celkově lehčí – buffo – tón, kterého v *So che costante appieno* je dosaženo o stupeň více sylabickou a méně klenutou melodikou, a dále zvýrazněním zpívaného slova na začátku druhé strofy zjednodušením melodické linky a jemným harmonickým pohybem (viz níže). Druhý díl je naopak v porovnání s árií Ramiry kratší, avšak v dvojnásobně dlouhém, 12/8 taktu. Větší melodické výkyvy, ostřejší figurace ve smyčcích a snad i častější dynamické kontrasty a volba tóniny A dur činí tuto část o něco náruživější a energičtější, než analogický úsek *Ogn'alma ch'è amante*, což plně odpovídá danému – byť předstíranému – afektu hněvu.

Z technicky-kompozičního hlediska patří mezi zajímavé momenty této árie vnitřní propojení odstavců prvního dílu. Část **b** začíná (t. 22) motivem, který je jakoby zjednodušením hlavy vstupní myšlenky, čímž vzniká jemná návaznost s předchozím děním. Zároveň tento **b** odstavec začíná na T, v dalším taktu moduluje a teprve v taktu

27 se ustaluje na dominantně dominanty (H dur) a připraví tím zbývající část dílu A. Otevřenost úvodní šestitaktové plochy odstavce **b** vyžaduje odpověď a uklidnění, které přináší následující myšlenka a plně stabilizovaná tónina E dur. Rytmičtý profil vstupního motivu nové periodické myšlenky (t. 28) je pouze nepatrnou obměnou motivu úvodního, což rovněž přispívá k stmelení celého prvního dílu.

Všechny čtyři zkoumané árie vedlejších ženských postav je také vhodné ještě nahlédnout dohromady z hlediska typologie a interpretační strategie, neboť, jak už bylo řečeno, v praxi se jednalo o árie pro dvě interpretky. Pokud jde o rozdělení mezi zpěvačky, nabízí se v zásadě dvě možnosti, přičemž obě logické a funkční. První způsob je spojit role Scerify a D. Eleonory, které mají jednodušší árie, a druhé interpretky svěřit výrazově náročnější árie Ramiry a Zelindy obsahující polohy mezzo-carattere. Takové řešení je vhodné v případě ansámblu s debutantkou nebo naopak zpěvačkou, která je výrazně lepší v citovějších polohách. Takové řešení lze pozorovat například v inscenaci pražské, jak dokládá tisk libreta.¹⁷⁴

Svou logiku má však i řešení druhé, k němuž došlo např. v případě neapolské inscenace roku 1779. Tehdy zpívala roli Eleonory táž zpěvačka, která následně v druhém dějství vystoupila coby Zelinda, zatímco druhá jako Ramira a Scerifa.¹⁷⁵ V případě, že umělkyně byly srovnatelných uměleckých kvalit (anebo alespoň dostatečně revnivé), bylo takové rozdělení velmi vhodné, neboť každá zpěvačka získala tímto způsobem jednu dvoudílnou, tedy „větší“ a především rozmanitější árii a jednu jednodušší. Árii Scerify *Non ama la vita* lze co do nároků, rozsahu a efektnosti postavit na roveň vedle *Saper bramate*, obě jsou zakotveny ve stylu buffa, ovšem z čistě hereckého hlediska je samozřejmě scéna svádění nepochybně atraktivnější než vzdorování strýci. Interpretky Donny Eleonory ale mohla z této situace těžit, neboť v roli Zelindy získala kontrastní árii *So che costante appieno*. Ta je srovnatelná po technické i formální stránce s *Ogn'alma ch'è amante* a třebaže u této je střední, citový styl exponovanější, také *So che costante appieno* vyžaduje jeho dobré zvládnutí. Podobně dvojice árií Ramiry a Scerify – *Ogn'alma ch'è amante* a *Non ama la vita* – představuje vyrovnanou dvojici s odlišnými výrazovými polohami a interpretačními požadavky. V této souvislosti se zdá i volba tóniny v F dur pro tyto árie a A dur pro árie D. Eleonory a Zelindy jako úmyslná. Podobnost jednotlivých hudebních řešení, naznačené symetrie a vzájemná kompatibilita těchto árií tak možná ukazují i na

¹⁷⁴ viz Přílohy I, s. 37

¹⁷⁵ SARTORI, 3, s. 489.

Anfossiho vědomé tvarování těchto árií právě s ohledem na tyto praktické a dramatické okolnosti.

2. Partì mezzo carattere

Don Rodrigo

Dona Rodriga při premiéře zpíval Luigi Righetti. Jak jsme již naznačili v úvodu předchozí kapitoly, do svého benátského debutu interpretoval vedlejší postavy v operách Galuppiho, Guglielmiho a Boroniho. Anfossiho *Isabella e Rodrigo* byla patrně Righettiho první zkušeností s oborem prvního milovníka, což by mohlo i vysvětlovat celkovou podobu této role.

Narozdíl od své partnerky, Don Rodrigo má v opeře pouze dvě árie, což je ale v této době v italské opeře poměrně běžné. První a významnější z nich, *Senti! Se mai per sorte*, je vyústěním komické scény, rozhovoru se sluhou Pasqualem (I/10), kterého posílá s lístkem za D. Isabellou. Již tato situace znemožňuje, aby velká árie Dona Rodriga byla typickou milostnou árií. Místo toho ale nabídl Bertati relativně akční výstup, ve které D. Rodrigo dává pokyny Pasqualemu, jak postupovat v případě setkání s D. Isabellou. Jelikož je D. Rodrigo velmi zamilovaný a plný obav, jsou jeho pokyny poněkud zmatené. Ne sice natolik, aby árie byla vyloženě komická, ale dostatečně na to, aby D. Rodrigo několikrát změnil své rozhodnutí a tím neustále zdržoval Pasqualeho na scéně.

Senti!, se mai per sorte (I/10) – T+2 ob, 2 tr, smyčce, B dur, 3/4, Larghetto

díly:	A			B			C	
úseky:	a	m	b	c	d	e	f	f'
verše:	1–4	5–6	7–8	9–12	13–16		17–20	
tónina:	T	D		T	S	T	T	
takty:	1–13	14–19	20–31	31–43	44–58	59–87	88–(105 106)–127	

Vzhledem k naznačenému bohatému obsahu jistě nepřekvapí, že Anfossi árii strukturoval do třech dílů (Bertatiho 20 veršů nabízí členění na 2 až 4 části) o celkové délce 127 taktů. První z nich je právě lyrické *momentum*, vyznání lásky v nepřítomnosti, které Anfossi vyjádřil příjemným larghettoem (3/4, B dur). Vnitřní rozčlenění odpovídá logice Rodrigovy argumentace a je méně pravidelné než v ostatních áriích, což je také v souladu s částečně deklamačním typem melodiky. Stupňování Rodrigova naléhání je

tak vyjádřeno přechodem na D a živějším harmonickým pohybem na verše 5–6. Naopak v posledním úseku (t. 20–31, v. 7–8), kde se hovoří o obavách Rodrigova srdce, Anfossi neomylně obrací svou pozornost na slovo „věrnost“ a dvojnásobným opakováním a variováním jediné čtyřtaktové myšlenky modeluje tento úsek jako závěr celé promluvy. Několik expresivnějších rétorických obrátů, jemné rytmicko-melodické kontrasty ve stavbě myšlenek, decentní a podle situace se měnící doprovod a pečlivá architektura tvoří z tohoto dílu jednoduchý ovšem velmi efektní kousek na způsob cavatiny, která by mohla být – s krátkým orchestrální dohrou – i samostatným číslem.

V druhém díle (t. 31–87) Anfossi zhudebňuje další dvě strofy árie (v. 9–16), tedy další dvě Rodrigovy rady svému sluhovi. Zrychlení tempa (andante), 2/4 takt a pravidelný, stále slyšitelný puls osminek navozují potřebnou atmosféru pohybu, akce. Ta měla být vyjádřena i hereckým projevem na scéně, který spíše jen v kostce naznačuje scénická poznámka „*per partire, e poi ritorna*“. Anfossi opět celek rozčlenil do tří úseků předurčených argumentační logikou veršů: první názor je konfrontován s druhým a nakonec následuje závěrečné rozhodnutí. Narozdíl od dílu A zde Anfossi pracuje převážně jen se dvěma dvoutaktovými motivy a jejich obměnami, větší kontrast má až závěrečný úsek (t. 56–87), který má vlastní, lehce kontrastní čtyřtaktový úvod a následně kombinuje dvou a čtyřtaktové fráze, již silně kadenčního charakteru (v schématu použité značení **c d e** je spíše orientační, neboť jednotlivé úseky lze vnímat jako obměny základního materiálu). Anfossi zde vložil Rodrigovi do úst několik exklamací a potom skombinoval verše třetí a čtvrté strofy, čímž umocnil výraz Rodrigova zmatení. Pokud jde o charakter melodiky, zpěvní linka je přísně sylabická a v podstatě již buffo charakteru. Skladba intervalů kombinující sekundové postupy a kroky rozložených akordů s velmi častým střídáním dynamických akcentů (po taktu) navozují už atmosféru komického. Herecké akce tak může být podpořena, Rodrigovo váhání je ale spíše směšné a celková nálada již veselá.

Poslední díl árie je složen v 6/8 allegro a má lehce taneční charakter. Čtyřicetitaktová plocha je vystavena na pravidelném spojování dvoutaktových frází po dvou či po třech, melodika kombinuje obvyklé osminkové figury a taneční nálada je umocněna pravidelným střídáním dynamických akcentů. Podobně jako v předchozím díle orchestr kopíruje vokální linku. Strukturálně lze pozorovat výraznější úvod a formování hudební věty do dvou úseků (t. 88–105 a 106–127), kde druhý je nepodstatnou obměnou prvního. Ke kontrastům zde také není žádný důvod, neboť celá strofa je zhudebněna v celku a její obsah je zjevně nepříliš podstatný. Jsme na konci árie, kterou dobové normy velí

končit na radostnou notu, což Anfossi plně respektuje a detaily textu nechává stranou – dramaturgická funkce zcela převládla.

Druhou Rodrigovu árii složil Anfossi v dvoudílné (dvouvěté) formě s kontrastními díly AB, kde díl B je zhudebněním posledních čtyř veršů. Přesto se ale jedná o poměrně krátkou árii (jen 68 taktů), což lze možná přičíst i skladatelově úvaze dramaturgické. *Quei vezzosi e bell'occhietti* je totiž umístěna v druhé polovině druhého aktu a od velkého duetu s Donnou Isabellou (II/14) ji dělí jen dvě čísla.

Quei vezzosi e bell'occhietti (II/9–2)
A dur, 4/4, Andantino amoroso T+2 ob, 2 cor, smyčce

díly:	A		B	
úseky:	i ^a	a	b	c
verše:		1–3	4–7	8–11
tónina:	T		D	T
takty:	1–8	9–18	19–30	31–67

Volba tóniny A dur, plného obsazení orchestru (resp. hoboje, lesní rohy a smyčce) a pomalejšího tempa (andantino amoroso) mohou spolu s lehce zdobeným motivem a jeho vyklenutým pokračováním zpočátku evokovat dojem velké árie



na milostné téma, krátká introdukce (jen 9 taktů) však tomu již odporuje. Rodrigova lyrická kontemplace je rozdělena na dvě části, které zcela odpovídají souměrnému rozdělení Bertatiho myšlenek do dvojice trojverší. První, opěvující půvab Scerify, je vystavěno na velmi lineární, klidem a něhou dýchající melodii o několika málo motivech. Lehce vzrušenější druhé trojverší je hudebně podpořeno přechodem do dominantní tóniny, častějším uplatněním intervalových skoků a obohacením dosud jen základních harmonických obrátů o II a D⁷. Základní výraz obou částí je však společný, pocit sounáležitosti převažuje – jedná se o jemný vývoj vnitřního monologu, čehož je hudebně dosaženo vedle společného tempa především motivickou souvislostí mezi první a druhou oblastí a uplatněním stejné orchestrální sazby (první housle s hlasem, druhé a viola často v triolových figuracích). Po skončení druhého úseku nenásleduje návrat prvního, ale prudkým střihem kontrastní díl B v základní tónině.

Hudba druhého dílu je v podstatě veselou strettou. Melodie je redukována na téměř mechanické opakování několika málo krátkých motivů sdružených do

pravidelných tanečně působících period, které v závěru přejdou do dvoutaktového parlanda a kadenčních frází (samozřejmě zopakovaných), což spolu s minimalizovaným harmonickým pohybem a ostrým tempem (*allegro con spirito*) vytváří bezstarostnou atmosféru takřka lidové zábavy. B díl je však prakticky stejné délky jako díl první, což při neustálém opakování závěrečných dvou veršů působí o to více stereotypně – jakoby hudba potvrzovala Rodrigovo dočasné pomatení.

V obou áriích D. Rodriga skladatel sleduje „pokyny“ textu, který odkazuje na typické formy árií mužských *mezzo-carattere*. U obou jsou pomalé lyrické díly vystavěny na poměrně krátkodeché melodie, navazováním jedno- až jednen a půl taktových frází, což možná souvisí i možnostmi prvního interpreta. V případě *Quei vezzosi e bell'occhietti* je ale dramatická účinnost problematická v přímé závislosti na Bertatiho ne příliš invenční verše. Domníváme se že, spíše než o umělecký záměr nabídnout v této scéně jinou než obvyklou milostnou árii, se básník a po něm skladatel spíše řídili ohledem na interpreta a usilovali mu poskytnout árii se závěrečnou plochu v *buffo*-tónu. Její dramatická interpretace je ovšem sporná – mnohem účinnější shledáváme například řešení obdobné situace, totiž árii zoufajícího si milence, u Giuseppe Petroselliniho v *Tre amanti ridicoli* (1777) nebo v *L'italiana in Londra* (1779), v obou případech zhudebnění Domenica Cimarosy, kde po lyrickém první dílu je „bláznivý“ *buffo* B díl pokaždé skutečně naplněn akcí a rozehrán.¹⁷⁶

Donna Isabella

Jak už jsme naznačili na při analýze Bertatiho libreta, nejzajímavější a zároveň nejproblematictější rolí sledované opery je titulní postava Donny Isabelly, kterou se proto také na následujících stránkách budeme zabývat nejvíce. V rámci celého dramatu získala D. Isabella poměrně velký prostor – vedle malé *cavatiny* má další tři árie, duet a také sólový výstup v rámci úvodního kvartetu z druhého dějství. Její vstupní *cavatinu* *Quante stelle in ciel io miro* (I/2) lze považovat za prototyp nejmenší (jednodílné) áriové formy dobové opery *buffa*. Celkem 32 taktů včetně osmitaktové introdukce je postaveno na velmi pravidelně strukturovaných frázích, členěných do vět nejdříve po 4+4 taktech, od t. 18 spíše po dvoutaktích. Árie je pojata skutečně jako písňový útvar,

¹⁷⁶ Árie Dona Arsenia *Idol mio, se voi tacete* (I/12), resp. árie Milorda *Van girando per la testa* (II/9) – v tomto případě je árie ale ještě strukturovanější. Konzultované prameny viz v soupise pramenů na konci práce.

což vyhovuje dramatické situaci nastolené po introdukci. Písňový a trochu rustikální charakter čísla je dán nejen sladkou melodikou, mírně se klenoucí v drobných obloucích a vážící se s textem sylabicky či po dvou notách ke slabice, ale také jejím tvarováním v 6/8 taktu. Pastorálnost čísla evokuje velmi jednoduchá basová linka, prakticky jen základní harmonické funkce a téměř kontinuální vedení doprovodu v unisonu a terciích, a to včetně dvojice příčných fléten, které zde rozšiřují základní smyčcovou sazbu a posilují pastorálně-milostný element.

Quante stelle in Ciel... io miro tanto te - ne io pro - vo in sen,

(*Isabella e Rodrigo*, 1/2, *Quante stelle in ciel io miro* (D. Isabella), t. 9–12)

Právě sladký charakter této cavatiny však může budít u současného pozorovatele jisté rozpaky. Po trýzni v srdci („*pene in seno*“, vt. ukázka t. 12-13) nemluvě o obavách, které jsou následně vyjeveny v dialogu, zde není ani stopa. Jen figury vzdychu na klíčová slova naznačují pohnutí, které by ale spíše než doslovnému obsahu textu odpovídaly něžnému, snad lehce melancholickému roztoužení hrdinky, která se těší na svého milého. Tento přístup je ale v soudobé opeře poměrně obvyklý a i v opeře seria, včetně Mozartovy *La clemenza di Tito*, bychom samozřejmě našli příklady na spojení úzkostí s durovou tóninou a s bohatými postupy v terciích či sextách. Zároveň je ale nutné připomenout, že právě 70. léta jsou také dobou zvýšeného zájmu o citovost a její zobrazování. Podobné árie a situace lze proto v partiturách Paisiella, Gazzanigy (ale i Anfossiho) najít také v „sentimentálnějším“ pojetí (s prvky chromatiky, četnějšími mollovými tóninami apod.), které později převážilo a moderního posluchače by nepochybně uspokojilo více. Důvod, proč Anfossi zvolil v tomto případě toto jednodušší řešení, je ale nepochybně nutné hledat v celkovém rozvržení role a všech árií.

Na první pohled má tato árie jistý pandán v Rodrigově *Quei vezzosi e bei occhietti*. Jak už jsme ale výše naznačili, forma i vyústění této árie v druhém dílu potenciální podobnost s *Quante stelle* vylučuje. Pokud jde o vlastní árie D. Isabelly, všechny nabízejí odlišné afekty a vážou se k jiným dramatickým situacím. Z nich *Confusa mi trovo* (II/3) ale představuje – jakkoliv jen teoreticky – jisté nebezpečí afinity k úvodní cavatině. Je to jediná árie, kde D. Isabella opět vyjadřuje nejistotu a obavy, tentokrát ovšem zcela adresně, totiž na scéně stojícímu Almansorovi, který ji právě nabídl sňatek. V této typické árie rozpaků či zmatení skladatelé s oblibou využívali figury vzdechů, přerušování vokální linky, chromatismy, bohatší harmonie, specifické zvukomalebné figury v doprovodu, tedy prostředky, které by také našly dokonalé využití v cavatině *Quante stelle* a které se v opeře buffa staly doménou árií postav mezzo carattere. Jak ještě ukážeme, Anfossi při zhudebnění *Confusa mi trovo* tyto uvedené prostředky z velké části skutečně použil. Z dramaturgického hlediska je árie *Confusa mi trovo* důležitější a efektnější číslo, není tedy divu, že ji skladatel dal přednost před úvodní cavatinou, jejíž výrazové možnosti – přinejmenším z hlediska obvyklých řešení a standardních postupů – se ale tímto výrazně zmenšily.¹⁷⁷

Bertati složil *Confusa mi trovo* v šestislabičném verši (senario), který je vhodnější – narozdíl od verše osmislabičného – k tvarování kratších a případně i méně symetrických hudebních myšlenek, což v daném případě přispívá i celkové dramtizaci árie. Libretista také naznačil možnost dvoudílné formy opakováním části textu, resp. jeho drobnou obměnou (verše 5–10 a 13–18): průběhu své árie se Isabella dvakrát obrací přímo na Almansora a snaží se zmateně vyjádřit své rozpaky a ze sňatku se vyvléci. Anfossi realizoval árii v nejobvyklejší dvoudílné formě (AA'), která vzhledem k charakteru a rozsahu textu je skutečně ideální – zejména na menší ploše dokáže navodit pocit kontinuálního vývoje a přispět tak k akčnosti čísla. Formální diagram může vypadat takto:

Confusa mi trovo (II/2)

Es dur, 2/4, Andantino, S+smyčce

díly:	A			A'				
úseky:	a	b	c	a'	b'	c'	b''	c''
verše:	1–4	5–8	9–10	11–12	13–16	17–18	15–16	17–18
tónina: T	D		D–T	x	T			
takty:	1–8	9–17	18–23	23–36	36–41	41–46	46–49	50–58

¹⁷⁷ Přesto ale právě toto číslo – nepochybně pro své ryze hudební kvality a líbivost – bylo jako jediné z celé opery také vydáno tiskem, viz RISM A/I, [AA 1200b.

Árie začíná bez přede hry, což posiluje bezprostřednost Isabelliny reakce a charakter její promluvy. Úvodní čtyři verše, tedy začátek Isabelliny řeči, syntakticky ještě poměrně ucelené, jsou spojeny s analogicky tvarovanou melodikou. Pravidelné fráze (2+2 takty) jsou postaveny na nápadném kontrastu: první část vždy lehce stoupá vzhůru, zatímco druhá obsahuje prudší pokles, kterýžto zvrát je ještě umocněn zhuštěním rytmu (16-tinová figura).



Při dalším čtyřverší, manifestujícím Isabellino váhání, se melodie rozdělí do zpěvní linky, která se omezí na jediný motiv kroužící kolem jednoho centra (V. stupně), a doprovod, který, dosud kopírující melodickou linku, se rozpadne v smyčcové sazbě do sítě komplementárních příznávkových figur (t. 9–17, resp. 36–41). Poslední dva verše první strofy (11–12) jsou zhudebněny jako obvyklé vyvrcholení, závěrečný úsek árie s trojí, plně artikulovanou závěrečnou kadencí, ovšem v uměřené podobě odpovídající místu (konec prvního dílu) a celkovým dimenzím čísla.

Druhý díl (A') zahajuje variantou první myšlenky (a'), kde jemné rozšíření o „dialogické“ takty s orchestrem lze vnímat jako posílení vnitřního monologu a jisté váhání hrdinky (verše 11–12). Při nové promluvě k Almansorovi (v. je výraz Isabelliny nejistoty zesílen harmonickým průběhem, který chromatickými postup v basu opíše v následujících čtyřech taktech elegantní kruh (T – T^{2b} – S – °S – D – °S – D⁶ – T).

(*Isabella e Rodrigo*, II/3, *Confusa mi trovo* (D. Isabella), t. 36–41)

Téměř poloviční rozměry úseku **b'** jsou „objasněny“ dalším průběhem. Závěrový úsek **c'** je totiž rovněž pouze čtyřtaktový a bez typických kadencí (t. 46–49), neboť po něm následuje další návrat veršů 16–17, s obměněným slovosledem, tentokrát již zhudebněn harmonicky velmi staticky a s melodickou aktivitou přesunutou do orchestru, kterou lze jistě chápat jako vyjádření jistého ochromení, neschopnosti Isabelly dále artikulovat své myšlenky. Proměna přichází až s návratem posledních veršů, jejichž zhudebnění je již zcela tradiční, s akcentovanými nejvyššími tóny zpěvní linky (g^2), a krátkou energickou kodou.

Confusa mi trovo je příkladem dokonalého zvládnutí árie zmatení, jednoho z právě se ustalujících typů árií, který má před sebou ještě dlouhou historii. Anfossiho zhudebnění je takřka maximou přirozenosti. Jednoduchá melodická linka, prostý doprovod i harmonie by snad mohly dnešnímu pozorovateli připadat jako mělké, jejich narušení v druhém dílu však vytvoří o to silnější efekt. Plynulost harmonického ozvláštňení i zásah do veršové struktury a opakování menších segmentů zde Anfossiho ukazují jako skladatele, který pracuje s minimálními prostředky, z nichž ale dokáže vytěžit poměrně mnoho.

Podobně jako *Quante stelle*, stvrzuje *Confusa mi trovo* střední styl jako vlastní doménu Donny Isabelly. Jak se však mají tyto skladby k dalším třem áriím? Nejrozsáhlejší z nich je árie *Sento a parlarmi in seno*, které přechází doprovázený recitativ *Cari del mio Rodrigo*. Tato relativně dlouhá scéna (23 veršů) má z dramatického hlediska v podstatě jedinou, ale důležitou funkci: Donna Isabella v rozhovoru samé se sebou publiku sděluje nejen svou naději na brzké shledání s Donem Rodrigem a víru v šťastný obrat osudu, ale především důvody, které ji k tomuto nečekanému stavu vedou – tedy v lístku pro Dona Rodriga detailně popsany plán společného útěku po řece Guadaquivir.

Anfossi zhudebnil tuto scénu doprovázenou o 68 taktech, které vnitřně rozčlenil do čtyř, resp. pěti částí. První úsek (t. 1–12) je něžné andante – vzpomínka na D. Rodriga; následuje dramatická proměna – popis útěku (t. 13–25, allegro s obvyklými figuracemi v houslích), který pokračuje Isabellinými pochybnostmi, zda se rozhodla správně. Zde, při zachování tempa, skladatel vložil pětiktaktový orchestrální „ritornel“ (t.25–30), který má snad ilustrovat proměňující se myšlenky D. Isabelly a jehož opakování (t. 32–36) celý úsek poněkud odděluje od předchozího dění a zejména následujícího obvyklého obrazu „bouře“ (t. 37–51, *più allegro*), chvilkového zatemnění smyslů naší hrdinky. Toto vyjádření náhlé úzkosti a dočasného poblouznění je

oblíbeným dramatickým prvkem dobové opery buffa, který např. obsahuje *I viaggiatori felici*. Zde se však jedná jen o lehký náznak, Isabella se vzápětí uklidňuje, neboť láska do jejího srdce vnáší opět klid (t. 52–69). Tento poslední úsek představuje již přechod k árii, smyčcový orchestr se rozšiřuje o lesní rohy a hoboje a tzv. modulací skokem z D dur recitativ pokračuje B dur, což je i tónina následné árie.

Ačkoliv Anfossi ukázal pochopení pro dramatické možnosti tohoto monologu, nabídl poměrně bohatě členitou plochu s několika výmluvnými postupy a zejména efektním závěrem v plném zvuku orchestru, přeci jen je celková realizace poněkud skromná a jakoby nevyrovnaná: harmonický plán by mohl být bohatší a orchestrální party by rovněž mohly aktivněji a nápaditěji zasahovat do promluvy, ale je to především vokální linka, která je místy příliš klidná a takřka málo expresivní (např. v taktech 8–10, 14–16, 30–31). Nelze říci, že by Anfossi intenzivnějšího a dramatičtějšího výrazu v doprovázeném recitativu nebyl schopen – pravidelně je psal v opeře seria i buffa a za příklad lze vzít i např. scénu Bettiny *Dove son?* z již vzpomínané opery *I viaggiatori felici*. Lze sice namítnout, že v tomto případě se jedná o skutečně vypjatou scénu, kdy hrdinka po celou dobu blouzní, a proto i scéna je expresivnější. V operní literatuře této doby je však možné najít další příklady, kdy méně fatální situace, ba i komické scény (např. v Gazzanigově oblíbené opeře *Vendemmia*, v Praze uvedené na jaře 1782), mají poměrně pestrá *accompagnata*. Nabízí se proto otázka, jestli se Anfossi jen necítil recitativem více inspirován, anebo zda-li celkově skromnější zhudebnění nemá co do činění s celkovým pojetím role. Charakter árie *Sento a parlarmi in seno* (následující po recitativu), tuto druhou hypotézu rozhodně nevylučuje.

Sento a parlarmi in seno představuje z několika hledisek klíčovou árii postavy Donny Isabelly. Není sice jejím posledním výstupem před koncem aktu, tuto významnou pozici má *Son un certo cervellino*, ale její důležitost vyplývá z dalších parametrů. V první řadě je dána umístěním do samostatné scény – monologu – a tedy tradičním spojením s (právě pojednaným) doprovázeným recitativem. Rovněž z obsahového a jazykově-stylistického hlediska stojí tato árie nad ostatními. Donna Isabella, poté co naplánovala útek a domnívá se, že její vzkaz Don Rodrigo četl, vyjadřuje v této árii novou naději z budoucnosti, zatímco v druhé strofě se nepřímou obrací na publikum a prosí o pochopení. Jedná se tedy o variantu milostné árie, která – v případě že ji má hlavní hrdinka – si žádá větších gest. Tomu odpovídá i charakter Bertatiho veršů, které sice neaspírují na nejvyšší patra metastasiovských abstrakcí, ale

jejichž dikce je přesto ušlechtilá. Klasické obraty jako „*lusinghiero affetto*“, „*core*“, „*palpitar*“ takřka volají po efektní kolorатурních figurách. Žádná jiná árie D. Isabelly takto koncipována není, a proto *Sento a parlarmi in seno* představuje její hlavní číslo, totiž kus, který by měl podle nepsaných zákonů operní praxe nejlépe reflektovat přednosti zpěvačky a umožnit jí zaskvět se v plné síle. Ve skutečnosti ale tato árie má k takovému číslu poměrně daleko. Anfossi sice zhudebnil árii v příhodné formě s dvěma kontrastními díly (AB), ovšem poměrně stručně (77 taktů) a bez jakýchkoliv virtuózních prvků. K stylové disproporci s předchozím *accompagnatem* nedochází jednak díky jeho výše konstatované uměřenosti a zejména velmi plynulému přechodu mezi jeho poslední částí a prvním dílem árie. Ten je ve stejné tónině (B dur) a v pomalém tempu (*Larghetto*) a v úvodu využívá podobného rytmického modelu.

Začátek árie je důstojný, na čemž má svůj podíl klidná melodická linka s tečkovanou figurou na druhé době a střídání bloků plně znějícího orchestru (dělené violy). Až do jednadvacátého taktu, kdy na dominantně v F dur končí první úsek exponující celou první strofu, Anfossi dokonale klame své posluchače. O charakteru árie ještě není rozhodnuto (i když desetitaktová předehra by mohla již signalizovat skromnější parametry) a v dalších taktech lze dle dobových norem očekávat nával exprese – ať už v podobě spíše bravurních kolorатурních figurací postupujících po skupinkách $k b^2$ anebo spíše jemnější drobnokresbu a rafinovanější, „sentimentální“ zdobení zpěvní linky. Místo toho následuje sedm taktů (22–28), které než aby výraz umocnily jej spíše rozmělní – poslední verš se opakuje a napětí ochabne. Melodie opět klesá a nabídne vrchol až v podobě obvyklé koruny s možností pěvecké kadence na zmenšeném sextakordu (t. 27). Teprve následující takty přináší nový impuls a melodika druhého odstavce prvního dílu je tak zabarvena figurami vzdechů, které v závěrečných taktech ústí v drobné koloratury – skladatel se zde opřel o slovo „*palpitar*“ (třebaže právě toto slovo by z hlediska celkového významu árie akcentované být nemělo) a nabídl tak alespoň malou satisfakci čekajícímu auditoriu.

Po tomto umírněném, lehce sentimentálně laděném prvním dílu by bylo teoreticky možné očekávat o to kontrastnější a virtuózní díl druhý (jako např. v árii *Con grata voce amabile z I viaggiatori felici*), tedy model, který doznával čím dál většího rozšíření a stal se později základní formou árie raně romantické italské opery. Text druhé strofy pro takové řešení vak nenabízí příliš velkou oporu a skladatel opět zvolil spíše kompromisní cestu. Volbou ostrého tempového kontrastu (*allegro agitato*), marciálním úvodem a sylabickou zpěvní melodikou (s výjimkou po dvou osminách

vázané figury na slova „*povera Isabella*“) dodal tomuto dílu potřebný energických charakter, který je ještě posílen neustálým dialogem zpěvu s orchestrem a ostrými akcenty ve smyčcích. (Z hlediska skladatelské práce stojí za zmínku, že celý B díl je vystaven obdobně jako první, totiž ze dvou úseků/odstavců (předěl v t. 53) spočívajících na opakování a lehkém variování třech krátkých myšlenek o rozměru jednoho a půl taktu – jejich odlišný charakter a větší homogenita doprovodu se zpěvem v druhém díle tuto strukturální podobnost ale samozřejmě zakrývají).

Výsledek je působivé, z hlediska afektů zcela srozumitelné číslo, o kterém ale na druhou stranu nelze říci, že by bylo skutečně efektním vyvrcholením velké scény titulní hrdinky. Tuto možnost do značné míry oslabují již použité stylové prostředky, které Donnu Isabelu zcela jednoznačně definují jako mezzo carattere a nikoliv parte seria (což mj. z hlediska celkové dramaturgie vyrovnává rozpory, které jsme výše pozorovali při analýze libreta). I za těchto podmínek by ale bylo možné, jak ukazují některé kreace Paisiella, Cimarosy, ale i Anfossiho, takovou árii nabít větší emocionalitou a efekty, které by z ní učinily potřebné „show-piece“.

Árie *Son un certo cervellino* (I/14) i *Amate, donne care* (II/10) představují z obsahového a zejména stylového hlediska posun z vážnější sféry do komické. První z nich je zároveň poslední árií D. Isabelly před finále prvního dějství a vyústění velmi působivé komické scény, rozhovoru s D. Sanciem. V případě, že by Donna Isabella byla koncipována jako parte seria (což by nutně ovlivnilo i podobu dialogu), potom by se otevřel ideální prostor pro typickou árii hněvu, která by zároveň mohla být oním vrcholným bravurním kusem interpretky. Jako mezzo carattere však Isabella takovou možnost nemá, a proto se Anfossi také obrátil k nejobvyklejší dvoudílné formu typu AA', tentokrát s „neúplnou reprízou“, což je jeden ze způsobů, jak ještě zvýšit intenzitu dění a napětí (a neuchýlit se k později čím dál častějšímu řešení rychlé stretty). Formální strukturu lze vyjádřit takto:

Son un certo cervellino (I/14)

A dur, 4/4, [Allegro] moderato, S+smyčce

díly	A			A'		
úseky/odstavce:	i ^a	a	b	c	b'	c'
verše:		1–4	5–10	11–12	5–10	11–12 1–4
tónina:	T		D	T/D	D	T
takty:	1–13	14–23	24 – 38	39 – 52	53– 69	70 – 92

První úsek (a) je vystaven na velmi periodicky strukturované myšlence. Její charakter je mírný, prostý a vyjadřuje spíše předstíranou sladkost D. Isabelly než skutečný obsah jejích slov. Co do stylu se drží spíše ve střední rovině s potenciálem rozvinout se do nižší i vyšší oblasti. To je patrné zejména po prvních čtyřech taktech úvodní myšlenky následujícího úseku (b), která má jeden z nejtypičtějších melodicko-rytmických profilů témat árií vzešených hrdinek dobové opery (velmi podobně tvarovaný je mj. začátek árie D. Elvíry *Ah, chi mi dice mai* z Mozartova *Dona Giovanniho*).



Dokončení této fráze však obratem přechází do stylu nižšího (t. 29–31), který zcela potvrdí i další průběh části b, konstruované jako „odpověď“ na úvodní myšlenku tohoto úseku (t. 31–38): vokální linka má krátké parlandové úseky, které se střídají s vesele štěbetajícími figurkami v prvních houslích – prostor pro předepsanou hereckou akci, totiž Isabellino šeptání Donu Sanciovi do ucha. Zbývajících 14 taktů (c) má všechny znaky závěrečné oblasti hudební věty tohoto období: opakující se krátké fráze a zhušťující se kadence; návrat úvodního tečkovaného rytmického motivu lze vnímat jako scelující moment, buffo charakter kusu je ale zpečetěn.

Druhý díl Anfossi zahajuje až pátým veršem s příslušnou hudbou druhého úseku (b'), čímž dosahuje značného kontrastu a u dobového publika možná i lehkého osvěžení. Verše první strofy však nepřišly zkrátka, jsou zopakovány následně, ale již na modifikovanou hudbu rozšířeného závěrečného úseku (c'), což lze hodnotit jako vskutku inspirované řešení. Anfossi takto velmi ekonomickým způsobem dosáhl jemné, ale působivé dramatické pointy: původně vesele pronášená slova teď vyzní v odlišném, resp. v pravém světle – jako stále se stupňující výhružky.



Posuzujeme-li árii samostatně a uvažujeme-li také o konkrétním způsob herecké realizace (první část jako velké předstírání, v závěru naopak jistou dávkou ohnivosti podpořené celkovým *accelerandem* orchestru), jeví se Anfossiho kompozice jako celkem zdařilá. Lze také předpokládat, že si skladatel byl vědom jisté problematičnosti

textu a proto buffa–tón této árie není hned zřejmý, ale prosadí se až v jejím průběhu. (Podobný model lze pozorovat např. v árii Donny Stelly *D'una sposa meschinella* v Paisiellově kdysi velmi slavné, opeře *La frascatana*, kde je ale sentimentální rovina (i v textu) určující a buffo prvek je až otázkou posledního dvojverší.) Pomineme-li postupy jako např. „modulaci“ z D do T v t. 38 nebo 57, které jsou i z hlediska norem italské opery buffa poněkud školácké, podařilo se Anfossimu jednotlivé myšlenky a stylové prvky spojit velmi přirozeně a vytvořit z této árie poměrně atraktivní číslo. Problém však je, že se nejedná o árii komické postavy, ale první milovnice, hrdinky s převahou vážných rysů, kterou ale tato árie přiblížila obvyklým buffo–rolím.

Podobný případ představuje árie *Amate, donne care* (II/10) umístěná mezi scény dvou zkoušek věrnosti D. Rodriga. Svým textem náleží mezi jeden z nejrozšířenějších typů buffo árií, obvyklých u postav komorných nebo venkovanek, které si stěžují na úděl žen a/nebo kritizují muže. Z kompozičního hlediska se jedná o pěknou ukázkou dobové „prokomponované“ árie, se kterou jsme již setkali u popisu árií mužských parti buffe, u nichž se také obecně vyskytuje nejčastěji. Tento typ „prokomponovaných“ árií je běžný u delších, více či méně epicky laděných textů (zpravidla s osmislabičným nebo delším veršem), což je do značné míry také tento případ. Patnáct sedmislabičných veršů Anfossi rozčlenil podle obsahu do třech hlavních částí, které lze schematicky vyjádřit takto:

Amate, donne care (II/10)

S+smyčce, B dur, 4/4, Allegro moderato

díly	A				
úseky/odstavce	i ^a	a	b	m	c
verše		1–4	5–8	9–11	12–15
tonální plán	T		T→D	D	T
takty	1–19	20–31	32–51	52–59	60–77

Celkové rozdělení árie na tři hlavní úseky/odstavce je zároveň v souladu s její obsahově-rétorickou strukturou: úvodní čtyřverší představuje oslovení publika a exponování teze, následuje její rozvíjení, argumentace, nechybí ani řečnická otázka v podobě drobně věty (v diagramu jako **m**), která motivicky odkazuje na začátek úseku **b** a zároveň uvozuje poslední úsek – závěrečné shrnutí, v tomto případě emotivní a jednoznačné odmítnutí mužů coby nedůvěryhodných partnerů. Jako v mnoha jiných případech, Anfossi pracuje převážně s jasně artikulovanými myšlenkami a pravidelným členěním plochy, přesto ale díky poměrně bohatému kontrastnímu motivickému materiálu a zachování pravidelného rytmického tepu vytváří efekt plynulé

koncentrované promluvy s několika gradačními vrcholy. Zvolené prostředky jsou velmi jednoduché, a to ať už z hlediska melodických, rytmických či harmonických kvalit, stejně jako z hlediska strukturování celé árie, kdy si Anfossi stejně jako většina operních skladatelů té doby zcela vystačí s opakováním, variováním a juxtapozicí jednotlivých motivů. Jakkoliv mohou tyto postupy vypadat mechanicky, ukazují smysl pro neustálou a velmi životnou hru s napětím. Kontrasty jsou zřetelně motivovány obsahově a zvyšují tak jevištní účinnost této árie.

Domníváme se, že v porovnání s árií *Son un certo cervellino* se v tomto případě podařilo komické prvky více potlačit. Buffo styl je přítomen zejména krátkými „skákavými“ figurami v t. 41–50 a v úseku c, tedy vesměs obvyklou náplní závěrečných oblastí nejen buffo-árií. Naopak prvky jako poměrně dlouhá předejhra (19 t.), motivy s delšími hodnotami nebo pracující s vázanými osminkami a narušení pravidelných symetrií lehce rétoricky koncipovaným úsekem (m) dávají árii odlišné stylové zabarvení a staví ji z tohoto hlediska nad *Son un certo cervellino*. Anfossiho *Amate, donne care* a jeho pokus o árii ve středním stylu na komický text lze také ocenit a pochopit ve srovnání s árií *Modesto mi brillava* z Cimarosovy *Italiana in Londra*, ve své době slavné a v Praze rovněž uvedené opery (1781). I v tomto případě se jedná o prokomponovaný typ buffo-árie podobného obsahu (kritika mužů) a obdobného stylového charakteru. Buffo elementy jsou zde silnější, mj. jsou přítomny i plochy s typickým parlandem, což je dáno nejen delším epičtějším textem (25 veršů), ale především skutečností, že árii nezpívá hlavní hrdinka Livia, ale Madama Brillante, postava v jádru koncipovaná jako buffo role.

Z pohledu hudebního tvarování postavy Donny Isabelly můžeme nyní spolehlivě konstatovat skladatelův záměr profilovat tuto roli jako mezzo carattere a snad zároveň potvrdit, že se jednalo od počátku o vědomé rozhodnutí obou autorů. Příslušnost Donny Isabelly k společensky vyšší vrstvě vedlo básníka automaticky k jazykovému odstínění, které ale ve dvou okamžicích částečně opustil. V případě árie z prvního jednání lze tento krok vidět jako vynucený ústupek ve prospěch završení komické scény. Árie *Amate donne care* naproti tomu je z pohledu vývoje děje nadbytečná a v rovině emocí rovněž nepřináší žádné zásadní kvality. Anfossi také zjevně vycítil problematičnost obou těchto árií a pokusil se alespoň zčásti potlačit jejich buffo-prvky a „vytáhnout“ je do elegantního stylu středního, který dominuje i ostatním číslům.

Celou roli Donny Isabelly můžeme vnímat jako do značné míry kompromisní, s efektními místy, lyrickými a expresivními plochami, ale vybočující spíše do sféry

nízké než vysoké. V případě, že by mezi rolemi této opery byla rovněž klasická parte seria, jednalo by se o řešení víceméně nutné a účinné. V daném případě je ale celkově méně uspokojivé, jak dokazují i četné substituce právě těchto árií v dalších inscenacích (viz s.124–126). Pokusíme-li se o srovnání, můžeme uvést např. role Alfonsiny v Cimarosově *Convito* anebo Agatiny v Gazzanigově *Vendemmia*, jež obsáhnou stylově vyšší patra, odlišena je i jmenovkyně Donna Isabella v Anfossiho opeře *Viaggiatori felici*, de facto mezzo carattere maskovaná za vážnou postavu, ale přitom – v ideálním případě – stojící v hierarchii rolí níž, než-li hlavní hrdinka Bettina, jejíž part rovněž zahrnuje vyšší stylové prostředky. Na základě dnes známých faktů nelze ani tvrdit, že za koncepcí role Donny Isabelly stojí omezené možnosti první interpretky – jak už jsme uvedli, Angelica Maggiori Gallieni zpívala před i po *Isabella e Rodrigo* komické i vážné role. Zcela spekulativně bychom museli uvažovat, že Gallieni nebyla původně této roli určenou zpěvačkou a že v celém obsazení společnosti došlo na poslední chvíli ke změnám, na které by mohly také poukazovat již zmiňované zkratky „N. N.“ místo jmen interpretů Ramiry a Pasqualeho v libretu premiéry. Svůj vliv však mohla mít i potřeba kompatibilních partů titulní dvojice. Luigi Righetti, měl spíše menší zkušenosti než Angelica Maggiori Gallieni a především nikdy nezpíval vážné role, a to ani v dalších letech. To bezpochyby ovlivnilo nejen podobu jeho role, ale zčásti determinovalo i možnosti Donny Isabelly, která místo patetického výstupu dostala o dvě árie navíc.

3. Ansámblý & finále

Stavba finále v opeře buffa byla dlouho vykládána s poukazem na silný podíl ryze hudební logiky, s představou vysoce sjednocené formy obsahující promyšlený tonální plán a reflektující formotvorné postupy rondové nebo sonátové. Tento názor vznikl především díky zaujetí Mozartovými díly, kde se s těmito rysy lze skutečně setkat (zejména v mnohokrát studovaném druhém finále *Figarovy svatby*) a podceňováním kvalit libret. Realita italské opery buffa je ale odlišná, jak nejnověji ukázali např. Mary Hunter, Christine Villinger, Ronald Pfeiffer a především John Platoff, který se také jako první pokusil o nové teoretické uchopení, na nějž výše zmínění autoři také více či méně navázali.¹⁷⁸

¹⁷⁸ John Platoff: *Musical and dramatic structure in the Opera Buffa Finale*, in: *The Journal of Musicology*, vol. 7, No. 2, 1989, s. 191–230.

Platoff zcela správně zdůrazňuje základní význam libreta a v jeho stavbě potom jako určující sled „cyklů“ akce (action) a výrazu (expression), které jsou následně stavebními kameny buffo–finále. Každý akční dialog je následován a završen „*by an expression tutti*“. Hudební forma tak sleduje členění libreta právě do těchto „cyklů“, každý díl obsahuje vývoj od akce k „výrazové pasáži“ a jen výjimečně následují dvě akční plochy za sebou anebo je „*expression passage*“ z dramatických důvodů oddělena jako jeden díl samostatný. Sled takto utvářených jednotek tvoří obvyklou strukturu řetězového finále s částmi odlišenými nejen melodickým materiálem ale také tempem, metrem případně i tóninou.¹⁷⁹ Platoff dále definuje základní hudební prostředky charakteristické pro oba typy úseků: především kontrastní deklamační melodiku s krátkými frázemi a aktivní roli orchestru oproti obvykle lyričtějším úsekům pravidelné struktury, podřízenou roli orchestru ale bohatší harmonickým plánem, což do jisté míry také odráží odlišné prostředky recitativu a (lyrické) árie. U „*expressive passages*“ Platoff pozoruje dva speciální typy, a sice „*self-contained*“ („soběstačné“), které z hlediska obsahu nemají bezprostřední vztah k dramatickému dění a mohly by teoreticky být zařazeny i na jiné místo (mívají také formu malé árie), a „*detached*“ („oddělených“), které představují zdůrazněnou reakci na předchozí děj. Tento druhý typ se dle Platoffa vyskytuje ve dvou podobách a sice jako „*shock tutti*“ anebo stretta. Zatímco „*shock-tutti*“ je skladatelem zdůrazněný vrcholný okamžik napětí (vyjadřující krajní překvapení postav), kdy najednou dojde k přerušení děje (hudební tempo se zpomalí, melodie zpravidla rozpadne nebo přeruší pravidelnými pauzami), stretta vyjadřuje maximální kulminaci děje a krize, kde se postavy spojí v společné anebo antifonálně pojaté („hádavé“) tutti. Dramatické kvality ustupují hudebním, sazba houstne, tempo a dynamika se zvyšují, vše neomylně spěje k závěru, čistě hudební vzrušení dominuje.

S pojetím Johna Platoffa, navazujícím zčásti na Philippa Gossetta a jeho výklad Rossiniho finále na principu kontrastu kinetických a statických částí, v zásadě souhlasíme. Pozorujeme ale také určitá úskalí, která se v naší práci pokoušíme alespoň částečně řešit. První souvisí s terminologickým vymezením. Z jazykových důvodů volíme pro „*expression (passage)*“ – na vyjádření citů se soustředící pasáž (popř. díl) – termín *emoční*, neboť emoce je kvalita, která podle Platoffa i našeho názoru, tvoří onen

¹⁷⁹ Dodejme, že Platoff se termínu řetězové finále (*chain finale*) ve své studii vyhýbá, snad aby potlačil případnou asociaci s konceptem převážně hudební a na skladateli závislé organizaci celé struktury – viz PLATOFF 1989, s. 193.

největší kontrast k úsekům soustředícím se na děj. Termín *emoční* má podle našeho výhodu i v přirozeném pandánu k již užívanému pojmu *akční* a zároveň tím necháváme „volné“ adjektivum *emocionální* pro méně specifické použití. Na druhou stranu si uvědomujeme jistou oblibu pojmu *reflexivní*, který je také užíván v německo–jazyčné literatuře. Podle našeho soudu však *reflexivní* implikuje více vztah akce–reakce a nikoliv emocionální responsi. Reakce na předchozí dění přitom může být opět spíše akčního charakteru, a naopak, emoční zastavení může mít i jen velmi obecnou vazbu na předchozí děj, jak upozorňuje i Platoff. Tuto terminologickou otázku však necháváme spíše otevřenou s nadějí na její vyřešení v souvislosti s dalším studiem repertoáru a širší diskusí.

Podobně považujeme za přílišné zjednodušení redukovat kostru děje finále na sekvence duálních jednotek, obsahující akci a následnou emocionální reakci, jakkoliv kontrast mezi těmito dvěma polohami je samozřejmě zásadní a žádné finále se bez něj neobejde. Již Platoff ale také konstatuje, že struktura textu finále je určena i dalšími kvalitami, totiž proměnou nálady anebo výraznějšími dějovými zlomy, které mohou být také reflektovány změnou básnického metra (resp. délky verše) apod.¹⁸⁰ Hudební struktura finále opery buffa 70. let, jak ukazují nejen níže analyzované příklady Anfossiho ale i dalších autorů,¹⁸¹ tyto „body obrátů“ skutečně reflektuje, a to snad i ve větší míře, než Platoff na základě jím zkoumaného materiálu 80. let usoudil. Je zcela jisté, že ne každý hudební díl začíná akcí a stejně tak se ne všechny končí citovou responsí. Dokonce i v případě krátkých „tutti“–úseků, které často tvoří závěry dílů finále (ale i ansámblů), je někdy možné pozorovat stálé spojení s akcí. K jejímu případnému zbrždění a převážení emoce dojde často skutečně až v průběhu několika posledních taktů, zpravidla dvojnásobným opakováním jednoho verše či jeho závěrečných slov. Takové úseky ale lze vykládat přinejmenším jako ambivalentní anebo jako zdůraznění výrazu dané akční plochy. Vlastní dějovost/akčnost celého úseku, zvláště když je nasazen v průběhu dílu, je leckdy živena právě kontrastem, který takto vzniká. Zpomalení dramatického dění nebo snad jeho zastavení, patrné v rovině libreta, může být navíc vyrovnáno scénickou realizací. Důvod pro přítomnost těchto ploch v struktuře je totiž čistě hudební, resp. hudebně–psychologický: ať už se děje a říká na scéně cokoli, hudba graduje a rychle spěje k (dočasnému) závěru – k vyvrcholení, po němž

¹⁸⁰ PLATOFF 1989, s. 193–195.

¹⁸¹ Např. Sartiho, viz PFEIFFER 2007, s. 158 ad.

může snadněji začít nová hudební myšlenka i celý díl, a to prakticky jakéhokoliv charakteru.¹⁸²

Specifický případ potom představuje *stretta*, která – v pojetí 18. století – představuje variaci tutti–závěru. Platoff dobře upozorňuje na zpravidla dvoufázovou formu vedoucí od dialogu postav do závěrečného tutti, což ale zároveň implikuje i jistý podíl akce. *Stretta* ve finále opery buffa, podobně jako v některých buffo–áriích, je skutečně nejen vykomponovaným gestem zmatku či bujaré radosti, jež byly zachyceny do krátké hudební fráze a ostinálně exponovány po několik desítek taktů, ale slouží také k vyjádření poslední fáze děje. Narozdíl od krátkých tutti–úseků v průběhu finále však zde k dalšímu vývoji dramatické situace již nedochází, resp. jenom v úvodu *stretty* – následně převáží koncentrace na emocionální charakter situace, v níž děj vrcholí a drama se uzavírá.

Stejně dramaturgické principy jako jsme pozorovali u finále, určují povahu a formu menších ansámbľů v průběhu opery. Akční ansámby zpravidla vrcholí krátkou „tutti“–plochou, kterou lze dle Platoffovy teorie vnímat jako emoční pasáž, ačkoliv – jak jsme naznačili – hudební, či hudebně–dramatické kvality těchto závěrů jsou někdy tím pravým důvodem jejich přítomnosti. Specifickou formu mají potom duety, které jinak než homofonním dvojpěvem prakticky nekončí (na rozdíl od árie *a due*, kde jiný závěr je – i když spíše teoreticky – možný). V případě větších ansámbľů se lze také poměrně často setkat s výrazněji strukturovanou plochou a kontemplativními díly nebo typem „soběstačné“ pasáže, lyrickým zastavením s obecnější reflexí anebo jinak dramaticky ospravedlněné, což ukazuje i námi studovaná Anfossiho opera. Tato bohatost je samozřejmě odrazem variabilního postavení ansámbľů v rámci celého dějství a tím i jejich odlišných funkcí.

Kromě dvou finále obsahuje *Isabella e Rodrigo* tři duety a jeden kvartet, což vzhledem k době vzniku (a pouze dvouaktové struktury) lze považovat za průměrný či lehce nadprůměrný počet ansámbľových čísel. Podobně také ansámbľová koncepce úvodních scén obou dějství ukazuje na dobovou tendenci, resp. rostoucí oblibu tohoto řešení, ke kterému Bertati nemálo přispěl.¹⁸³ Ze tří duetů je jeden milostný a dva

¹⁸² Na různé dramatické funkce a podoby těchto „tutti“–úseků upozorňuje kupříkladu také Mary Hunter, která si všímá, jak se tyto formy mění podle různé sociální konstelace přítomných postav – viz: Mary Hunter: *The culture of Opera buffa in Mozart's Vienna*, Princeton 1998, s. 158–161.

¹⁸³ John PLATOFF: *Bertati, Giovanni*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02898> (accessed March 30, 2009).

komické, což je zcela kaňonické. Méně obvyklé už je, aby oba komické duety byly určeny stejné dvojici a navíc postavám typu buffo caricato a mezzo-carattere, třebaže se jedná o vztah sluha – pán. V *Isabella e Rodrigo* toto řešení nepochybně vyplynulo jako praktické východisko neobvyklé dramatické konstelace, resp. důsledek přítomnosti dvou skupin v ději se nesetkávajících osob.

Sieguimi e taci, io dico (Don Rodrigo & Pasquale)

Vstupním číslem celé opery je akční duet Dona Rodriga a Pasquala. Bertati svým textem připravil poměrně krátkou introdukci typického úvodového charakteru: představí se první postavy, jejich vztah a nastíní situace (D. Rodrigo jde na schůzku s milovanou D. Isabellou, sluha Pasquale jej nedobrovolně následuje), která je potom dále vysvětlena a rozehrána v recitativu první scény. Narozdíl od introdukcí členitějších, exponujících již první konflikty nebo naopak více vykreslujících celkovou atmosféru (jako například v Anfossiho opeře *I viaggiatori felici*),¹⁸⁴ volá tento úvodní duet po žertovném a zároveň čerstvém zhudebnění, které by získalo pozornost publika a směřovalo rychle k další akci, což se Anfossimu vcelku podařilo. Dosáhl toho nejen rychlejším tempem (*allegretto*), ale především krátkostí stále se střídajících motivů (převažuje řetězení dvoutaktových jednotek) tvarovaných v stručném 2/4 taktu a šestnáctinkovými figuracemi v doprovodu, které pravidelně animují celkový výraz. Opakující se rytmický vzorec ♪ - ♪- | ♪ - evokuje dojem lidového tance a přispívá k celkově veselé náladě tohoto čísla. Podobně melodický obrys většiny motivů lze zpravidla redukovat na tři tóny, často jen střídající se stupně, což rovněž dodává celku jistou rustikálnost a zároveň umožňuje snadné figurační obměny v doprovodu.

Z hlediska čistě hudebního, skladatelského, nenabízí toto číslo prakticky žádný pozoruhodnější výraznější moment, harmonická struktura je jako obvykle velmi sporná. Na druhou stranu, hudba příjemně plyne od začátku do konce a zcela vyhovuje dramatickému dění, neboť při vši úspornosti a jednoduchosti vytváří poměrně živé a efektní plochy odpovídající základnímu rozčlenění akce do obvyklých tří fází: prezentace postav, dialog a jeho pointy ve „společném prohlášení“. Úvodní sólové

¹⁸⁴ K základní typologii introdukce s ohledem na jeho dramatickou funkci viz Stefan Kunze: *Per una descrizione tipologica della 'introduzione' nell'opera buffa del settecento e particolarmente nei drámmi giocosi di Carlo Goldoni e Baldassare Galuppi*, in: Galuppiana 1985 (ed. Maria Teresia Muraro + Franco Rossi), Firenze 1986, s. 165–77 a Francesco Blanchetti: *Tipologia musicale dei concertati nell'opera buffa di Giovanni Paisiello*, in: RIM 19/1984, s. 237–238.

promluvy obou postav Anfossi formuje lehce kontrastně: zatímco u D. Rodriga převažuje spíše lineárně tvarovaná melodika, sluhova linka obsahuje více skoků, což samozřejmě také vyhovuje basové poloze a obvyklému charakteru těchto melodií. V dialogu se svým pánem (t. 46 ad.) se naopak jeho melodická linka zužuje a vytváří více komplementární odpovědi k melodii D. Rodriga, která sice jemně ale přesto zrcadlí proměny afektů. Velmi tradiční je potom vlastní dvojzpěv v závěru duetu (od t. 67) pohybující se převážně v terciích. Dvakrát exponovaný imitační nástup sice může být vnímán jako lehké zvýraznění odlišnosti názorů obou postav na danou situaci, jedná se však o velmi tradiční postup. Převažující dvojhlasá faktura potom potvrzuje klíčový moment dané dramatické situace: byť motivováni různě, oba pánové se společně blíží k noční zahradě Komturova domu a vstříc neznámému dobrodružství.

Gran destino! – Gran pazzia! (Don Rodrigo & Pasquale)

Druhý duet je umístěn na začátek čtvrté scény druhého jednání, jíž začíná druhý scénický blok (II/4–7) odehrávající se na adenském náměstí nedaleko přístavu. Scénu zahajuje nejdříve krátká *sinfonia*, během níž po scéně proudí pestrý kompars poutníků a obchodníků z celého světa. Duet tedy vstupuje do „akce“, ale zároveň v okamžiku, kdy si publikum mělo možnost dostatečně prohlédnout novou scénu. Podobně jako v introdukčním duetu, i zde se jedná o poměrně krátký výstup. Dvě desítky veršů Bertati složil ve formě osmislabičné (*ottonario*), což je nejenom častý verš komických árií, ale také velmi praktická struktura pro duety, neboť umožňuje pravidelné členění do dvou poloveršů a tím v případě potřeby i plynulé zrychlení dialogu mezi postavami. Bertati tento princip využil především v úvodu duetu, a to nejen k dynamizaci děje, ale zároveň k oblíbenému komickému kontrování replik, jak ukazuje již první verš.

Snad právě tento element inspiroval i Anfossiho k velmi přiléhavému hudebnímu vyjádření. Úvodní „téma“ (t. 1–11) je z velké části postaveno na kontrastu dvou třítónových motivů předznamenávajících dialog pána a jeho sluhy. Úvodní motivické odlišení D. Rodriga a Pasqualeho funguje na podobném principu jako v introdukci, nicméně není pojato nijak zvlášť charakterizačně. Motivy brzy putují v obou zpěvních linkách neboť se navzájem dobře doplňují a tvoří přirozenou jednotku a zároveň ideální stavební materiál pro nejrůznější obměny. V případě tohoto duetu proto také lze mluvit o skutečné motivické práci: Anfossi motivy různě spojuje a rozšiřuje do jedno– až dvoutaktových frází, z nichž staví symetrické periody anebo je

kombinuje s novými myšlenkami. Celá skladba proto také působí velmi sevřeným, prokomponovaným dojmem.

Duetu přitom vůbec nechybí pestrost a dramatická efektivita: po úvodní dialogické ploše následuje první Pasqualeho větší sólová promluva, totiž rostoucí nespokojenost a obavy z krátících se prostředků (t. 21–31), která je založena na trojí sekvenci dvoutaktové myšlenky sestavené z úvodních motivů. To je sice velmi tradiční ale také velmi účinný prostředek, který skladatel nadto používá velmi zřídka. Střední část (t. 35–49) začíná druhým Pasqualeho vstupem s odlišnou, kvasi–taneční myšlenkou, jež ale vrcholí opět jednou z variant na úvodní téma. Následuje největší kontrast, který je motivovaný opět obsahově – malé lamento Dona Rodriga je vyjádřeno půvabnou osmitaktovou větou začínající (na Anfossiho velmi neobvykle) v a moll a ústící do E dur. Nová je nejen melodie ve zpěvním hlase, ale i charakteristický příznávkový doprovod. Pasquale však pocity svého pána nesdílí, a proto se jeho rázná odpověď (t. 49–55) vrací k myšlence z taktu 21. Závěrečná část, kombinující nové motivy i základní materiál, obsahuje další topos komického duetu, který jsme pozorovali již v introdukci: imitačně nastupující a následně současně vyzpívávaný afekt na zčásti různé texty, které reflektují „povahu“ a potřeby obou hrdinů.

Krátký rozsah i do značné míry úvodová funkce tohoto duetu prakticky předem vyloučily, aby jej Anfossi složil jako velké komické číslo. Skladatel měl ale přesto velmi šťastnou ruku a vcelku skrovnými prostředky vytvořil drobný, ale jiskřivý ansámbl, který dokonale slouží daným dramatickým potřebám a zároveň nepostrádá vtip ani čistě hudební přitažlivost.

Se quei cari amati luci (Donna Isabella & Don Rodrigo)

Milostný duet protagonistů je umístěný modelově na konci druhého dějství před finále. Text se sice pohybuje ve vyšším stylu, ale bez žádných maxim či alegorií a je svým lyrismem a částečně i věcností otevřen střední výrazové poloze, což také plně odpovídá koncepci postav jako mezzo carattere. Podobně i Anfossiho zhudebnění využívá několik gest vyššího stylu (vstupní motiv, instrumentace s trubkou), ale nehledě na jistou vážnost prvního dílu je celkově tvarován velmi umírněně, ve střední stylové poloze. Struktura ansámblu odpovídá typickému průběhu velkých akčních milostných duetů, jejichž úkolem je smíření ústřední dvojice.

Se quei cari amati luci (II/13) S+T+2 ob, 2 tr, smyčce											
díly	A			B				C			
úseky	i ^a	a	a	b	c	d	e	f	f	g	f'
verše		1-4	5-8	9-12	13-16	17-22	23-26	27-30	31-34	35-36	37-38
tonální plán	T			D	D	D→(D)	(D)→D	T		D	T
metrum	4/4				3/8			2/4			
tempo	Larghetto			Allegretto				Allegro			
takty	1-9	10-21	22-32	33-45	46-56	57-69	70-89	90-100	101-10	111-18	119-127
díly	D										
úseky	h		j		j'						
verše	39-42		43-47		43-47						
tonální plán	D		T								
metrum	3/8										
tempo	Andante agitato										
takty	128-145	146-157	158-183								

V prvním díle se nejdříve oba milenci snaží k sobě přiblížit a odstranit poslední překážky. D. Rodrigo se ptá po příčině smutku své milované, která mu na tutéž hudbu odpovídá o soužení svého srdce. Jak je v italské opeře obvyklé, při této dvojité „expozici“ hudba nesleduje detaily veršů, ale celkovou náladu a dramatické vrcholy. Anfossi proto naplnil první část dílu A svými oblíbenými něžnými melodiemi silně písňového až takřka lidového charakteru, postupujícími převážně v sekundových krocích a jen s jemnými ozdobami. Ozvláštňeny jsou prakticky pouze závěry strof („*sospirar*“/„*mançar*“), a to dvoutaktovými koloraturami s chromatickým postupem, které již koncem století budou běžnou výbavou italského bel canta. Tento relativně velký lyrický úsek plynule přechází v první projevy nejistoty, nejdříve vyjádřený každou postavou za sebe (t. 33–35) a potom společně (t. 36–45). V této závěrečné části prvního dílu, kdy z textového hlediska dochází k prohloubení momentální krize, však Anfossi zůstává plně v nastolené atmosféře, ba dokonce ještě zesiluje rustikálně sladký charakter. Z hlediska čistě hudební logiky se jedná o vyústění přirozené a efektní, o dramaturgii scény hudbou však nemůže být řeč.

Druhý díl zhudebňuje hlavní dialogickou část duetu, při níž Rodrigo Isabelle vysvětlí, co se stalo s jejím vzkazem v den útěku. Anfossi rozhovor zasadil do živějšího tempa v 3/8 taktu a dominantní tóniny F dur, čímž dosáhl dostatečného kontrastu s předchozím dílem. Dialog se odvíjí nejdříve v typických melodických formulích imitující recitativ v ansámblových číslech – krátké motivy, repetované tóny, kadenční obraty v závěrech frází. Poslední známky nejistoty jsou brzy oslabeny, a tak je obě postavy opět vyzpívávají v paralelních sextách a připravují tak skutečný výlev štěstí, totiž díl C. Vzájemné vyznání lásky se odehrává opět v základní tónině B dur,

v zpomalenějším tempu (andante agitato) a 2/4 taktu. Melodika je nová, avšak opět velmi sladká, neboť terciové a sextové postupy jsou tentokrát ještě zdůrazněny pravidelným střídáním tercií v hlavě čtyřtaktové melodické myšlenky, která takřka infantilně dominuje celé ploše tohoto dílu a je pouze na čas rozrušena kvasi-recitativní výměnou replik „*Mi amate? – Sì, mio sole! E voi? – Son tutto ardore!*“ (t. 111–118).

Poslední díl duetu (D) představuje obvyklý energický projev radosti, popis šťastných pocitů, které oba hrdiny konečně zaplavil, což reflektuje i hudba. Anfossi se vrací do 3/8 taktu, ale tentokrát předepisuje rychlejší tempo (allegro). Po antifonálním úvodu orchestru a zpěváků následují lehce imitační plochy, kdy zpěvní hlasy postupují po sekundových krocích, zatímco housle jejich melodii kolorují. Stojí za zmínku, že zdobící figura sestává pouze z opakovaných tercií, čímž dochází k sblížení tohoto úseku s hudbou předchozího dílu, pro niž byl tento motivek charakteristický. Snad se nemýlíme, vidíme-li v tomto postupu Anfossiho záměr a snahu o scelení formy. Posledních šestnáct taktů zpívají již oba protagonisté stále v dvojhlase, dochází k očekávanému zahuštění sazby, postupné dynamické gradaci a rychlému završení celé skladby.

Časté vedení obou zpěvních v sextách, zdvojení hlasů a houslí a značná míra opakování činí tento duet poněkud usedlým a místy jakoby až naivním. Ještě názorněji tyto aspekty vyvstanou v porovnání s duetem *Questa tua gentil manina* z již vzpomínané Paisiellovy opery *La frascatana* (1774), který má podobnou formu (ABC se strukturovaným A dílem) a zaznívá v podobné dramatické situaci. Ačkoliv oba duety mají i z kompozičního hlediska mnohé styčné body, zejména potom v závěrečné části, která je u obou autorů zhudebněna v 3/8 taktu, přesto Paisiellovo zhudebnění vykazuje několik důležitých odlišností, které podstatně mění celkové vyznění skladby. Je to především větší bohatství drobných motivů, které vylehčují a zpestřují jinak stejné symetrické tvarování myšlenek a jejich opakování. K větší působivosti přispívá také harmonický plán, který sice neobsahuje žádné zvláštnosti, ale přeci jen o něco častěji a nápaditěji používá i vedlejší harmonické funkce (zejména VI a II). Anfossiho duet se jeví v tomto srovnání jako méně obratný. Nabízí sice velmi líbivé melodie a přehlednou, dramaticky funkční stavbu, přesto je ale místy poněkud těžkopádný a nedosahuje Paisiellovy elegance.

Kvartet – Vuò d'apresso a questo fiore (Donna Isabella, Zelinda, Sceriffa, Adibar)

Na začátek druhého aktu připravil Bertati půvabný výjev – takřka žánrový obrázek z osmanského harému ve formě dějového kvartetu. Otrokyně Zelinda vyšívá, Scerifa hraje na flétnu, zatímco jejich strážce Adibar přihlíží a chválí obě dvě. Příjemnou atmosféru zvýší příchod Isabelly, kterou všichni žádají, aby zazpívala nějakou canzonettu. Isabella vyhoví písni o slavíkovi a lindušce, kteří se rmoutí, že jejich družky jsou daleko. Canzonetta má jasnou dramatickou funkci – ukázat Isabellin smutek, který je následně vysvětlen a s ním i způsob, jakým se Isabella dostala až do Adenu. Canzonetta zároveň nabízí efektní scénu „zpěvu na scéně“, která teoreticky mohla nabýt značné působivosti, pakliže Scerifa na flétnu skutečně hrála a při zpěvu Isabellu doprovázela, jak uvádí libretto (viz Přílohy I, s. 19)

Bertatiho kvartet, de facto introdukce druhého dějství, představuje odlišný typ ansámblu než více akční introdukce v dějství prvním nebo komický duet *Gran destino! Gran pazzia!*. Silněji kombinuje dějové a reflexivní momenty a výrazně kreslí celkovou atmosféru, čímž pro zhudebnění nabízí mnoho podnětů. Hudební struktura sleduje logické a efektní členění textu na tři části podle obsahu: 1. seznámení s prostředním a postavami, 2. píseň Isabelly, 3. všeobecná radost. Isabellina canzonetta navíc nabízí dvoudílnou strukturu, motivovanou obsahově i formálně. První strofa přináší razantní změnu prozodickou: „buffo“–verš (ottonario) je nahrazen na klasickým endecasillabo (jedenáctislabičný verš). Verš druhé strofy, kde je vlastní afektivní jádro, Bertati ještě zkrátil na desetislabičný, což citlivě reflektoval i skladatel, takže celý kvartet je možné z hudebního hlediska vnímat jako čtyřdílný.

Vuò d'apresso a questo fiore (II/1)

S (3)+B+2 fl/2 ob, 2 tr, smyčce

díly	A	B			C	D	
úseky	i ^a	a	b	a'	c	d	e
verše		1–8	9–12	13–24	25–28	29–32	33–36
tonální plán	T	T→D	D	T	S	S	T
metrum	2/4				12/8	6/8	4/4
tempo	Andante vivace			Andantino	Allegretto	Allegro	
takty	1–13	14–32	33–53	54–83	84–99	100–122	123–140

Vzhledem ke kvalitám a funkci kvartetu je zcela pochopitelné, že Anfossi dal ve svém zhudebnění spíše než na dějové momenty důraz na vyjádření jednotlivých nálad. Dějové detaily jsou zde méně podstatné, rozhovor všech postav je nekonfliktní,

harmonický, s jen několika málo významnými obsahovými cezurami. Z toho důvodu není takřka potřeba postavy ani jednotlivé repliky hudebně odlišovat – děje se tak proto jen na zcela elementární úrovni v prvním díle. Důležité ale je, že se Anfossimu povedlo najít originální, v kontextu opery výrazně odlišný hudební nápad, který trefně evokuje „galantní“, radostnou atmosféru nového prostředí, kde vládne mír a příjemná zábava. Anfossi toho docílil v první řadě vlastním tématem, které má velmi specifický, písňový melodický profil, jakoby jemně francouzského střihu, a které je také tvarované jako plynulá dvojperioda. Hlava tématu nadto využívá rychlou v kruhu postupující melodii ve spojení s následným intervalovým skokem v pomalejších hodnotách, což jsou také charakteristické „turecké“ prvky v evropské hudbě této doby a zároveň rytmický motiv, který objevuje v závěru naší opery (viz s. 120).



Na celkovém charakteru prvního dílu se ale také podílí orchestrace (flétny místo hoboju) i aspekty formální. Úvodní téma je v průběhu několikrát opakováno (doslovně či v drobných obměnách), což spolu s jeho vnitřní strukturou dvojperiody a podobně symetricky tvarovaným středním úsekem (**b**) celý díl organizuje jako pravidelnou taneční formu. Kontrastní střední úsek má zároveň své dramatické opodstatnění – zhudebňuje tu část scény, kde Scerifa zkouší novou skladbu na flétnu a je ostatními chválena.

Narozdíl od jiných míst, jako je např. závěr árie *La stanchezza il bujo, e l'ora*, v tomto případě mnohočetné opakování tématu nehrozí vyprázdněním a nudou. Nehledě na dostatečnou výraznost myšlenky, závěrečné tři takty představují podle našeho soudu výmluvné gesto, které dává tématu i celému úseku lehkost a „šmrnc“ a které zároveň představují klíč pro adekvátní interpretaci celého kvartetu. Větší zajímavost dodává dílu také živější (v kontextu celého díla) bas a odtud i pestřejší harmonie (častější II, VI, T⁶ funkce).

Následný díl, Isabellina píseň, představuje kontrast k akčním okrajovým částem kvartetu, kterého ale není dosaženo obvyklou introspekci a vyzpíváváním citů, nýbrž zařazením z definice lyrického čísla – písně – která tuto funkci plní aniž by de facto došlo k zastavení dramatického děje. Skladatel canzonettu strukturoval do dvou částí, odlišených změnou taktu a tempa, čím vlastně vytvořil dvoudílnou formu a kvartet je proto také možné interpretovat jako čtyřdílný, třebaže oba díly canzonetty (mimočodem také velmi symetricky, písňově tvarované) se sebou úzce souvisí a hlavní

kontrasty jsou na jejích koncích, tedy mezi canzonettou a prvním a posledním dílem kvartetu. Více než tyto formální aspekty je ale důležitý hudební obsah. Anfossi v této části napsal pro Isabellu snad vůbec nejpůsobivější takty. Zvláště první část canzonetty dýchá melancholickou něhou a citovou intenzitou, které tato postava jinde nedosahuje. Doprovod písňě flétnou, který také zmiňuje libretto, je Anfossim skutečně realizován a to včetně klasických dialogických pasáží (imitace ptačího zpěvu) a má tudíž i svůj dramatický potenciál.

Poslední díl představuje návrat ze světa milostné a jinotajné canzonetty zpět do reality příjemného dne s bavícími se přáteli. Výjev upomíná na scénky všeobecného veselí v závěrech opery buffa, kdy nehledě na všechny předchozí peripetie převládne smír a chystají se radovánky. Odpovídá tomu i Anfossiho zhudebnění – návrat do C dur, rychlé tempo a dvě kvasi-imitační plochy vytvářející obvyklou gradaci zakončující kvartet na způsob drobné radostné stretty.

Kvartet *Vuò d'apresso a questo fiore* patří mezi nejzdařilejší čísla celé opery. Hudba zde osobitě umocňuje text a výrazně se podílí na celkovém charakteru jednotlivých situací. Ryze hudební přitažlivost nejen souvisí s podobou jednotlivých témat, ale i rozmanitostí celé struktury.

Finále I

Závěr prvního dějství opery *Isabella e Rodrigo* je v mnoha směrech výjimečný. Z perspektivy diváka nabízí svým způsobem ukončený děj a rozuzlení zápletky. Smrt hrdinky a zoufalství pozůstalých však v rámci opery buffa představovaly zcela nemyslitelné zakončení, a tak následuje dějství druhé s netradičním zvratem. Podivné vyústění prvního dějství však má důležité dramaturgické implikace. V první řadě je to absence protagonistky (která možná i z tohoto důvodu má v operě nadstandardní počet árií), za druhé silně pochmurný ráz části finále a za třetí potřeba alespoň dočasného konfliktu, který by umožnil rozehrát situaci a nabídnout divákům minimální děj, čehož Bertati docílil celkem snadno a přesvědčivě.

Po odchodu Donny Isabelly k řece zůstává na scéně Don Sancio, kterého po krátkém monologu zastihne o pomoc volající Ramira. Vzápětí přichází Donna Eleonora a snaží se spolu se Sanciem Ramiru uklidnit a zjistit, co se stalo. Smrt D. Isabelly všechny zasáhne a emoce se přirozeně násobí s příchodem Isabelliny otce, který se proto jen s obtížemi dozvídá fatální zprávu. Toto malé rodinné drama, v němž Bertati nabídl skutečně jímavé obrazy, ale zároveň, věren žánru, je lehce dobarvil a následně vyvážil komickými momenty, zabírá celkem 47 veršů, tedy polovinu finále. Zlom v ději přináší až příchod D. Rodriga, který vstupuje v konflikt s Komturem, obviňuje jej ze smrti D. Isabelly a vyzývá jej na souboj. Avšak ještě dříve než se jejich zbraně setkají, oba přepadne nepochopitelná hrůza a třes. Komtur i Rodrigo začnou blouznit, ostatní se je snaží uklidnit. Finále prvního aktu však musí podle dobových pravidel končit „*con grande rumori, e grida*“, ¹⁸⁵ a tak Bertati nechá zmíněnou dvojici blouznících hrdinů propuknout v strašlivé klení, což všechny ostatní vyděsí a nakonec přiměje k útěku.

Celý text lze z hlediska vývoje děje rozdělit do pěti či šesti částí, které jsou také povětšinou odlišeny změnou verše. Anfossi toto dělení sleduje a pouze některé delší celky ještě vnitřně strukturuje do výrazněji odlišených úseků. Jeho hlavním zájmem, podobně jako v duetech i v kvartetu, je především vystižení jednotlivých nálad, zatímco detaily děje nebo postavy ilustruje, jak ještě ukážeme, jen velmi výběrově. Tento přístup je v souladu s povahou situací a konstelací jednajících postav, které často vyjadřují společný afekt, stejně jako s celkovým charakterem děje, který z hlediska vyšších strukturních jednotek nabízí pravidelné střídání úseků akčních a reflexivních.

¹⁸⁵ Giovanni Battista Lorenzi, *Opere teatrali*, Napoli 1815, citováno dle VILLINGER 2000, s. 271.

Finále I

díly	A	B	C	D	E	F
úseky	i ^b a b c b'	d e	f g	h h' j k h'' l m n		p q r
verše	1–22	23–32	33–47	48–85	86–93	94–102
tonální plán	Es es Es→B b	B →Es	c Es	C G C	Es	Es B →Es
metrum	4/4	3/4	6/8	4/4	12/8	4/4
tempo	Andante con moto	Allegro moderato	Andantino	Presto	Larghetto	Presto
takty	1–(15–27–47–63)–73	74–(110)–135	136–(168)–180	181–(199–219–231–243–257–274–294)–307	308–321	322–(336–344)–384

Finále II

díly	A	B	C	D	E	F	G
úseky	i a b a c	d e d' e'	f g h	j k j'	l m n	p p' q p''	r r'
verše	1–19	20–34	35–49	50–73	74–94	95–114	115–122
tonální plán	D →A	D A D	d →F A	D A A→D	B F →B	D →A A→D	D
metrum	12/8	2/4	6/8	4/4	2/4	3/4	2/4
tempo	Allegro	Andante	Allegretto	Allegro con spirito	[Andante]	Andante grazioso	[Allegro] moderato
takty	1–(11–18–26)–34	35–(66)–83	84–(103–116)–130	131–(146–167)–183	184–(207–229)–246	247–(266–278–289)–306	307–(336)–367

Vlastní finále začíná až příchodem Komtura, který zastihne truchlící D. Eleonoru, Ramiru a D. Sancia a pokouší se dozvědět příčinu jejich stavu. Předchozí scéna, která z dějového hlediska závěr aktu zahajuje, totiž rozhovor mezi Ramirou a D. Sanciem (a D. Eleonorou), byla pravděpodobně již od počátku koncipována jako obvyklý secco recitativ. Jedná se o poměrně komplikovaný dialog s množstvím zdržení ve výpovědích, s opakováním otázek apod., což vše velmi realisticky zobrazuje Ramiřin psychický stav a obtíže, s nimiž o (domnělé) smrti své paní hovoří (I/15). Celou scénu, Bertatim adekvátně složenou pomocí častého střídání veršů různých délek, je proto nepochybně snazší a efektivnější zhudebnit recitativně a nikoliv jako tercet. Zároveň je tak výborně připraven začátek finále, které se může plně soustředit na vykreslení atmosféry smutku a zoufalství.

Anfossi, pakliže přímo nespolupracoval s Bertatim na tvarování závěru, dokonale využil tuto dispozici libreta a zahájil finále předehrou (14 taktů), která nastolí smuteční atmosféru naprosto nečekané intenzity a předurčí charakter téměř poloviny celého závěru. Pravidelně přerušovaný puls šestnáctek a osmin a později tečkovaný motiv ve smyčcích (t. 15 ad.) nemají daleko ke smutečnímu pochodu, rozhodující je ovšem bohatý harmonický jazyk celého prvního dílu, zdařile vyjadřující nečekaně tragický rozměr, který tato scéna má. Poprvé v celé opeře Anfossi hojně využívá zmenšeného sextakordu a mollových akordů – základní tóninou je sice Es dur, ale úseky v es moll a b moll, nehledě na časté užití T⁶ a D⁶, jsou přítomny velmi výrazně. Důležité je také poměrně jednoduché, ale Anfossim zřídka užívané a proto nyní velmi působivé zapojení všech měkkých dechů (tedy fléten, hobojů a lesních rohů), které postupně navrstveným akordem v předehře takřka mozartovsky prohloubí výraz.

První díl finále tedy začíná silným afektem, vyjádření bolestných pocitů postav je naznačeno dokonce i velmi podrobnou scénickou poznámkou v libretu.¹⁸⁶ K jisté změně dochází až s prvním vokálním vstupem, tedy s příchodem Komtura, který je pochopitelně překvapen a dožaduje se vysvětlení. Jeho sólový výstup je nesen již zmiňovaným tečkovaným motivem, který komplementárně zaznívá v doprovodu, takže zpěvní linka může být snadno tvarována s potřebnými rétorickými pauzami a otázkami, jak si text žádá (t. 15 ad.). Dialog mezi prvními a druhými houslemi však zároveň dohromady vytváří velmi symetricky tvarovanou melodii, čímž je udržen afektivní

¹⁸⁶ Viz Přílohy I, s. 16.

element situace a dramatické tempo je zpomaleno, resp. začíná se odvíjet jen velmi pozvolna. Tomu odpovídá i následující odpověď D. Sancia, D. Eleonory a Ramiry, která je vystavěna jako typický vzlykající ansámbl na pozadí nyní ještě intenzivnější pulsace smyčců stvrzované dechy – gesto smutečního pohřbu je zesíleno (t. 32 ad.). Jelikož se Komtur z této první odpovědi prakticky nic nedoví, jeho nervozita a obavy se zvyšují, což je vyjádřeno opakující se krátkou sylabickou melodickou linkou zesílenou figurativními smyčci unisono v es moll (t. 43–46) –Komturova odpověď – mimochodem pozoruhodná ukázka přizpůsobivosti buffo–stylu vážné situaci – je spojkou k dalšímu úseku, který nabývá na akčnosti. Zkracují se repliky, trojice se mezi sebou krátce dohaduje, kdo Komturovi novinu sdělí, až ji nakonec prosloví opět společně. Anfossi toto místo, závěr prvního dílu, vyjádřil prakticky stejně jako první společnou odpověď trojice, tentokrát ale v b moll (t. 63–73). Celý rozhovor, formálně elegantně scelený, tak končí opět jistým zpomalením děje a zdůrazněním emocionální roviny dramatické situace.

Druhý díl začíná attace – bezprostřední reakcí Komtura na zprávu o smrti jeho dcery. Slova „*Misero me, che sento. Io sveno... Io manco... Io cado*“ jsou Anfossim rozhozeny do relativně velké plochy, jako izolované výkřiky. Hudba celého dílu je silně kontrastní k předchozímu – převažuje jednoduchá, spíše v delších hodnotách tvarovaná melodika s častým unisono nebo terciemi ve smyčcích, do kterých tu a tam vstupuje Komtur se svými replikami, později i ostatní postavy, vše v rychlém tříčtvrtečním taktu. Anfossi zjevně usiloval ukončit předchozí smuteční tón a náladu proměnit, což se podařilo. Celkově však zejména začátek dílu nepůsobí příliš inspirovaně, Komturovo překvapení a bezradnost je spojeno s příliš pohodově a klidně znějící melodií, bez patřičného citového zabarvení.

Ke sladění textu a hudby dochází až v navazující frázi tria „mladých“, kteří se snaží Komtura uklidnit a odradit od nějaké neuváženosti (t. 102–108). Jedná se o obvyklý tutti–vstup, který je sice ve své podstatě emocionální reakcí, avšak jeho funkcí je animovat děj. Tomu odpovídá krátkost vstupu i další průběh. Ramira, vybavena novou melodickou myšlenkou upomínající na začátek několika Anfossiho árií (např. v *Demofonte* či *La finta giardiniera*), předává Komturovi Isabellin lístek (t.110–121). Jakoby kdyby mohl obsahovat něco pozitivního, či pouze pro své spojení s pisatelkou, skladatel volí pro tento Ramirin vstup sladkou prostou melodií, která celý úsek rozsvítí a zlyričtí. Následuje Komturova odpověď, že nemá u sebe brýle – ať tedy lístek přečte Don Sancio (t. 121–135). Melodie, již méně emotivní, zůstává v klidném čtvrtkovém

rytmu a je zcela neilustrativní. Její spojení s danou replikou však má nepochybně komický efekt, jistě větší než jakékoliv pokusy o nasazení buffo melodiky. K vylehčení situace dojde velmi elegantním způsobem a zároveň se poslouží dalším dvěma cílům: za prvé, celý díl se uzavře klidně, což vyhovuje dalšímu dramatickému dění, a za druhé, zachování víceméně stále stejného charakteru melodiky umožňuje opakování osminkové figurace ve smyčcích (t. 125 ad.), která – s analogickým basem – provázela Komturův zpěv v úvodu tohoto dílu (t. 94–98), čímž se celá plocha ještě více sceluje.

Uvolnění a jisté vyjasnění, kterého autoři efektně dosáhli v druhém dílu, je vystřídáno novým dramatickým zvratem motivovaným četbou vzkazu od Donny Isabelly. Anfossi se vrací k pochmurnému tónu úvodu, který zde ale dosahuje ještě větší intenzity. Jsme opět v pomalém ale hybnějším tempu (*andantino*) a 6/8 taktu, děleném po dvou a se symetrickými frázemi, což opět evokuje gesto smutečného pochodu. To je navíc zesíleno smuteční tóninou *par excellence* – *c moll* – a způsobem, jakým je realizováno vlastní předčítání lístku od D. Isabelly. Náš skladatel se opět uchýlil k celkem tradiční technice, totiž recitování na jednom tónu, které ale vzhledem k harmonickému pohybu temně pulsujícího pozadí dostává jedinečný výraz. Čtení lístku je Bertatim v první chvíli přerušeno výronem citů D. Sancia a následně provázeno vzlykáním všech přítomných, což Anfossimu umožnilo účinně celou plochu dvakrát gradovat. Po přečtení následuje reakce zoufalého otce, který se chce rovněž jít utopit, čím se celý smuteční úsek uzavírá, neboť ostatní se mu v tom okamžité snaží zabránit (modulace „skokem“ do *Es dur*, t. 168). Následuje efektní vyvrcholení scény, krátká hádka, kterou je nutno považovat spíše za úsek akční než „*expressive passage*“ v typologii Platoffově. Byť technicky je blízká obvyklé buffo *stretté* (částečně využívá předchozího motivického materiálu, ale postupně se, v souvislosti s nastupujícími kadencemi, redukuje na základní tóny), vzhledem k jevištní akci a poměru délce textu a hudby (šest a půl verše na dvacet taktů) akce tomuto úseku dominuje.

Reflektivní, výrazový moment třetího dílu může být zesílen v posledním okamžiku tradičně předepsanou korunou, začít čtvrtý díl prakticky okamžitě je ale nanejvýš vhodné. Tempo *presto*, *C dur* a akordická figurace představují razantní hudební změnu ohlašující velký zlom v ději – příchod Dona Rodriga a Pasqualeho, který se snaží svého pána zadržet a zároveň se omlouvá za jeho poněkud nezdvořilé chování. Zpěvní linky obou nových příchozích jsou částečně odlišeny, Pasquale brzo přechází k lehce klenuté melodice v klidných čtvrtkách, zatímco u D. Rodriga přetrvávají rovné fráze v tečkovaném rytmu anebo stupnicové běhy v osminkách (i

v orchestru), které od t. 204 již převažují, neboť vyjadřují Rodrigovo rozčilení a celkové rostoucí napětí. Na pohoršené dotazy přítomných Don Rodrigo odpovídá zpovědí o své lásce k D. Isabelle – prakticky jediné místo, kde projev ve čtvrtém díle zlyričtí a v doprovodu je tříhlas (t.219–230). Jinak v celé ploše tohoto dílu převládá hustší či řidší orchestrální unisono, které se rozšíří do plné sazby jen v dílčích závěrech. V závěru své promluvy vyzývá Rodrigo Komtura na souboj (t. 231), aby pomstil Isabellinu smrt, což nachází také adekvátní vyjádření nejdříve v tremolech a následně oktávových osminkových bězích takřka v celém orchestru.

• S Komturovou odpovědí se vrací původní tečkovaný motiv a zejména rozkladový doprovod a tím – společně s několika kadencemi – je také tato část scény oddělena od dalšího kontinuálně navazujícího úseku. Čtyři takty (t. 255–258)), naznačující přípravu na souboj, jsou zároveň spojkou k tomuto novému úseku, duetu Komtura a Dona Rodriga, v němž oba vyjadřují svůj náhlý strach. Ostinátní dvoutaktová figura (opět unisono ve smyčcích, t. 261) jakoby znázorňovala rostoucí zmatek v jejich myslích, které se již zcela zakalí v taktu 274. V tu chvíli orchestr propuká v pomyslný smích a hrozby duše D. Isabelly, které oba blouzníci slyší. Po odlehčení sazby na verše vzdechů (Anfossim zopakovaných k dosažení obvyklé periodické plochy) se částečně vrací hudba úvodní části čtvrtého dílu (t. 294) a kombinuje s výše zmiňovanou ostinátní „blouznící“ figurou, na kterou Pasquale situaci příznačně glosuje slovy, „*la scena a qualche vedo, finisce all'ospital*“.

Pátý díl představuje další prudkou změnu. Bertati přechází na dlouhý desetislabičný verš, který pak zůstává až do konce finále, tedy celkem 17 veršů. Text líčí poblouznění D. Rodriga a Komtura, které se stupňuje až do zmiňovaného výbuchu klení, Anfossi však prvních osm veršů zhudebňuje jako téměř pastorální obrázek, krátké larghetto v 6/8 taktu ve výchozí tónině Es dur. Oporu pro tento postup nachází v imaginaci obou vyšinutých hrdinů, kteří mají pocit, že Isabella je s nimi a že slyší zpěv ptáků a šumot větru. Melodie střídavě ilustruje zmíněné obrazy anebo se pohybuje v mírném, lehce tanečním rytmu. Jak se Komtur s Rodrigem hádají, zda-li jde o ptactvo nebo vítr, sazba se zahušťuje, ostatní přitakávají hned jednomu hned druhému. Celá tato nevelká plocha však má především dramaturgický účel – dočasným zklidněním vytvořit kontrast mezi předchozí eskalací napětí a závěrem scény a celého aktu.

Poslední díl má již obvyklý průběh závěrečné plochy prvního dějství. Pulsující osminky nasadí ostré presto, jehož efekt je předchozím larghettem ještě znásoben. Orchester se střídá v dialogu s oběma blouznícími hrdiny, harmonie osciluje prakticky

jen mezi tónikou a dominantou. Slova o rostoucí hrůze a třesoucí se zemi jsou provázeny jednoduchým tremolem anebo akordickými rozklady a teprve na „*Scagli il cielo*“, tedy začátek klení (t. 336), získává part orchestru nový materiál – sestupnou šestnáctinovou figuru ve forte „vyváženou“ staccato osminami v pianu, jež stvrzují Es dur akord. Zbytek společnosti se pokouší oba blouzníci nějak uklidnit – sazba začíná houstnout a napětí vzrůstá. Poslední dva verše Komtura a D. Rodriga, vrchol jejich rozrušení, jsou zhudebněny čtyřmi takty osminkových běhů vzhůru a zpět (s vypsáním *crescendem!*, t. 344 ad.), na což ostatní reagují voláním o pomoc v obvyklém imitačním vrstvení hlasů (t. 348). Celý tento dialog se opakuje a ústí do závěrečné ostré výměny krátkých replik, v tomto případě onomatopoického „*crich, crich, crich*“, znázorňujícího praskající zemi a volání o pomoc „*salva, salva*“, jež plynule přechází v celý závěrečný verš na kadenční obraty, tentokrát již v plné sazbě celého orchestru i zpěvních hlasů. Dohra, při níž se opět objeví motiv „klení“, má pouze čtyři takty – tedy právě akorát, aby všechny postavy (kromě na zemi se choulícího Pasqualeho) stačily utéci a padnutí opony jen stvrdilo energické zakončení děje v jeho kulminaci.

Finale II

Narozdíl od prvního aktu přináší závěr druhého více předvídatelné a obvyklé situace. Komplikované a oddalované shledání D. Rodriga a D. Isabelly se uskutečnilo již v předchozí scéně (II/14) a kulminovalo milostným duetem. V následujícím okamžiku proto lze očekávat jen vyvrcholení celého děje setkáním všech postav a šťastným vyústěním, které bude více či méně ztíženo návratem Almansora. A tak tomu také skutečně je. Bertati nejdříve uvádí na scénu Pasqualeho, hlavní zdroj *vis comica*, do té doby čekajícího na svého pána v předpokoji. Slavnostně prostřený stůl je však příliš velkým lákadlem, a tak finále začíná prastarým komediálním motivem, hladovým sluhou, který si cpe břicho na účet panstva a opěvuje kuchaře. Brzy ale dojde k rozruchu – Almansor se nečekaně brzy vrací z lovu. Pasquale se stačí ukrýt, aniž by byl kýmkoliv spatřen, ostatní rychle likvidují stopy po návštěvě a hodování. Po příchodu pána harému je však Pasquale objeven a vyzrazen otrokyněmi, což Almansora rozlíti a vydává jej svým strážím k mučení a popravě. V tom okamžiku se objeví dosud se ukrývající Isabella a Rodrigo a prosí Almansora o milost. Isabella bere všechnu vinu na sebe, poté činí totéž Rodrigo, přimlouvají se i ostatní, až se nakonec Almansor nechá obměkčit a všem promíjí, takže opera může skončit hlučnou oslavou.

Jak již naznačuje tento stručný nástin děje, druhé finále je výrazně akčnější. Je zde také silněji přítomen komický element, ale nechybí ani *colpi di scena* a lyrické momenty, čehož skladatel dokázal dobře využít. Z hlediska proměn situací se text finále dělí do sedmi částí, což přesně sleduje i Anfossiho zhudebnění. Podobně jako v prvním finále, i zde jsou některé delší díly výrazněji vnitřně strukturovány podle průběhu děje nebo proměn nálad.

Po recitativním monologu (Pasquale, II/15) zahajuje finále v rychlém tempu a na veselou notu radujícího se sluhu. Jeho sólový výstup o osmi verších reflektuje vývoj situace od spokojeného debužírování až strach a rychlý úkryt mezi polštáře. Melodika ale zůstává převážně písňového duktu a zejména první čtyřverší je zhudebněno na jednu opakující se melodickou frázi. Jen sedmý a osmý verš, rozdělený do otázek a zvolání, je zhudebněn obvyklými rétorickými obraty, které tak vytváří krátký kontrastní úsek, po němž následuje dovětek motivicky příbuzný s úvodem. Anfossi veselé vstupní „téma“ nechává i následující promluvě Adibara, čímž umožňuje plynulé navázání repliky Pasqualeho na „jeho“ hudbu. Zároveň ale dochází k zlehčení celkového vyznění scény – nehledě na deklarovaný strach obou postav, hudba si radostně zpívá dál. Teprve s příchodem vyděšené Scerify a Zelindy (t. 26) taneční melodika na chvíli ustoupí, na závěr jejich promluvy se však vrací jako typické gesto. Díl definitivně uzavírá poslední Pasqualeho replika na kadenčně obměněnou úvodní melodii.

Děj druhého dílu plynule navazuje. I zde je jedno určující, s předchozím dílem výrazně kontrastující gesto – pochod, nepochybně vyjadřující příchod i vlastní důležitost postavy Almansora. Tečovaný motiv prochází celou plochou, úvodní myšlenka se v menší obměně vrací (t. 66) a člení díl na dvě části, které odpovídají dvěma fázím rozhovoru. Repliky otrokyň – nehledě na veškeré obavy – se uchovávají veselou melodiku. Vysvětlení jakoby přicházelo s třetím dílem, který začíná v okamžiku odhalení Pasqualeho. Scerifa a Zelinda vykřiknou a hudba se rázem promění. Z D dur je d moll, melodie se rozpadne do krátkých izolovaných zpěvních vstupů, jimž tvoří pozadí jemné šestnáctinkové figurace. Almansor si vynutí vysvětlení od zděšených otrokyň příhodnou modulací do F dur. Když se otrokyně konečně vzchopí a sdělí, že pod polštáři se skrývá neznámý muž, Almansor nakáže strážím odvážlivce najít a předvést. Zjevení Pasqualeho však zapůsobí jako šok, *colpo di scena*. Po dokonalém závěru do dočasné tóniky (D→T, C dur → F dur) nastupuje bez přípravy A dur, tedy původní dominantu (t. 106). Následujících deset až patnáct taktů (zahrneme-li i Pasqualeho repliku) představují sice drobnou, ale působivou realizaci *momento di*

stupore (terminologií Johna Platoffa „*shock-tutti*“). Děj se zastaví, všechny postavy jen překvapivě třeští zrak, jakoby Pasquale byl nějaké zjevení. Silný efekt, který vytvořil vztah chromatické terciové příbuznosti, v kontextu celé opery zcela výjimečně exponované, je dále rozvinut návratem do *d moll*, ovšem prostřednictvím basové prodlevy nad níž se přelévají harmonie, zatímco zpěvní hlasy nastupují na způsob imitace. Ačkoliv hudba udržuje atmosféru po řečených patnáct taktů, pět závěrečných zároveň obsahuje repliku Pasqualeho („*ahi di cadavere sento l'odor*“), která – jakkoliv vážně pronášená – skutečně vnímající diváky neomylně přivede zpět do světa buffy.

I z tohoto důvodu čtvrtý díl nastupuje plynule bez přerušení; tempo se téměř zdvojnásobí na *allegro con spirito*, jsme opět v *D dur* a Almansor začíná běsnit. Jeho osminová melodická linka nejdřív ve dvou krátkých vzestupech – prvních dvou otázkách – dosáhne *d¹*, následně opisuje stupně tónického kvintakordu až se konečně zužuje do sekundy *cis¹ – d¹*. To je vrchol Almansorovy promluvy, v níž Pasqualemu přikazuje, ať si vybere způsob jakým chce být usmrcen. Situace je vypjatá, hudebně však plně realizována obvyklými buffo-prostředky, což platí samozřejmě i o odpovědi vystrašeného sluhy. Potřebného kontrastu je dosaženo úvodním tečkovaným motivem, delšími hodnotami a tedy klidnějším průběhem melodie na první tři verše, včetně drobné ilustrující figury na slova „*un meschino sono io*“. Jakmile se Pasquale zaplete do své řeči, vrací se typický buffo-idiom, přičemž Almansor je nakonec odlišen kvasi-pochodovým motivem, který zaznívá jako charakteristické gesto v průběhu celého čtvrtého dílu. Právě obměnou úvodního tématu, spojeným s Almansorem skladatel také celek strukturuje do tří částí. Závěr dílu tvoří společná prosba Pasqualeho a náhle se objevivších D. Isabelly a D. Rodriga, zhudebněná jako obvyklá kadenční plocha ozvláštěná jen energickou figurou ve smyčcích.

Vypjatý okamžik přerušuje Donna Isabella. Její prosbu za Pasquala i Dona Rodriga skladatel zhudebnil jako lyrickou píseň v typickém mezzo-stylu, tvarovanou do pravidelných dvoutaktů s vlnícími se šestnáctinkami a občas kořeněnou chromatickými citlivými tóny. Anfossi tak opět účinně zpomalil děj a výrazně posílil citovost scény, čímž zároveň připravil následné Almansorovo zjihnutí. Než k němu ale dojde zazní ještě doznání D. Rodriga (= kratší obměna sólové plochy D. Isabelly) a přímlyvy Adibara s Pasqualem, které prosloví každý zvlášť, ale oba na stejnou, již více buffo tvarovanou melodii. Její tečkovaný rytmus se stane charakteristickým prvkem krátké závěrečné plochy pátého dílu, společné prosby všech přítomných, kterou Anfossi vystavil na obvyklém ale efektním postupném vrstvení hlasů, které nadto ještě umocnil

tremolující prodlevou* v basu a dosud nepoužitou drobnou figurací v houslích. V průběhu celého dílu jsou prosby jednotlivých postav konfrontovány s odmítavým stanoviskem Almanosora, což jsou okamžiky náhlého „probuzení“ a synchronizace času reálného a dramatického, tedy jednoznačně akční momenty, celkově ale převažuje zdůraznění emoční roviny, kterou ansámbl začíná i končí.

Závěrečná gradace pátého dílu zároveň umožnila efektní ztvárnění proměny Almansorovy rozbouřené mysli, kterou Anfossi zahajuje šestý díl v podobě mírné menuetové melodie postupně se rozlévající do celého orchestru. Jedná se o nové lyrické zastavení, tentokrát skutečnou reflexivní plochu, kde Almansor popisuje pocity svého nitra. Melodika se následně mění, ale menuetové gesto zůstává – zbytek společnosti komentuje Almansorovu proměnu. Po tomto předělu se Almansor obrací k trojici Španělů a propouští je všechny na svobodu (t. 279). Melodika zde získává jakoby lehce pochodový charakter, čímž se přibližuje Almansorovu projevu z předchozích dílů finále – jedná-li se o skladatelův záměrný charakterizační postup však nelze spolehlivě říct. Tuto plochu (v diagramu jako úsek q) lze totiž vykládat také jako odkaz na klasický triový díl v rámci menuetu, jehož (variovaná) melodika se v posledním úseku – jako díkuvzdání ostatních postav – opět vrací.

Vlastní výraz radosti z šťastného rozuzlení je rezervován pro závěrečný sboreček. Bertati jej připravil jako obvyklé ikonické číslo, tematizující společnou radost a oslavy, kterým se často ruší pomyslná čtvrtá stěna a herci se obrací k publiku. V *Isabella e Rodrigo* se tak explicitně neděje, ale text posledních veršů překročení ryze dramatického rámce umožňuje. Anfossi sbor zhudebňuje již čistě homofonně, jednotlivé vstupy zpěvních hlasů jsou jakoby odděleny krátkými orchestrálními mezihrami, ve skutečnosti však představují jen zesílení silně periodicky strukturované instrumentální věty. Orchester má, jako v jediném vokálním čísle opery, předepsané tympány, což nepochybně souvisí s celkovou stylizací sboru *alla turca*. Hlava tématu – zaznívající jenom v houslích



– nikoliv náhodou upomíná na duet ze slavnější opery s podobným námětem, z Mozartova *Únosu ze Serailu*.

Obě finále *Isabelly e Rodrigo* představují cenný příspěvek do současné diskuse o podobě této charakteristické formy opery buffa, stejně jako vhodný materiál ilustrující skladatelovy kompoziční metody. V souvislosti s Platoffovou teorií konstrukce finále je

nutné poukázat na řadu odchylek, která finále této opery obsahují. Nejen atypické první, ale i druhé dějství obsahuje několik ploch, které neodpovídají jednoduchému schématu akce–emoce. Po dvou akčních dílech druhého dějství navazuje zpomalení dramatického děje na začátku třetího a následně klasická kontemplace, která však attacca přechází do čtvrtého dílu akčního. Pátý díl je silně emočně založený, přesto ale obsahuje minimální akci, která efektně probleskuje na „hranách“ dílčích úseků. Podobně šestý díl má zřetelnou třídílnou strukturu, reflektující fáze emoce–akce–emoce, čímž dochází k zpomalení dramatického dění a přípravě závěrečného sborečku, který se již vyčleňuje z obvyklé dialektiky akce–emoce, neboť má již silně emblematický charakter.

Smuteční scény prvního finále představují další variantu ve formování struktury finále a jednotlivých dílů. První je ve své podstatě dějový, jedná se o rozhovor Komtura s ostatními postavami, děj je ale několikrát účinně zpomalen a emocionální náboj scény, výraz smutku, je zjevnou a pochopitelnou prioritou při zhudebnění. Druhý díl začíná vyjádřením afektu a teprve následně se rozvine děj, který je lehce zpomalen čtením dopisu – v rámci zcela realistické akce opět dochází k akcentaci emoční roviny. Čtvrtý díl již vyhovuje Platoffově teorii lépe: příchod Dona Rodriga a Pasqualeho představuje razantní akci, která končí krátkým zpomalením děje a prvky *stupore*. Pátý díl je akční, jakkoliv je jeho náplní právě snaha o klid a šestý tradičním závěrem se strettovým vyústěním.

Jak jsme již naznačili v průběžných stručných analýzách jednotlivých finále, rozhodujícím momentem pro strukturování celku a vymezení jednotlivých hudebních dílů není zdaleka naplnění vývojového oblouku od akce k emocionální reakci, jehož průběh je také příliš variabilní, ale efektní střídání kontrastních situací – které mohou být akční i emoční – a střídání nálad. Je to právě tato pestrost, která je požadována a která určovala ne jen skladatelovu, ale samozřejmě již básníkovu práci, jak s vtípem sobě vlastním výtečně popsal Lorenzo da Ponte ve svých Pamětech.

„Zde především se musí zaskvít génius maestra di cappella, znamenitost zpěváků, velký dramatický efekt. Recitativ je z finále vyloučen, zpívá se cel; musí v něm být každý druh zpěvu: adagio, allegro, andante, amabile, armonioso, strepitoso, arcistrepitoso, strepitosissimo, jímž se skoro vždy takové, finále uzavírá; tomu se v hudebně technické mluvě říká „chiusa“ nebo „stretta“ a snad proto, že je v něm sevřena všechna síla dramatu, nebo že poeta, který píše text, musí ne jednou, ale stokrát svírat a ždímat svůj mozek.“¹⁸⁷

¹⁸⁷ Lorenzo Da Ponte: *Paměti*, Praha 1970, s. 77.

V případě finále bylo základním skladatelovým úkolem posoudit libretem navrženou síť situačních a dalších kontrastů a podle jejich intenzity, charakteru, podle délky jednotlivých úseků a dalších parametrů rozhodnout, které z nich jsou nejdůležitější a pro hudební organizaci plochy nejvhodnější. Z tohoto úhlu nahlíženo Anfossi postupoval velmi zkušeně a obě finále *Isabelly e Rodrigo* jsou zcela vyhovující, ba výtečnou realizací formy, bohaté na skutečně kontrastní a místy překvapující momenty, pro které byly také nejspíše oblíbeny mnohými současníky. Značně nadstandardním a poměrně originálním výkonem je také vlastní zhudebnění smutečních ploch v prvním finále, které se mohou měřit s analogickými místy v slavných dílech Paisiellových z této doby.

Anfossiho přístup při realizaci jednotlivých ploch je v zásadě shodný s jeho současníky. Převládá kresba atmosféry a případně její proměny a spíše v této souvislosti také někdy dochází k výraznějšímu odlišení jednajících postav. Jen výjimečně – např. ve výstupu Almansora v druhém díle druhého finále – lze vnímat charakteristické hudební gesto postavy jako určující a výchozí bod pro koncepci celé scény. Proměny nálad a dějové obraty se dějí zpravidla juxtapozicí kontrastních myšlenek a ploch, někdy relativně častou, méně již jejich variováním a prakticky nikdy vrstvením nebo složitější interakcí více motivů. Vedle zdařilých ploch jsou však také některé poměrně chudé anebo schematické. Tak kupříkladu celý první díl druhého finále sugeruje dojem, že skladatel usiloval vytvořit příjemný a dynamický začátek finále, jež bude mít ještě řadu peripetií, a vědomě rezignoval na proměnu atmosféry z příjemného hodování ve všeobecnou paniku, kterou vyvolal návrat Almansora. Základním požadavkem na zhudebnění, jak lze alespoň soudit z dalších partitur této doby (včetně Anfossiho *I viaggiatori felici* nebo *Gli amanti canuti*), je náladová sounáležitost, vytvoření atmosféry, pozadí, které může být více či méně obohacováno a prohlubováno dalšími detaily. V případě úvodního dílu druhého finále ale výrazně převažuje písňově taneční melodika, zvýrazněná ještě častými terciiovými postupy. Zda-li tím skladatel sledoval umocnit komické aspekty děje a vytvořit kontrast pro další průběh děje anebo si prostě jen zjednodušil práci, však lze dnes soudit jen s obtížemi.

Zmíněná písňovost Anfossiho myšlenek a tvarování celků je zejména ve druhém finále *Isabella e Rodrigo* o něco častější než je obvyklé, takže je lze přičítat především Anfossiho kompozičním metodám. Plasticita postav a dynamika dění jsou ale tímto ochuzeny. Tento pocit souvisí i s dalším kompozičním rysem, a sice s hojným užíváním unisona. Umocnění rozhořčení Dona Rodriga ve čtvrtém díle (D) druhého finále pomocí

unisona je sice srozumitelné a do jisté míry efektní, ale v celkové ploše spíše nadužívané. Podobně již zkoumaný Komturův reflexivní výstup na úvod druhého dílu prvního finále (**B**), doprovázený smyčcovým unisonem na výrazu nijak nezískává.

Naopak spíše nadstandardní se v kontextu italské buffy jeví celkový tonální plán prvního finále, což ale pochopitelně souvisí s neobvyklým obsahem a odtud plynoucí hojnější přítomností mollových tónin. V souvislosti s harmonickou představivostí „smutečných scén“ tohoto finále (stejně jako s efektní realizací „stupore“–efektu ve finále druhém) je o to překvapivější chudost jiných ploch, která spolu s výše uvedenými postřehy sugeruje dojem příliš chvatné práce. Na druhou stranu, řada momentů v obou finále svědčí o hlubší reflexi a schopnosti efektivního vystavění plochy způsobem, kdy jsou sladěny nároky dramatické i ryze hudební. Jen větší znalost Anfossiho partitur a celého kontextu by snad umožnila říci, do jaké míry jsou námi vnímané disproporce skladatelské práce skutečně důsledkem menšího úsilí anebo spíše odrazem autorových uměleckých sil či zásad.

Následující tabulka uvádí přehled základní struktury *Isabella e Rodrigo* podle benátského libreta a dalších vybraných pramenů. Volné pole znamená shodu s benátským libretem, x scénu bez árie (ansámblu). Přehled byl vypracován na základě v přelihu pramenů uvedených libret (např. Venezia 1776) anebo partitur (např. D-Rtt).

I/14	<i>Son un certo cervellino</i> (D. Isabella)		<i>Dove mai si e ritrovata</i> (D. Isabella)	<i>Vorrei spiegar appieno</i> (D. Isabella)	<i>Vorrei spiegar appieno</i> (D. Isabella)	<i>Chiaro udiste i sensi miei</i> (D. Isabella) - i v libretu	<i>Vorrei spiegar appieno</i> (D. Isabella)			x		I/14
I/15	<i>Che vuol dir?</i> Finále I											I/15
	Venezia 1776	Torino 1777	Napoli 1779	Praha 1783	Leipzig 1783	Dresden 1785	D-Rtt	I-Fc	I-Mc	Wien 1778	H-Bn	
II/1 -1	<i>Vuó d'apresso a questo fiore</i> (kvartet)											II/1 -1
II/1 -2	<i>Se perdeste un amoroso</i> (Adibar)											II/1 -2
II/2	<i>Confusa mi trovo</i> (D. Isabella)					<i>Non ama la vita</i> (2 verze)						II/2
II/3	<i>Alla caccia</i> (Almanson)	<i>Tu dirai alla mia bella</i> (Almanson)	<i>Alla caccia</i> (Almanson) - <i>kráceno + Dirai a quel bel core</i>	1. <i>Alla caccia</i> , 2. <i>Tigre ircana in selva ombrosa</i> (Almanson)	<i>Alla caccia</i> , <i>alla caccia chiamate</i> (Almanson)	<i>Presto al campo + později: Sento d'amor la fiamma</i> (Almanson)	<i>La caccia del cervo</i> (Almanson)					II/3
II/4	<i>Gran destino! - Gran pazzia!</i> (Duet)					x						II/4
II/7	<i>Questa cosa mi frastorna</i> (Pasquale)	<i>Son finiti i giorni miei</i> (Pasquale)										II/7
II/9	<i>Non ama la vita</i> (Scerifa)					x				<i>Frenate ormai quel pianto</i> (Scerifa)		II/9

II/9 - 2	<i>Quei vezzosi, e bell'occhietti (D. Rodrigo)</i>			1. <i>Ho perduto il mio tesoro</i> 2. <i>Quei vezzosi, e bell'occhietti (D. Rodrigo)</i>	<i>Ho perduto il mio tesoro (D. Rodrigo)</i>	x	<i>Ho perduto il mio tesoro</i>					II/9 - 2
II/10	<i>Amate donne care (D. Isabella)</i>	<i>No, che di quell'ingrato (ISAB)</i>	x	<i>Or'a danni d'un ingrato (D. Isabella)</i>	<i>Or'a danni d'un ingrato (D. Isabella)</i>	x	x			<i>Deh vi plachi Astri tiranni (D. Isabella)</i>		II/10
II/13	<i>So che costante appieno (Scerifa)</i>					<i>So che costante + pozdější subst.: Saper bramate caro il mio nome</i>						II/13
II/14	<i>Se quei cari amati rai (duet)</i>					<i>II/11 Se altero ai preghi (D. Rodrigo) a II/12 L'alma in sen tremar mi sento (D. Isabella)</i>	x					II/14
II/15	<i>Benedetto sia il cuoco (Finále)</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	<i>Finále: Potrei coll'armi esigerla</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	<i>Benedetto sia il cuoco</i>	II/15
	Venezia 1776	Torino 1777	Napoli 1779	Praha 1783	Leipzig 1783	Dresden 1785	D-Rtt	I-Fc	I-Mc	Wien 1778	H-Bn	

VI. PASQUALE ANFOSSI NA SCÉNĚ THUNOVSKÉHO DIVADLA

1. Pražská operní společnost Pasquale Bondiniho a její repertoár (1781–84)

Když se Pasquale Bondini ujal v roce 1781 operního podnikání v Praze, činil tak s největší pravděpodobností na popud části zdejší šlechty, kterou nabídka Karla Wahra v divadle v Kotcích neuspokojovala a operu postrádala.¹⁸⁸ Podpora šlechty je patrná z poskytnutí hraběcího divadla v Thunovském (dnes Sněmovním) paláci, jakož i z dedikací libret první sezóny a možná i ze samotné skutečnosti, že Bondinimu se podařilo zahájit podnikání navzdory provozu divadla v Kotcích a plánům hraběte Františka Antonína Nostice.¹⁸⁹ Bondini také nebyl v Praze žádným nováčkem. Vystupoval zde jako basista již v první polovině šedesátých let a následně působil v nedalekých Drážďanech, kde se stal zpěvákem Bustelliho druhého operního souboru, později ale také jeho zástupcem.¹⁹⁰ Od roku 1777 řídil vlastní německou hereckou společnost, která působila v Drážďanech a Lipsku a od roku 1781 také v letních měsících hostovala Praze.

V letech 1781 až 1784 uvedl Bondini v Thunovském divadle nejméně 33 tituly (viz soupis repertoáru na následující straně), z nichž drtivá většina představuje nejrůznější varianty opery buffa, která v této době suverénně ovládala italská jeviště. Opera seria si však stále uchovávala statut vznešené zábavy nejvyšší společnosti, a proto nesměla chybět ani v Thunovském divadle. Gazzanigova *Andromeda* (1781), Anfossiho *Trionfo d'Arianna* (1784) a *Circe ed Ulisse* (1783) od Gennara Astaritty sice nepatří k čistým metastasiovským dramatům, Bondini jimi ale patrně vyšel vstříc vkusu či přání svých vznešených protektorů a dodal své opeře lesku. Angažoval proto také kastráta Pietra Gherardiho, který zpíval již při zahajovací inscenaci Thunovského divadla, jíž bylo pastorálně laděné “intermezzo” *Il finto pazzo* od Antonia Sacchiniho.¹⁹¹

¹⁸⁸ Blíže k počátkům Bondiniho podnikání v Praze a dosavadním operním tradicím viz: Marc Niubo: *Italská opera v Thunovském divadle a její osvícenské motivy*, in: *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*. Praha 2008, s. 341–356.

¹⁸⁹ Valentiniho *Le nozze in contrasto*, jsou věnovány urozeným dámám, Cimarosova *Italiana in Londra* celé šlechtě a Gazzanigova *Andromeda* nejvyššímu purkrabí, Karlu Egonu Fürstenbergovi, viz Niubo, op. cit., s. 347.

¹⁹⁰ Alena Jakubcová: *Pasquale Bondini*, in: *Starší divadlo*, s. 67–71.

¹⁹¹ TEUBER II, s. 355. Sacchiniho autorství zde není uvedeno, ale lze jej celkem spolehlivě dedukovat z obsazení díla a dalších okolností. Pokud jde o Gherardiho, jeho totožnost se podařilo identifikovat pomocí údajů z dobových statistik (viz VERTI 1996, s. 417) a Sartoriho evidence (SARTORI 1994, II, s. 312).

Přehled operního repertoáru Pasquale Bondiniho v Thunovském divadle (1781–84)

[Sacchini, Antonio]	<i>Il finto pazzo per amore</i>	1781 podzim
Anfossi, Pasquale	<i>I viaggiatori felici</i>	1781 podzim
Cimarosa, Domenico	<i>Italiana in Londra</i>	1781 podzim
Gazzaniga, Giuseppe	<i>Andromeda</i>	1781 podzim
Valentini, Giovanni	<i>Le nozze in contrasto</i>	1781 podzim
Anfossi, Pasquale	<i>Il matrimonio per inganno</i>	1781 zima
Cimarosa, Domenico	<i>L'amor costante</i>	1782
Cimarosa, Domenico	<i>Il pittor parigino</i>	1782 karneval
Zannetti, Francesco	<i>Le cognate in contesa</i>	1782 karneval
Anfossi, Pasquale	<i>Il curioso indiscreto</i>	1782 jaro
Anfossi, Pasquale	<i>L'imbroglione delle tre sponse</i>	1782 jaro
Gazzaniga, Giuseppe	<i>La vendemmia</i>	1782 jaro
Anfossi, Pasquale	<i>Gli amanti canuti</i>	1782 podzim
Cimarosa, Domenico	<i>Il falegname</i>	1782 podzim
Guglielmi, Pietro	<i>Gli intrichi di Don Facilone</i>	1782 podzim
Schuster, Joseph	<i>Il marito indolente</i>	1782 podzim
Cimarosa, Domenico	<i>Il convito</i>	1782 zima
Anfossi, Pasquale	<i>Isabella e Rodrigo</i>	1783
Caruso, Luigi	<i>Il matrimonio in comedia</i>	1783 karneval
Salieri, Antonio	<i>La scuola dei gelosi</i>	1783 karneval
Amendola, Giuseppe	<i>La schiava fedele</i>	1783 jaro
Sarti, Giuseppe	<i>Fra i due litiganti il terzo gode</i>	1783 jaro
Astarita, Gennaro	<i>Circe ed Ulisse</i>	1783 podzim
Cimarosa, Domenico	<i>Giannina e Bernardone</i>	1783 podzim
Paisiello, Giovanni	<i>Le due contesse</i>	1783 podzim
Traetta, Tommaso	<i>L'isola disabitata</i>	1783 podzim
Bernardini, Marcello	<i>Il conte di bell'umore</i>	1783 podzim
Anfossi, Pasquale	<i>Il trionfo d'Arianna</i>	1784
Gazzaniga, Giuseppe	<i>L'isola d'Alcina</i>	1784
Paisiello, Giovanni	<i>Il barbiere di Seviglia</i>	1784 karneval
Paisiello, Giovanni	<i>L'avar deluso</i>	1784 podzim
Schuster, Joseph	<i>La schiava liberata</i>	1784 podzim
Alessandri, Felice	<i>Il vecchio geloso</i>	1784 zima

Poznámka

Jak už jsme uvedli v úvodu této práce, naše znalost operního repertoáru tohoto období je založena především na dochovaných libretech tištěných k premiérám. Nelze proto vyloučit, že se některé tituly nedochovaly nebo nejsou známy, jak nakonec dokazuje i náš nedávný „nález“ muzikologii dosud neevidovaného libreta opery Johanna Gottlieba Naumanna *Ipocondriaco* k provedení ve Stavovském (Nosticově) divadle roku 1784.¹⁹² Počty titulů k jednotlivým rokům jsou ale značně vyrovnané, a tak lze předpokládat, že thunovský repertoár známe víceméně celý. Menší počet libret k roku 1784 je potom způsoben paralelním působením Bondiniho na scéně Stavovského divadla, kde tehdy uvedl dalších šest oper. Libreto ke Gazzanigově „kouzelné“ opeře *L'isola d'Alcina* je tištěno bez uvedení přesného místa provedení („da rappresentarsi nella regia città di Praga“),¹⁹³ což možná naznačuje, že některé opery v tomto roce Bondini provozoval na obou scénách.

S největší pravděpodobností však po první sezóně z Prahy odešel a sopranové mužské role převzala Teresa Saporiti nebo jiná sopranistka.

¹⁹² PL-Wu, sign. 28.20.4.5383

¹⁹³ CZ-Pu, sign. 65 E 3172.

Svůj repertoár Bondini postavil z velké části z poměrně čerstvých novinek, které získal nejspíše v létě 1781 v Benátkách. Mezi roky 1778–1781 zde měla svou premiéru nejméně desítky oper, které pražský impresárió následně zařazoval do své nabídky. Využíval přirozeně i starší tituly, které mohl získat z pozůstalosti svého předchůdce Giuseppe Bustelliho,¹⁹⁴ repertoár ale doplňoval i prostřednictvím dalších nákupů – a to nejen z Itálie, ale i Vídně nebo Drážďan, kde měl všude nepochybně dobré kontakty, jak mimo jiné ukazují akvizice děl Josepha Schustera, Antonia Salieriho, Giovanniho Paisiella (vracejícího se z Ruska přes Vídeň do Itálie) a následně i Wolfganga Amadea Mozarta.

Bondiniho bohatá nabídka opery buffa pokrývala prakticky všechny hlavní typy tohoto úspěšného žánru: vedle spíše sentimentálně laděných kusů (např. Cimarosova *Giannina e Bernardone*, Gazzanigova *La vendemmia* nebo Schusterova *La schiava liberata*) převažovaly různé operní varianty komedie mravů, které jsou plné karikatur klasických neřestí a charakterových vad, aktuálnější otázky jako stavovské předsudky nebo postavení žen spíše probleskují v jednotlivých scénách. Některé z oper mají výrazné ženské hrdinky – kromě *Isabella e Rodrigo* je můžeme pozorovat také např. v Anfossiho *Gli amanti canuti*, Cimarosově *Italiana in Londra* či Valentiniho *Le nozze in contrasto*. Většina oper se odehrává v „salónním“ prostředí, opery jako *La vendemmia* nebo *Il falegname* však přináší i rustikální lokální kolorit. Oblíbeným prvkem zůstávají scénky tematizující či různě parodující svět opery a hudby (např. Anfossiho *I viaggiatori felici* anebo Carusovo *Il matrimonio in commedia*). Úroveň libret je velmi proměnlivá, vedení zápletky bývá krkolomné a právem kritizované, řada námětů zazněla i na pražském jevišti opakovaně, přesto si stále uchovávala svou přitažlivost, nepochybně pro svou hudební složku a atraktivní jevištní realizaci. Podobně i zařazení vzpomínaných vážných titulů, k nimž lze připojit i Gazzanigovu operu *L'isola d'Alcina*, sledovalo nejen společenské ale jistě i dramaturgické cíle – všechny tyto opery (reflektující obnovenou zálibu v pohádkových, kouzelných námětech) obsahují prvky nadpřirozeného a s nimi související scénické efekty.¹⁹⁵

Z hlediska autorského zastoupení dominovali repertoáru Pasquale Anfossi a Domenico Cimarosa, kolem roku 1780 v Itálii nejpopulárnější skladatelé. Zatímco

¹⁹⁴ Třebaže v zápise z dražebního protokolu Bustelliho pozůstalosti je Bondini uveden jen jako kupec garderoby, je velmi pravděpodobné, že některé notové materiály následně získal, viz: Jiří POKORNÝ, *Joseph Bustelli a jeho operní pozůstalost*, in: *Miscellanea Musicologica* 33, 1992, s. 85–111.

¹⁹⁵ *Isola d'Alcina* tak kupříkladu končí odletem kouzelnice na voze taženém draky, viz Giuseppe Gazzaniga: *L'isola d'Alcina*, [Praha] 1784, s. 140, (NK ČR, 65 E 3172).

Cimarosa představoval pro pražské publikum novinku, Anfossi byl znám již z doby Bustelliho, který v divadle v Kotcích uvedl v roce 1776 dvě jeho slavné opery, *La finta giardiniera* a *Il geloso in cimento*.¹⁹⁶ Bondiniho koncentrace na Anfossiho nepochybně reflektovala v první řadě proslulost autora a snad i dostupnost materiálů, spolurozhodovat však mohla i žánrová pestrost – *Isabella e Rodrigo* v tomto směru rozhodně představovala zajímavé obohacení.

Jistou roli však při tvorbě repertoáru – zejména v dalších letech – sehráli i zpěváci, a to nejen z hlediska rozvrhu jednotlivých titulů sezóny a následných případných modifikací, ale pravděpodobně i při získávání nových skladeb. Do roku 1784 se u Bondiniho vystřídalo kolem 23 pěvců, z nichž mnozí měli nejen zkušenost s Bondinim uváděnými díly, ale dokonce zpívali při původních premiérách! V případě Anfossiho to jsou basista Eusebio Pellicioni, který zpíval *Pancrazia* v *I viaggiatori felici* (Benátky 1781), tenorista Carlo Angiolini, který premiéroval *Trionfo d'Arianna* (Benátky 1784) jako *Narbale* a *Bacchus*, a dvojice sopranistek, Francesca Buccarelli, jež zpívala *Madamu Vistostu* v *Gli amanti canuti* (Benátky 1781) a *Giovanna Palombo*, která vystoupila co *D. Elenora* a patrně i *Zelinda* v *Isabella e Rodrigo* (Benátky 1776).¹⁹⁷ Tento výčet by ale bylo možné rozšířit o další provedení oper a pochopitelně i na další autory. Podle dosavadní evidence lze říci, že více než polovina Bondiniho repertoáru byla jeho zpěvákům známá; mnozí zpívali v těchto dílech i opakovaně při různých příležitostech (jako např. Luigi Bassi nebo Giovanni Tassini) a samozřejmě se setkávali i se svými budoucími „pražskými“ kolegy. V případě některých titulů jako je Anfossiho *Matrimonio per inganno* nebo *Il regno di Amazzoni* od Agostina Accorimboniho, lze jejich nastudování v Praze takřka jistě – vzhledem k místu uvedení anebo krátkému času mezi původní a pražskou inscenací – klást do souvislosti s interprety. V případě Anfossiho získal operu asi již Domenico Guardasoni při nastudování 1779 v Turínu, zatímco Accorimboniho mohl přivést z Parmy a o následném karnevalu opět zpívat tenorista Giovanni D'Antoni.¹⁹⁸

Zkušenosti zpěváků nepochybně přispěli k snadnějšímu nastudování repertoáru ale také ovlivnily rozhodování o konkrétních titulech pro danou sezónu, k nimž mohli přispět i výrazněji, než bylo dosud uvažováno. Individuální talent a dispozice umělců potom utvářely nejen konkrétní podobu představení, ale i její základní inscenační tvar.

¹⁹⁶ Pravoslav Kneidl, *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, II, in: *Strahovská knihovna* 3, Praha 1967, s. 115–188.

¹⁹⁷ SARTORI 1994, II, s. 22, 126, 505.

¹⁹⁸ SARTORI 1994, II, s. 230.

Všechny tyto aspekty – přestože je lze rekonstruovat a spolehlivě doložit jen velmi obtížně – vyvstávají velmi při studiu Anfossiho oper velmi plasticky a přesvědčivě.

Přehled zpěváků Bondiniho pražské společnosti v letech 1781–1784/85*

	1781/82	1782/83	1783/84	1784/85
FIDANZA, Maria (S)	Praha	Praha	x	Praha
GHERARDI, Pietro (S – kastrát)	Praha	x	x	x
Guardassoni, Domenico (T)	Praha	Praha	x	ředitel
OLTRABELLI, Teresa (S)	Praha	x	Praha	x
PELLICIONI, Eusebio (T)	Praha	x	x	x
PONZIANI, Felice (B)	Praha	Praha	Praha	?
SAPORITI, Antonia (S)	Praha	Praha	Praha	Praha
SAPORITI, Teresa (S)	Praha	Praha	Praha	Praha
SASSI, Barbara (S)	Praha	x	x	x
SFORZINI, Giovanni (T)	Praha	Praha	Praha	Praha
FINESCHI, Vincenzo (T)	x	Praha	x	x
BASSI, Luigi (B)	x	Praha	Praha	Praha
Santoro-Limperati/Limperani, Marianna (S)	x	Praha	x	x
SFORZINI, Marianna (Maria) (S)	x	Praha	Praha	Praha
ANGIOLINI, Carlo (T)	x	x	Praha	Praha
TASSINI, Giuseppe (T)	x	x	Praha	Praha
PIOVANI, Giuseppe (T)	x	x	Praha	x
MARINI, Giovanni (B)	x	x	Praha	x
BUCCARELLI, Francesca (S)	x	x	Praha	x
CARAVOGLIA, Maria (S)	x	x	Praha	Praha
PALOMBI, [Giovanna] (S)	x	x	Praha	x
LAMPERI, Giovanni (T)	x	x	x	Praha
De ANTONI, Giovanni - T serio	x	x	x	Praha

* Přehled je sestaven podle údajů dobové „teatrologické“ statistiky, známého *Indice dei spettacoli* a pomocí Sartoriho evidence libret. – *Un almanaco drammatico. L'indice dei teatri spettacoli 1764–1823* [reprint], ed. R. Verti, Pesaro 1996; Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 sv., Cuneo 1990–1994.

2. **Isabella e Rodrigo (Lipsko a Praha 1783)**

Naši sondu do pražského repertoáru zahájíme pohledem na *Isabella e Rodrigo*, k níž je k dispozici více pramenů, než je u repertoáru pražské opery obvyklé. Kromě libreta pražské inscenaci¹⁹⁹ se dochovalo rovněž libreto k Bondiniho inscenaci z téhož roku v Lipsku, což byla oblíbená destinace nejen drážďanských, ale i pražských divadelních souborů.²⁰⁰ Z osmi dnes evidovaných partitur, zmiňovaných v čtvrté kapitole, má pro naše téma zvláštní důležitost rukopis řezenský, který, jak ještě ukážeme, takřka s nezvratnou jistotou reflektuje lipskou a částečně i pražskou inscenaci. S řezenskou partiturou se rovněž dochovala část provozního materiálu, která tyto vazby potvrzuje.

Pražské a lipské libreto

Tisk pražského libreta je datován pouze „*Anno 1783*“, titulní stránka v tomto případě neobsahuje přesnější údaj (karneval, jaro apod.), kdy byla opera premiérována, ani jméno tiskaře, což by mohlo poukazovat na plánované víceúčelové použití tisku. V porovnání s benátským libretem obsahuje libreto k pražské inscenaci několik zásadních odchylek ve struktuře – šest, resp. pět odlišných árií. Kromě těchto substitucí a dvou menších textových změn (viz níže) jsou struktura opery, průběh scén, dialogy, popis scénických proměn i jevištní akce zachovány jako v libretu benátském; pražský tisk rovněž obsahuje jen minimální tiskové chyby, což je v této době poměrně vzácné.

Pro snadnější orientaci uvádíme srovnání obou libret podle jednotlivých čísel v přehledu na následující straně.

¹⁹⁹ CZ-Pu, sign. 65 E 3189

²⁰⁰ Konzultovány byly exempláře chované v městské knihovně v Lipsku (D-LEm) a okresním archivu v Mladé Boleslavi.

Srovnání benátského a pražského libreta

	Venezia 1776	Praha 1783
I/1	<i>Sieguimi e taci io dico</i> (D. Rodrigo & Pasquale)	<i>Sieguimi e taci io dico</i>
I/2-1	<i>Quante stelle in Ciel io miro</i> (D. Isabella)	<i>Quante stelle in Ciel io miro</i>
I/2-2	<i>La stanchezza, il bujo, e l'ora</i> (Pasquale)	<i>La stanchezza, il bujo, e l'ora</i>
I/5	<i>Dirò la porta aperta</i> (D. Sancio)	<i>Dirò la porta aperta</i>
I/6	* scena *	* <i>Dove son? Che miro intorno?</i> (Commendatore)
I/7	<i>Saper bramate con ansietà</i> (D. Eleonora)	<i>Saper bramate con ansietà</i>
I/8	<i>Che direbbe mai la Spagna</i> (Commendatore)	1. <i>Che direbbe mai la Spagna</i> (Commendatore) 2. * <i>Non m'iritate indegna</i> (Commendatore)
I/9	<i>Ogn'alma ch'è amante</i> (Ramira)	<i>Ogn'alma ch'è amante</i>
I/10	<i>Senti! Se mai per sorte</i> (D. Rodrigo)	<i>Senti! Se mai per sorte</i>
I/13	<i>Sento a parlarmi in seno</i> (D. Isabella)	<i>Sento a parlarmi in seno</i>
I/14	<i>Son un certo cervellino</i> (D. Isabella)	* <i>Vorrei spiegar appieno</i> (D. Isabella)
I/15	<i>Che vuol dir...? Che cosa fate...?</i> (Finále I)	<i>Che vuol dir...? Che cosa fate...?</i>
II/1-1	<i>Vuò d'appresso a questo fiore</i> (Introdukce – kvartet)	<i>Vuò d'appresso a questo fiore</i>
II/1-2	<i>Se perdeste un amoroso</i> (Adibar)	<i>Se perdeste un amoroso</i>
II/2	<i>Confusa mi trovo</i> (D. Isabella)	<i>Confusa mi trovo</i>
II/3	<i>Alla caccia, alla caccia chiamate</i> (Almansor)	1. <i>Alla caccia, alla caccia chiamate</i> (Almansor) 2. * <i>Tigre ircana in selva ombrosa</i> (Almansor)
II/4	<i>Gran destino! – Gran pazzia!</i> (D. Rodrigo & Pasquale)	<i>Gran destino! – Gran pazzia!</i>
II/7	<i>Questa cosa mi frastorna</i> (Pasquale)	<i>Questa cosa mi frastorna</i>
II/9-1	<i>Non ama la vita</i> (Sceriffa)	<i>Non ama la vita</i>
II/9-2	<i>Quei vezzosi, e bell'occhietti</i> (D. Rodrigo)	1. * <i>Ho perduto il mio tesoro</i> (D. Rodrigo) 2. <i>Quei vezzosi, e bell'occhietti</i> (D. Rodrigo)
II/10	<i>Amate donne care</i> (D. Isabella)	* <i>Or'a danni d'un ingrato</i> (D. Isabella)
II/13	<i>So che costante appieno</i> (Zelinda)	<i>So che costante appieno</i>
II/14	<i>Se quei cari amati rai</i> (D. Isabella & D. Rodrigo)	<i>Se quei cari amati rai</i>
II/15	<i>Benedetto sia il cuoco</i> (Finále II)	<i>Benedetto sia il cuoco</i>

Je potřeba zdůraznit, že nové árie v pražském libretu byly vytištěny ve dvou fázích. Tři z nich tvořily součást původního textového návrhu (*Vorrei spiegar appieno*, *Ho perduto il mio tesoro* a *Or'a danni d'un ingrato*), zatímco další dvě (*Non m'iritate indegna* a *Tigre ircana in selva ombrosa*) byly vytištěny na speciální listy, seříznuté a vlepené na patřičnou stránku, kde zpravidla překrývají text původní (tzv. přelepka). V našem přehledu jsou všechny nepůvodní árie označeny hvězdičkou (*) a případně pořadovým číslem, označujícím, která árie byla v prameni jako první (1.) a která ji nahradila (2.). Pozorný čtenář výše uvedené tabulky si patrně všiml, že takto označených árií je ale celkem šest. V jednom případě, Rodrigově árii *Quei vezzosi, e bell'occhietti*, je však na přelepce původní benátská árie, zatímco pod přelepkou je „cizí“ text (*Ho perduto il mio tesoro*).

Tyto dvě fáze změn v libretu by mohly teoreticky souviset s proměnou inscenačního tvaru opery v průběhu sezóny, kdy bylo mimo jiné rozhodnuto také o zařazení původní Anfossiho árie. Tato teorie sice na první pohled zcela přirozeně reflektuje známou flexibilitu dobových operních společností schopných (a nucených) improvizovat a dílo modifikovat pod vlivem nejrůznějších okolností, na druhou stranu ale k této jistě běžné praxi nacházíme v libretech pražské opery zatím jen minimální oporu. V případě *Isabella e Rodrigo* je naopak velmi pravděpodobné, že „základní“ tvar pražské inscenace skutečně odpovídal přelepkami upravenému libretu. Jako důležitý argument můžeme použít již zmiňovaný tisk libreta pro Lipsko, kde *Isabella e Rodrigo* měla premiéru 3. srpna 1783. V lipském libretu jsou ale pouze tři substituce, vesměs tištěné jako integrální součást textu.

I/14	<i>Son un certo cervellino</i> (D. Isabella)	I/14	* <i>Vorrei spiegar appieno</i> (D. Isabella)
II/9–2	<i>Quei vezzosi, e bell'occhietti</i> (D. Rodrigo)	II/9–2	* <i>Ho perduto il mio tesoro</i> (D. Rodrigo)
II/10	<i>Amate donne care</i> (D. Isabella)	II/10	* <i>Or'a danni d'un ingrato</i> (D. Isabella)

Grafické řešení lipského pramene, včetně ozdobných prvků a typografických detailů zcela jednoznačně dokazují, že obě libreta představují v základním tvaru pouze jediný tisk/náklad,²⁰¹ který byl v případě pražské inscenace opatřen pouze novými titulními listy a potřebnými přepkami pro nově zařazené árie. (Tento pragmatický

²⁰¹ Jednalo se nejspíše o pražský tisk – tiskař ani místo vydání však nejsou uvedeny ani na jednom z titulních listů, což mohlo souviset s patřičnými povoleními, která Bondini mohl mít jen pro Prahu.

přístup k tiskům libret nebyl nijak výjimečný. Pražští impresářiové jej používali nejméně od dob Giuseppe Bustelliho, který provozoval operu v Praze i Drážd'anech a mnoho libret takto „recykloval“. Na jeho praxi navázal i Bondini.)

Jednotlivé verze libreta také nabízejí nejen poměrně přesvědčivé vysvětlení vzniku a podoby jeho pražské verze, ale v důsledku umožňují i přesnější dataci provedení v české metropoli, které zaznělo nejspíše na podzim 1783. Význam lipského pramene tím však nekončí. V Lipsku dochovaný exemplář libreta obsahuje rukopisně doplněné obsazení, což je v kontextu pražské opery velmi vzácné a dvojnásobně cenné, neboť jména interpretů se – narozdíl např. od 60. let 18. století – zpravidla netiskla. Obsazení je zde dokonce uvedeno dvakrát, a to nejen k roku 1783, ale také – na protější stránce s německým překladem – rovněž s k roku následujícímu (letopočet je ručně doplněn v záhlaví). Obě obsazení tedy vypadala takto:

Il Commendatore / Almansor Guardasoni	Lipsko 1783 [Domenico] Guardasoni	Lipsko 1784 [Domenico]
D. Isabella	[Maria] Caravoglia	[Maria] Caravoglia
D. Rodrigo	[Giuseppe] Calcagni	Giuseppe Tassini
Ramira / Zelinda	Teresa Saporiti	Teresa Saporiti
D. Eleonora / Scerifa	[Giovanna ?] Pal[o]mbo	[Marianna] Sforzini
D. Sancio / Adibar	[Luigi] Bassi	[Luigi] Bassi
Pasquale	[Felice] Ponziani	[Giovanni] Marini

(Přepis jmen uvádíme bez zkratk „Sor“ / „Sra“, které jsou v původním prameni a v italském pravopise).

Tyto přípisy jsou mnohem cennější, než se na první pohled může jevit. V první řadě nás informují o provedení opery, které jinak není známo.²⁰² Dále potvrzují složení pražské Bondiniho operní společnosti v této době. Jejím členem nebyl asi pouze Giuseppe Calcagni, který v této době hojně vystupoval ve střední Evropě, ale v Praze doložen není.²⁰³ Lipské obsazení z léta 1783 lze zároveň mít za velmi pravděpodobné obsazení pražské v sezóně 1783/84. Místo Calcagniho mohl patrně již na podzim 1783 zpívat Giuseppe Tassini, v roli Pasqualeho se Ponziani a Marini teoreticky mohli střídát

²⁰² Lze sice spekulovat, zda-li jména k roku 1784 nezaznamenávají inscenaci pražskou (nebo snad ještě jinou), to ale považujeme za zcela nepravděpodobné. Přípisy jsou psány jednou rukou a v případě, že by se místo provedení lišilo od titulní strany (a dotyčný by s tímto libretem z nějakých důvodů cestoval!), jistě by tuto skutečnost také zaznamenal. Skutečnost, že opera byla v Lipsku 1784 opakována, také snad lze interpretovat jako důkaz dobrého přijetí inscenace v roce 1783.

²⁰³ Pro letní „zájezd“ do Lipska Bondini Calcagniho asi rád angažoval, neboť právě v tenorovém oboru došlo mezi sezónou 1782/83 a 1783/84 k velkému střídání – odešel Vincenzo Fineschi a nově byli přijati Carlo Angiolini a Giuseppe Tassini, zatímco Calcagni na jaře 1784 zpíval ve Varšavě, viz: Karyna Wierzbicka-Michalska: *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, s. 162–165.

a také pro Donnu Eleonoru byly obě „lipské“ interpretky v Praze přítomny, přičemž je vhodné připomenout, že Giovanna Palombo (v přípisu označená jako „Palumbo“) zpívala tuto roli při premiéře v Benátkách. Jediný problém představuje „dvojrole“ Komtur–Almansor, která doznala v Praze důležitých změn a pro kterou je nejspíš nutné hledat jiného interpreta, než Guardasoniho (viz níže).

Informace o interpretech rozšiřují jsou zároveň důležitým předpokladem k spolehlivějším analýzám změn v podobě díla. Základní materiál, totiž hudební prameny k substitučním áriím, však lze identifikovat zpravidla velmi obtížně, zejména při tak omezené pramenné základně, jakou se vyznačuje italská opera v Praze. *Isabella e Rodrigo* však představuje i v tomto směru šťastnou výjimku.

Řezenské prameny

Mezi dochovanými operními prameny k *Isabella e Rodrigo* je také partitura a hlasy– chované dnes v Řezně (D-Rtt), které byly pořízeny mezi lety 1784–1786 v souvislosti s nastudováním této opery.²⁰⁴ Soudě dle typu papíru a písma, partitura je italského původu, čemuž nasvědčují také zjištěné vodoznaky.²⁰⁵ Vše nasvědčuje tomu, že rukopis ve své původní podobě odpovídal tvaru, který představuje benátské libreto. Následně však doznal několika podstatných změn, z nichž pro naše téma jsou nejdůležitější dvě substituce, které jsou rovněž uvedeny v lipském (potažmo pražském libretu). Jedná se o árii Donny Isabelly *Vorrei spiegar appieno* a Rodrigovu *Ho perduto il mio tesoro*. Přítomnost dvou nepůvodních árií v této partituře shodujících se s inscenačním tvarem z Lipska samozřejmě nelze považovat za náhodu, ale poměrně spolehlivé svědectví o vazbě tohoto pramene k lipskému provedení a společnosti Pasquale Bondiniho. Třetí „lipská“ árie, *Or 'a danni d'un ingrato*, sice v partituře není, ale její dřívější přítomnost rozhodně nelze vyloučit, jak vyplývá z přepracované scény II/10.

²⁰⁴ Gertraut Haberkampf: *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg*, München 1981, s. XXV–XXVI.

²⁰⁵ Gertraut Haberkampf, op. cit., s. 6.

Pro lepší názornost uvádíme nejdůležitější zásahy do řezenské partitury ve stručném souhrnu:

a) stopy po úpravách (přeletech) mezi scénami I/5 a I/6, kde v pražské inscenaci byla vložena árie pro Komtura *Dove son? Che miro intorno?* (sv. 1, pag. [97]–[99])

b) uvolněná vazba mezi scénami I/8 a I/9 a chybějící árie *Che direbbe mai la Spagna*, jež byla v Praze substituována za *Non m'iritate indegna* (sv. 1, pag. [111]–[112])

c) árie *Vorrei spiegar appieno* místo *Son un certo cervellino*, poslední stránka původního znění přešlepena (pag. sv. 1, [196–226])

d) krácení prvního finále o předeheru (sv. 1, pag. [229-?] – svázáno!)

e) nová verze scény II/3 bez árie *Alla caccia, alla caccia*, která byla v pražské inscenaci nahrazena árií *Tigre ircana in selva ombrosa*, zatímco v řezenském rukopise je nahrazena árií *La caccia del cervo*, jež končí „loveckým“ sborečkem (sv. 2, pag. 73–111)

f) nová verze „lovecké“ symfonie následující po *La caccia del cervo* (sv. 2, pag. 112–118)

g) vide árie Scerify *Non ama la vita* (II/9–1) formou svázání všech listů (sv. 2, pag. 179–180, paginována pouze první a poslední stránka!)

h) zařazení árie *Ho perduto il mio tesoro* (II/9–2) namísto *Quei vezzosi e bei occhietti* (sv. 2, pag. 182–207), stopy po zásahu do pramene (poslední list je patrně zbytkem předchozí varianty)

i) přepisovaná a nově vevázaná scéna II/10 bez árie *Amate, donne care*

j) nová verze „jídelní“ symfonie ve scéně II/13 (sv. 2, pag. 217–218)

k) uvolněná vazba po scéně II/14 a chybějící duet D. Isabelly a D. Rodriga (sv. 2, pag. 248–249)

Úpravy zmíněné v bodech d, f, g, j, k nemají patrně k lipské inscenaci žádný vztah a odkazují nejspíše na tvar(y) nastudování řezenského. Cenné jsou ale přípisy o autorství na nových instrumentálních číslech, které uvádí jméno hudebního intendanta řezenského dvora, barona Theodora von Schacht, který rovněž komponoval.

Naopak změny uvedené pod body a, b, c a h mohou podporovat domněnku, že partitura kdysi reflektovala nejen lipskou, ale i pražskou verzi provedení. Tuto hypotézu dále podporuje také přítomnost orchestrálních hlasů k této opeře, z nichž některé jsou

zčásti zhotoveny pražskými opisovači. Jedná se o hlasy prvních a druhých houslí, violy, fléten, hobojů a lesních rohů, které byly zhotoveny dvěma blíže neidentifikovanými opisovači, kteří působili v Praze v poslední třetině 18. století. Zbývající instrumentální hlasy a torza zpěvních particellů, stejně jako části pražských hlas jsou psány týž opisovačem, který připravil nové symfonie v partituru a kterého takto můžeme označit za domácího řezenského kopistu. Árie *Ho perduto il mio tesoro* a *Vorrei spiegar appieno* jsou však psány každá jinou rukou a představují z tohoto hlediska cizorodý element. Poslední list prvně zmiňované árie je navíc psán ještě jiným opisovačem, což nasvědčuje na komplikovanější život tohoto vloženého čísla.

Pokud jde o chybějící a nenahrazená čísla opery, totiž árii Komtura a duet protagonistů, jejich vypuštění souvisí celkem jistě s řezenským provedením, neboť obě se dochovaly v hudební sbírce v podobě Schachtových kompozic.²⁰⁶ Pokud jde ale o Schachtovo autorství ostatních částí, tedy árií *Vorrei spiegar appieno* a *Ho perduto il mio tesoro*, považujeme za krajně nepravděpodobné. V archivu Thurn–Taxisů se sice dochovala sborová (!) kompozice na text *Ho perduto il mio tesoro* ve stejné tónině a s podobným melodickým duktem jako vlastní árie (Rtt, Schacht 124), jejím autorem ale – nehledě na těžko představitelné upotřebení daného sboru v *Isabella e Rodrigo* – je takřka jistě Josef Mysliveček (viz níže). Schacht by však mohl být autorem úprav, které tyto árie doznaly.

Krátký čas, který jsme mohli dosud věnovat studiu těchto pramenů a kvalita následně poskytnutých kopií nám bohužel v této chvíli neumožňuje provést hlubší analýzu a stanovit vztahy mezi jednotlivými vrstvami zápisu a jednotlivých pramenů, což hodláme učinit na jiném místě. Podobně tak i zbrusu nová práce o historii řezenské opery od Christopa Meixnera,²⁰⁷ kterou již nebylo možné pro účely naší práce konzultovat, by mohla přinést nové důležité informace o podobě italské opery na knížecím dvoře v letech 1784–1786 a doplnit naše bádání. Nicméně i v této fázi výzkumu považujeme za jisté, že řezenská partitura byla kdysi v majetku Pasquala Bondiniho a reflektovala lipskou a snad i pražskou inscenační podobu opery, která zčásti přešla i do dále modifikovaného provedení řezenského. Část hlasů byla rovněž odkoupena anebo přímo objednána, snad pro urychlení příprav inscenace v Řeznu.

²⁰⁶ *Che direbbe mai la spagna* (D-Rtt, Schacht 135/1), *Se quei cari, amati rai* (D-Rtt, Schacht 135/1),

²⁰⁷ Christoph Meixner: *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages*, s. l. 2008.

Změny v pražské a lipské inscenaci

Naznačené styčné body mezi oběma verzemi libret a reženskou partiturou výrazně zvyšují pravděpodobnost relevance jejich vložených hudebních čísel. V našem zkoumání podoby a důsledků jednotlivých změn proto začneme od těchto árií a postižení lipské verze a následně jej rozšíříme na další substituce pražské inscenace.

Ho perduto il mio tesoro představuje patrně jedinou vloženou árií, jež nebyla použita v Praze. Její interpret, Giuseppe Calgani, zpíval často hrdinské role vážných milovníků, čemuž by odpovídal charakter textu i hudby této árie.²⁰⁸ Hudební incipit také poukazuje na zajímavý původ, totiž operu *Antigono* Josefa Myslivečka, jež měla premiéru v roce 1780 v Teatro Alibert v Římě.²⁰⁹

Text árie je sice na první pohled od Metastasia, ale nikoliv z opery *Antigono*, nýbrž z jeho posledního opusu, *Ruggiero* (III/5), a to ještě pouze první strofa. Odkud pochází zbývající dvě se nepodařilo dosud zjistit; v reženském prameni jsou navíc tyto strofy ještě lehce modifikovány, aby lépe odpovídali situaci Dona Rodriga.

*Ho perduto il mio tesoro,
Altra speme, oh Dio, non v'è.
Di dolor d'affanno io moro
Più non splende il sol per me.*

*Bella Diva, amati rai,
Saria dolce il vostro ardor
Ma nemico a tanto afetto
Non mi vuol contento amor.*

*Quante smanie, quante pene,
Non resisto al tal dolor.
Ah perdei l'amato bene
Sento, oh Dio, mancarmi il cor.*

Verše zcela vyhovují árii v opeře seria anebo vážné postavě v opeře buffa. Pro mezzo carattere jsou z hlediska stylu již možná příliš „vysoké“ a v každém případě kontrastují

²⁰⁸ Před svým středoevropským působením Calcagni zpíval po tři roky v Neapoli a Benátkách jen ve vážných operách – viz Sartori 1994, Indici II, s. 132.

²⁰⁹ Árii se podařilo identifikovat díky databázi RISM A/II (vydání CD ROM, Frankfurt 2007) obsahující pět pramenů, samostatných árií s Myslivečkovým jménem a tři z toho s příjisy poukazující na provedení na jaře 1780 v Římě (US–R, bez sign., I–Rc, Mss. 5962 a D Mb, Mus. Ms. 20881) – tento poslední pramen jsme použili jako komparační materiál.

s první árií D. Rodriga. Obsahově nabízejí sice poměrně přesvědčivé vyjádření zmatení – reakci na svádění Scerify – a zármutek ze ztracené lásky, stylisticky však posunují D. Rodriga v polovině druhého aktu do sféry parte seria.

Myslivečková hudba tento posun ještě umocňuje. Árie *Ho perduto il mo tesoro* představuje klasické rondò, tedy árii hlavní hrdinky (hrdiny) v dramaticky důležitém místě (před rozuzlením děje) opery seria v dvoudílné formě AB a virtuózního charakteru. Podobně jako text, i vlastní hudba je v reženské partituře lehce upravena (transponována ze sopránové polohy o oktávu níž, eliminovány největší skoky a nejnižší tóny, vyostřen rytmus), svůj charakter „parádního“ čísla ve vysokého stylu si však plně uchovává. V kontextu role Dona Rodriga se samozřejmě jedná o náhlé vybočení, které sice podtrhuje vážné momenty role ale i vůči danému okamžiku je přemrštěné a s celkovou estetikou opery nesourodé.

V případě pražského nastudování můžeme „návrat“ k původní Anfossiho árii považovat za velmi pravděpodobný. Vyplývá nejen z úpravy libreta, ale také jej jednoznačně podporuje změna v obsazení role D. Rodriga. Calcagniho, který byl nejpozději od jara 1784 ve Varšavě, nahradil patrně již na podzim 1783 Giuseppe Tassini.

Druhá árie, *Vorrei spiegar appieno* pro Donnu Isabelly, představuje podobný příklad. Na místo spíše komické *Son un certo cervellino* náleží árie v reženské partituře k typu arie di bravura s dlouhými koloraturními úseky. Také text árie by nasvědčoval, že skladba pochází z nějaké vážné opery, dosud se jej ale nepodařilo identifikovat.

*Vorrei spiegar appieno
Gli affetti del cor mio,
Ma tanti affanni, oh Dio!
Non so come spiegar!*

Z hlediska stylu i celkového výrazu by tato árie lépe odpovídala charakteru D. Isabelly, jakožto vznešené hrdinky, která, byť zakotvená jako mezzo carattere, má své vážnější a heroičtější polohy. Obsahově však árie neodpovídá dramatické situaci a způsobu jednání D. Isabelly, jež jako by najednou nebyla schopna navázat na svá poslední slova recitativu a veškerý její důvtip a rozhodnost najednou zmizely. Spíše bychom mohly očekávat výraz vášnivého vzdoru, nenávisti nebo zatvrzelosti, rozhodného odmítání, slibování pomsty apod. To je také stvrzeno hned následující replikou D. Sancia (I/15) „*Risoluta mi par.*“. Místo toho ale árie *Vorrei spiegar appieno*

naznačuje svár mezi vůlí vyjádřit city (patrně bolestné) a neschopností je verbalizovat kvůli nějakým obavám apod.

Hudební incipit této árie zatím nevedl k zjištění konkordance a autorství, při bližším zkoumání však některé aspekty této kompozice budí pochybnosti. Méně obvyklá je – vzhledem k virtuózním charakteru – vlastní dvoudílná formě AA', kde druhý díl nepřináší žádnou intenzifikaci výrazu. Za nevyhovující je potom nutné označit podložení textu, které je místy násilné nebo velmi nepřirozené, opakující dlouhé slovní fráze nehledě na členění hudební nebo naopak jednoho slova na velmi nevhodnou figuru apod. Podezřelý je již sám začátek árie kdy na držený tón (g²) jsou podloženy dvě slabiky za sebou:



Dle hudebního incipitu se tuto árii identifikovat nepodařilo, naznačené kvality této kompozice však naznačují, že by mohlo jít o úpravu a nekvalitní přetextování árie některého méně známého autora. Vztah mezi textem a hudebním vyjádřením je potom velmi vágní a málo přesvědčivý. Text *Vorrei spiegar appieno* je však dochován také v odlišném zhudebnění Antonia Sacchiniho. Jeho árie, evidovaná dosud jen jako samostatné dílo ve třech exemplářích,²¹⁰ je celkově elegantnější a nedostatky řezenské árie vedle ní vyvstanou ještě markantněji. Na druhou stranu ale také ukazují jistou podobnost, a to zejména v podobné hlavě úvodní myšlenky, dále některých motivech v průběhu árie a ve stejné tónině, tempu i obsazení (C dur, 4/4, Allegro, S+2 ob, 2 cor, smyčce). Nabízí se proto další možné vysvětlení vzniku řezenské árie jako díla méně obratného skladatele, který se inspiroval Sacchiniho vzorem. Důvody, proč nebyla použita jako vložka přímo árie Sacchiniho mohou být samozřejmě různé, ale jako určující vidíme její větší rozsah a zejména formu da capo, s kontrastním středním dílem na druhou strofu, která se do kontextu situace v *Isabella e Rodrigo* vůbec nehodila.²¹¹

²¹⁰ D–WRL, HMA 3921; D–LB, Lila Mappe V/25 a CZ–BER, HU 627 – tento exemplář, z pozůstalosti Tekly Batkové Podleské, byl použit pro naši komparaci.

²¹¹ Text Sacchiniho árie dle berounského pramene (viz předchozí pozn.): *Vorrei spiegar appieno | gli affetti del cor mio, | ma tanti affanni, oh Dio! | non so come spiegar! || Deh voi crudi almeno, | legatemi nel core | quel barbaro dolore | che mi fa delirar.*

Poslední árii, která byla v lipské inscenaci nahrazena, se dosud identifikovat nepodařilo a je nutné ji proto posoudit jen z textového hlediska.

*Or'a danni d'un ingrato
forsennato il cor s'addira,
or d'amore in mezzo all'ira
ricomincia a palpar.*

Oproti předchozí substituční árii Donny Isabelly se nám tato jeví jako vhodnější. Verše jsou sice opět ve vysokém stylu, nicméně vztah k situaci je celkem adekvátní. Poslední verše recitativu totiž naznačují jisté vnitřní rozpolcení Isabelly, které árie vyjadřuje již zcela naplno.

Hudební podoba *Or'a danni d'un ingrato* známa není. Zdrojů se teoretický nabízí poměrně mnoho, neboť text je shodný s první strofou árie Rossany z druhého aktu Metastasiovy opery *Temistocle*, která měla premiéru již v roce 1736.²¹² Uvážíme-li jen časově bližší skladby, které by mohly být pro interprety roku 1783 zajímavé, stále se nabízí kolem pěti zhudebnění, nehledě na skutečnost, že vložená árie mohla být zcela novou, příležitostnou kompozicí bez vazby na jakoukoliv předchozí operní produkci. Mezi časově nejbližšími realizacemi *Temistocle* je však také dílo G. G. Brunettiho, který svou operu inscenoval roku 1776 v Luce. Vedlejší roli Neocleho tehdy ztvárnil Vincenzo Fineschi, tedy tenorista, který při nejmenším v sezóně 1782/83 působil v Praze! Nebylo by nic neobvyklého, kdyby Fineschi po představení v Luce odjížděl s opisem partitury, resp. vybraných čísel. Brunettiho *Temistocle* se ale podle dnešních znalostí nedochoval a dosud nebyl identifikován ani žádný dílčí hudební pramen. Je proto velmi pravděpodobné, že tuto lákavou hypotézu, která by snad mohla rekonstruovat další část lipské i pražské inscenace Anfossiho opery, se bez objevu nového pramene s nespornou vazbou na Bondiniho společnost nepodaří spolehlivě prokázat.

Zbývající tři árie, které byly v Praze nahrazeny, se týkají postavy Komtura a Almansora. Jak jsme naznačili v předchozích kapitolách, tyto role zpíval obvykle týž zpěvák. Je proto velmi pravděpodobné, že za změnami všech tří árií stojí osoba interpreta. V případě Bondiniho inscenací v Lipsku zpíval tuto roli Domenico Guardasoni, velmi zkušený pěvec, avšak tenor, zatímco obě role jsou basové, resp.

²¹² Pietro Metastasio: *Drammi per musica*, Venezia 2003.

basbarytonové. Skutečné basové hloubky tyto party nemají, poloha se drží spíše horní oktávy basového rozsahu (d–d’), interpretace tenoristou (včetně případných punktačí) je tedy v zásadě možná, zvláště uvažíme-li Guardasoniho údajný úbytek hlasových sil, o kterých se zmiňovala lipská kritika v předchozím roce.²¹³ Stejně tak je ale samozřejmě možné uvažovat o transpozici o tón či dva výše, které případné obtíže vyřeší. Kdo ale zpíval tyto role v Praze? Pakliže substituční árie v pražské verzi libreta nasvědčují na jiného interpreta, což je celkem pravděpodobné, a vyloučíme-li rovněž umělce, kteří v lipském nastudování (1784) zpívali jiné role (Luigi Bassi, Giovanni Marini, Giuseppe Tassini) zbývají Felice Ponziani, Carlo Angiolini, Giuseppe Piovani a Giovanni Sforzini. Z těchto čtyř zpěváků byl pouze Ponziani basistou, který však nejčastěji zpíval hlavní role typu buffo caricato a 1783 také zpíval Pasquala. Ostatní tři interpreti byli tenoristé, což sice neodpovídá původní poloze role, ale nabízelo by jednoduché vysvětlení pro přítomnost tolika substitučních árií. Bližší zkoumání těchto nových čísel naši úvahu do velké míry potvrzuje.

První skladba – *Dove son? Che miro intorno?* – představuje jedinou vloženou árii do v pražské inscenace Anfossiho opery (*I/6*), která není substitucí ale rozšířením struktury a zvýrazněním role Komtura. Textový incipit upomíná na árii Ubalda z prvního dějství *Armidy* Josepha Haydna, nicméně pokračování totožné není.

*Dove son? Che miro intorno?
Nera notte il Cielo oscura
son smarriti i rai del giorno;
si confonde il mio pensier.*

Zkoumáním několika předloh jsme vyloučili zhudebnění *Armidy* od Anfossiho, Naumanna a dospěli k jako nejpravděpodobnějším zdrojům k zhudebněním od Vincenza Righiniho (Vídeň 1782) a Ferdinanda Bertoniho (Benátky 1781). Soudě dle podrobného popisu partitury ze schwerinské zemské knihovny v databázi RISM A/II, Righini árii s tímto textem ve své kompozici nemá.²¹⁴ Naopak Bertoniho *Armida abbandonata* prakticky začíná výstupem Ubaldovým, drobnou cavatinou s naprosto shodným textem.²¹⁵ Je komponována pro tenor a obvyklé obsazení (2 ob, 2 cor, smyčce)

²¹³ Alena Jakubcová: *Domenico Guardasoni*, in: *Starší divadlo*, s. 209.

²¹⁴ D–SWI, Mus. 4482.

²¹⁵ D–Mb, Ms. 20881; B–Bc, sign. 2044

a z hudebního hlediska dokonale vyhovuje účelu, ke kterému byla

(Ferdinando Bertoni: *Armida abbandonata*, árie Ubalda (1/1), D–Mb, Ms. 20881)

v *Isabella e Rodrigo* použita. Je krátká, bez předehry a co do afektů a jejich hudebního vyjádření uměřená. Několik rétorických obrátů, sextových skoků, jedna fermáta pro případnou kadenci, žádné koloratury, ale klidná, spíše v delších hodnotách plynoucí melodika ovšem na pravidelně tepoucím pozadí smyčců, občas rozrušeného synkopami a častými dynamickými efekty – to jsou zcela ideální prostředky vstupního čísla a zároveň árie, která má vyjádřit vážné citové rozpoložení a přitom nesmí příliš zbrzdit děj. Text lze ovšem přijmout jen s výhradami – v původním kontextu Ubaldo pravděpodobně reaguje na nějaké kouzlo Armidy a stěžuje si na náhlou tmu, která mu mate myšlenky. Komtur se jistě nepotřebuje pateticky ptát, kde je a proč je tma. Tento nepoměr v dramatické situaci a celková vyšší stylizace Komturova projevu jsou ale při realizaci oslabeny, neboť se jedná o první výstup této postavy.

Árii *Non m'iritate indegna*, která nahradila Komturovo *Che direbbe mai la Spagna* (I/8) se dosud nepodařilo zcela spolehlivě určit. Jako velmi pravděpodobný se jeví její původ v Sacchiniho opeře *Mitridate* (Londýn 1781), která se však podle současného stavu vědění nedochovala v úplnosti. Jediný známý hudební pramen naší

árie je dnes uložen v hudební knihovně University of California v Berkeley.²¹⁶ Opět se jedná o árii pro tenor v tónině B dur a stejné obsazení orchestru jako v předchozím případě, což by mohlo náš předpoklad podpořit. Textový incipit, podle kterého se árii podařilo identifikovat, sice končí „*indegno*“, tedy mužskou koncovkou, což je ale pochopitelně nevýznamný detail, poukazující patrně na roli Mitridata a situaci, kdy vyhrožuje Farnakovi. Verše v pražské verzi libreta zní takto:

*Non m'iritate indegna,
rammentati chi sei,
placa li sdegni miei,
o ti farò tremar.*

*Di comparirmi, ingrata
non hai rimorso al core!
Come, non senti orrore?
Come lo puoi pensar?*

Text árie vyjadřuje velmi silný afekt. I kdyby snad verše nepocházely z Mitridata, jedná se o slova dominantní postavy, vládce, který je silně rozhněván a blízko pomstě. To vše by rámcově odpovídalo i situaci, v níž se nachází Komtur v osmé scéně *Isabely a Rodriga*, krajně rozčilený noční návštěvou a chystající se se všemi dívkami přísně naložit. Avšak jako promluva ke komorné jsou tyto verše samozřejmě velmi přepjaté a mohly by působit až směšně. To ale jistě nebylo úmyslem upravovatelů. Pakliže uvažujeme – byť jen teoreticky – o předpokládané hudební podobě této árie, která bezpochyby plně odpovídala stylu opery seria, nálada celé scény nutně zvažní a Komtur dostává charakter parte seria v souladu se svým prvním výstupem.

Poslední nová árie pražského libreta, *Tigre ircana in selva ombrosa* nahradila Almansorovo *Alla caccia, alla caccia* (II/3). Text sice zachovává přírodní tematiku, tentokrát ovšem ve formě klasické alegorie opery seria, kde chování či city jedince jsou vyjádřeny metaforou přírodních živlů, rostlin či fauny.

*Tigre ircana in selva ombrosa,
coll'oggetto del suo affetto,
non è fiera ma pietosa,
spira pace e chiede amor.*

²¹⁶ US BEm, MS 1310 – viz RISM A/II. Jelikož tento pramen není snadné konzultovat, ponechali jsme jeho případnou akvizici a analýzu dalšímu stádiu bádání, kdy budou prověřeny i další, méně pravděpodobné zdroje a hůře katalogizované ale dostupnější hudební fondy.

*Ma se ascolta a se vicina
micidial nemica voce
rugge fremo e piu feroce
sangue stragi e la ruina
può temerne il cacciator.*

Smysl árie je jednoznačný: promlouvající varoval své posluchače o připravenosti tvrdě bránit objekt své lásky, což ale v kontextu dosavadního Almansorova jednání a vyústění dané scény působí trochu zvláště. Jazyk árie je potom výrazně literárnější, než jakákoliv Almansorova promluva i než celý zbytek druhého dějství. Přesto ale lze tuto substituci označit za efektní řešení. Autorství hudby je totiž v tomto případě jisté – jedná se o árii Tita ze slavné opery Giuseppe Sartiho *Giulio Sabino* (Benátky 1781). Použití těchto expresivních a v danou chvíli známých veršů (Pietro Giovannini) pro příležitostnou operní vsuvku je prakticky vyloučené (tak se nakládalo jen s Metastasiem a ještě v úpravách). Sarti text zhudebnil jako efektní dvoudílnou árii (AB) pro tenor a obvyklé obsazení orchestru. Hojnějším zapojením lesních rohů a energickými rytmickými figurami skladatel evokuje „lovecký“ tón (zejména v druhém rychlejším díle na slova „rugge“, „fremo“), který je pochopitelně velmi vzdálen kvasi–taneční stylizaci a celkově radostné atmosféře Anfossiho *Alla caccia, alla caccia*. U Sartiho se jedná o typ árie di sdegno pro tenorového hrdinu s klenutou melodikou velkého rozsahu (d–c’), s řadou energických i kantabilních motivů i plochami zjevně určenými k zvukomalebnému dozdobení. Lze si jistě snadno představit, že hudební zvukomalba přispěla k zvýšení dramatické přesvědčivosti árie, která ale při dobré interpretaci musela nutně patřit k nejefektnějším číslům celého představení a získat si i náročnější diváky.

Vyšší pěvecké nároky této árie, mimo jiné nepřímou potvrzují náš předpoklad o obsazení „dvojrole“ Komtura a Almansora, která se naznačenými zásahy proměnila v netradiční seria partii. Domenico Guardasoni by podle všech indicií na takovou árii již nestačil (v posledních letech zpíval jenom komické milovnický). Z uvažované trojice tenoristů – neboť basové obsazení rolí již můžeme jistě vyloučit – se jako nejvhodnější teoreticky jeví Carlo Angiolini, který měl s vážným oborem největší zkušenosti, i když ani jeho kolegy nelze úplně vyloučit.

Pokud jde o hudební materiál, partitura *Giulia Sabina* vyšla asi ještě roku 1781 tiskem ve Vídni, možností získání potřebné hudby však bylo samozřejmě více. Při premiéře v Benátkách zpíval vedlejší roli Arminia Pietro Gherardi, sopranista–kastrát, který tehdy přijal nabídku do Prahy a mohl při první pražské sezóně Bondiniho zásobit efektními áriemi, a to nejen z *Giulia Sabina*. Gherardi totiž zpíval i v druhé karnevalové

premiéře, v již vzpomínané *Armida abbandonata* Ferdinanda Bertoniho, odkud pochází první substituční árie Komturova. Ať už za získáním těchto materiálů stojí Gherardi nebo přímo Bondini, domníváme se, že tyto vazby nejsou náhodné a zpětně potvrzují naše předpoklady o původu substitučních árií, jejichž identifikace je jinak silně závislá na stavu evidence hudebních pramenů. Stejně tak se jimi potvrzuje zásadní důležitost nákupu hudebnin v roce 1781, kdy si Bondini vytvořil zásobu na několik let svého působení v Thunovském divadle.

Kromě změny celých árií obsahuje lipská i pražská verze libreta ještě dvě menší úpravy ve znění textu. První se týká árie *Che direbbe mai la Spagna*, tedy původní Komturovy árie, která byla uvedena v Lipsku. Při deklaraci svého vznešeného původu, které ony tři „nešťastnice“ poskvrnily, vzpomíná Komtur na krále Pippina, který učil rytíře Rolanda válečnému umění. V původním znění libreta, stejně jako libretech pro v Turín, Neapol či Drážďany, však v druhé strofě místo Pippina figuruje král Matruvius, údajný to vynálezce (ševcovského) kopyta či dřeváku.

5 *Il mio sangue illustre e chiaro
se ne vien dal Re Matruvio,
che regnò dopo il diluvio,
ed i zoccoli inventò.*

*Il mio sangue illustre e chiaro
se ne vien dal Re Pippino
che ad Orlando Paladino
al combattere insegnò.*

Bondini nejspíš považoval Bertatiho poetickou invenci za příliš těžkopádnou a jeho žert tudíž pro středoevropské publikum za nefunkční, a tak dosadil i opernímu publiku známější postavy Pippina a Rolanda.²¹⁷

Druhá změna byla provedena v árii Scerify *Non ama la vita* (II/8). Zásahy jsou vzhledem k délce celké árie (16 veršů) poměrně nenápadné, důvody jsou ale zjevné – poněkud zjemnit erotické konotace.

²¹⁷ Nemůžeme vyloučit, že Bertati alespoň zčásti navázal na nějakou dobovou italskou legendu, pořekadlo, literární nebo folklórní zdroje, které dnes již upadly v zapomnění, s klasickým starověkem však Matruvius nemá s největší pravděpodobností nic společného, viz *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft* (ed. August Pauly, Georg Wissowa, Wilhelm Kroll, Kurt Witte, Karl Mittelhaus, Konrat Ziegler), Stuttgart 1894–1980.

5	<i>Sin che fresca, e bella L'etade in noi dura, Lo vuol la Natura Il far all'amor. [...]</i>
13	<i>Cangiando sovente se vien l'occasione, quel gusto si sente che pari non ha.</i>

5	<i>Sin che fresca, e bella L'etade in noi dura, ciascuna procura di fare all'amor. [...]</i>
13	<i>Cangiando sovente se vien l'occasione d'un alma prudente bel saggio si da.</i>

Podstata árie ani charakter situace těmito změnami samozřejmě nejsou nijak dotčeny, jen argumentace Scerifina svádění jimi dostává poněkud více „civilizovaný“ háv. V této souvislosti je potřeba také připomenout text árie Adibarovy (II/1–2), kde jsme rovněž konstatovali verše s erotickým podtextem – narozdíl od Drážďan nebo Vídně však v Praze umělci neshledali důvod k zásahu a původní text ponechali. Naše dosavadní zkušenost s pražskými librety potom potvrzuje, že téma erotiky bylo pojednáváno velmi proměnlivě.²¹⁸ Usuzujeme proto, že v tomto ohledu byl Bondini asi obvykle spíše liberální a nechával tuto otázku většinou na jemnocitu interpretů.

3. Isabella e Rodrigo a další Anfossiho opery na pražské scéně – první závěry

Zkoumání obou verzí libret i dalších pramenů odhalilo sice nikoliv zcela nesporný, přesto ale podle našeho soudu velmi pravděpodobný tvar dvou inscenací *Isabella e Rodrigo*. Změny v mužských rolích byly takřka jistě motivovány složením Bondiniho souboru, který v této době disponoval zpravidla jen dvěma, výjimečně třemi basisty či barytonisty. Pro jedno či několik málo představení *Isabely a Rodriga* v Lipsku asi bylo únosné obsadit do role Komtura Domenica Guardasoniho, který na tomto „zájezdu“ pražské společnosti nejspíše také zastupoval ředitele Bondiniho. Nové árie Donny Isabelly jsou naproti tomu lépe vysvětlitelné pohledem do struktury díla. Jak jsme zevrubně uvedli v předchozích kapitolách, tato role je ve svém původním tvaru z hlediska dobové dramaturgie méně obvyklým případem mezzo carattere, kde střídání

²¹⁸ Různé přístupy lze pozorovat např. u inscenace *Figarovy svatby* v roce 1786 nebo Paisiellovy opery: *Il re Teodoro in Venezia*, viz: Marc NIUBO: *Italská opera v Praze a Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Praha Mozartova*, Praha 2006, s. 112–121 a Marc NIUBO: *Italská opera v Thunovském divadle a její osvícenské motivy*, in: *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*, (ed. J. Lorman – D. Tinková), Praha 2008, s. 341–356.

vážnějších i komických poloh je ve dvou áriích spojeno s netypickými a zjevně neuspokojujícími posuny v textově–stylové rovině. Anfossi tyto rozdíly do značné míry retušoval hudebními prostředky, ale buffo prvky pochopitelně nemohl zcela potlačit. Substituce právě těchto árií v pražském libretu (ale i dalších), je proto vhodné vidět primárně v těchto souvislostech. Podobně lze nahlížet i lipskou (potažmo „řezenskou“) změnu v roli Dona Rodriga, kde ze dvou árií byla substituována *Quei vezzosi e bell'occhietti* s výraznějším buffo–dílem a nikoliv lyričtější a v neposlední řadě herecky atraktivnější *Senti, se mai per sorte*. Vzhledem k těmto okolnostem nelze vyloučit, že tyto změny nebyly vždy iniciovány nespokojenými pěvci, jak se často paušálně tvrdí, ale mohl se na nich podílet i zkušený impresárió Pasquale Bondini nebo jeho zástupce a ceněný režisér, Domenico Guardasoni.²¹⁹

Co ale všechny tyto změny znamenají? V první řadě lze celkem s jistotou soudit, že určujícím kritériem pro změny v obou libretech nebyla kvalita hudby jako taková, nýbrž dramatické souvislosti, které podobu árií předurčily. Výsledný tvar – jakkoliv idealizovaný – posiluje výraznější odlišení Donny Isabelly od ostatních ženských rolí, což je – uvažujeme-li tradiční dramaturgii opery buffa – do značné míry přirozená interpretační tendence. V lipské inscenaci je tato „heroizace“ Donny Isabelly posílena a zároveň vyrovnána (ve smyslu celkové konstelace rolí) obdobným posunem postavy Dona Rodriga. Vzhledem ke konkrétní hudební podobě árií, kterou můžeme v tomto případě ze dvou třetin považovat za téměř jistou, lze hovořit o redefinování těchto rolí a celkové asimilaci díla ke staršímu modelu opery buffa s kontrastními partii seria a buffo. K této proměně samozřejmě nedochází zcela konsekventně a čistě, neboť se nejedná o komplexní přepracování, nýbrž o provozní úpravu řešící pouze nejcitlivější místa. Zejména reflexivní, kritické nazírání takového výsledného tvaru potom nutně eviduje i nové stylové rozpory v hudební i textové rovině, které ale pro dobové publikum nebyly zjevně příliš důležité. V porovnání s lipskou byla podoba pražské inscenační verze nepochybně více vynucena interpretačními okolnostmi. Také zde ale můžeme najít pro jednotlivé změny oporu v dramatických dispozicích libreta: posun v postavě D. Isabelly do sféry seria zde nebyl provázen obdobným zásahem do role jejího partnera D. Rodriga, ale v rolích jejích protivníků – Komtura a Almansora. Obě role mají dispozice k vážnějšímu pojetí, zejména u Komtura ale hrozí takřka „schizofrenní“ rozpad na komickou polohu ve scénách (zejména I/7 a I/8) a vážnou

²¹⁹ Alena Jakubcová: *Domenico Guardasoni*, in: *Starší divadlo*, s. 209.

v áriích, kterému lze (při zachování stávajícího textu) zabránit jen skutečně promyšleným hereckým výkonem.

Dispozice rolí a zčásti melodramatická povaha děje *Isabella e Rodrigo* nepochybně činily výše popsané změny do struktury a tím i charakteru opery poměrně snadné a patrně i dobře přijímané. Mohly také souviset s celkovým profilováním repertoáru a snahou nabídnout vedle převážně komických (např. Anfossiho *Imborglio delle tre spose*) nebo larmoyantně laděných oper (např. Gazzanigova *Vendemmia*) odlišné, vážněji zabarvené tituly. Lipská a pražská inscenace mohly v tomto směru také ovlivnit podobu nastudování v Drážďanech roku 1785, kde *Isabella e Rodrigo* byla přepracována mnohem výrazněji a seria rovina byla ještě více posílena.²²⁰ Z původních árií D. Isabelly zůstala jen *Sento a palpitar mi in seno* (ostatní byly vypuštěny nebo nahrazeny), D. Rodrigo je zde však soprán a tudíž obdržel dvě nové hrdinské árie typu seria (v případě první substituce, *Superbo di me stesso*, jde o árii z Bertoniho *L'olimpiade*). Inscenátoři nahradili i celé druhé finále a sice úpravou druhého finále z Anfossiho úspěšné komické opery *La forza delle donne*, které dokonce vyšlo tiskem.²²¹ Tímto zásahem zůstal Almansor v roli vážného protivníka mileneckého páru a spor vrcholí – značně neorganicky – až pokusem o ozbrojený konflikt, kterému zabrání náhle se zjevívší postava kněze Ababachira, do té doby se v opeře nevyskytující. Třebaže tyto a další již nezmiňované úpravy lze vykládat jako primárně dramaticky motivované, i v tomto případě patrně spolurozhodovaly otázky personálního složení operní společnosti. Zejména sopránové árie pro D. Rodriga a vynechání komického duetem s Pasqualem v druhém dějství naznačuje obsazení této role kastrátem (snad Vitale Damiani?), což samozřejmě do velké míry předurčilo její hudebně–dramatické možnosti.

Osudy *Isabella e Rodrigo* na divadelních scénách, tak jak je jsme schopni rekonstruovat z dochovaných pramenů, velmi instruktivně ukazují kolik různých faktorů ovlivňovalo podobu dobových inscenací. Konkrétní složení souboru bylo nepochybně často rozhodující, na druhou stranu právě podle tohoto souboru impresáριο kupoval a nasazoval jednotlivé tituly, kterých měl vždy – alespoň u Bustelliho a Bondiniho tak můžeme směle předpokládat – větší zásobu. Úpravy těchto děl pak nutně musely odrážet i jiné důvody. Také zkoumání dalších pražských operních inscenací nás

²²⁰ Následující poznámky jsou založeny na studiu drážďanské provozní partitury a libreta, viz soupis pramenů.

²²¹ RISM A/I, [A 1163 a [A 1164

přivádí k přesvědčení, že jejich podobu byla vedle složení společnosti a možností jednotlivých interpretů často ovlivněna i dramatickými preferencemi.

Z Anfossiho oper tak lze uvést například typickou situační buffu *Imbroglia delle tre sposse* (Benátky 1781, Praha 1782) rovněž na text Giovannioho Bertatiho, kde v pražské inscenaci dochází k větší diversifikaci ženských postav – uchazeček o ruku poněkud méně duchaplného Geminiana. Zatímco v původním tvaru je konečná vítězka klání, D. Aurora, z textového hlediska profilována jako mezzo carattere se sentimentálně laděnou árií (*Deh, per pietà mi dite*, I/8) v Praze dostává více energický charakter. Ještě více jsou eliminovány prvky buffa u Markýzy, jejíž substituční árie lehce paroduje seria styl (*Naqui grande, e in queste soglie*, I/11) a akcentuje její panovačnou povahu. U třetí nápadnice, Hraběnky (Contessa), je naopak tento podobný rys eliminován; její nová árie (*Son giovinetta e vero*, II/1) je typickým příkladem čísla pro (vedlejší) buffo postavu. Další dvě substituce nahradily poněkud filosoficky laděný výstup Roberta, Geminianova důvěrníka, za lyrickou árii o přátelství a vtipnou buffo árii *Ah, chi a vista si barbara e atroce* Dona Calandrina, strýce Markýzy, za patrně ještě efektnější, delší a rozhodně přímočařejší komikou působící *Penso che per morire* (II/11). Ačkoliv se v tomto případě nemůžeme opřít o hudební podobu těchto nových árií, jejich základní dramatický efekt směřující k větším kontrastům, ale také k zjednodušení a svým způsobem tradičnějšímu tvarování celku je podle naše soudu dobře patrný.

Jiný příklad představuje inscenace Anfossiho opery *Gli amanti canuti* (Benátky 1781, Praha 1782), která podobně jako předchozí tematizuje otázku manželství. Tentokrát je ale výchozí situace z hlediska komediálních schémat obvyklejší – o jednu ženu se ucházejí tři nápadníci, mladík Giacinto a dvojice staříků. Vedle protagonistky, Madamy Vistosy, jsou v opeře další dvě ženské role služebných, tedy typické buffo-postavy, které soupeří o sobě rovného Buonatutta. Narozdíl od *Isabella e Rodrigo*, kde je obdobná konstelace ženských postav, však role Madamy Vistosy (a tím i celá opera) doznala při pražské produkci jedinou změnu. Árie *Vano il candor d'amore* (I/12), v níž Madama pokračuje ve výkladu strategie, jak jednat s muži, je nahrazena milostnou árií *Sarà il tuo core*, kde postava hovoří o svých citech a dává naději (na scéně však nepřítomnému!) Giacintovi. I zde mohly o substituci rozhodovat důvody čistě hudební (k árii se dosud nepodařilo najít hudební pramen), nicméně dramatický důsledek je jednoznačný – výměnou árie dochází k zjemnění a rozšíření emotivní sféry jinak velmi dominantní a energické protagonistky a zároveň (spíše ale jen jako vedlejší účinek) také

k potvrzení volby jejího srdce, čímž se divákům před koncem prvního jednání již předznamenává celkové vyústění. Výraznějších či dalších změn nebylo v opeře zjevně třeba, snad i proto, že naznačená konstelace rolí je zcela tradiční a plně funkční.

Spojení dramatických a personálních důvodů při přípravě inscenace lze naopak pozorovat v jedné z nejoblíbenějších Anfossiho oper, *I viaggiatori felici*, kterou přesně rok po premiéře na podzim 1780 v Benátkách uvedl Bondini v Praze. Ústřední dvojici tvoří tajně oddaní manželé na útěku, Bettina a Gianetto, profilování zcela jasně jako role mezzo carattere. Bettina má dokonce – podobně jako Violante ve *La finta giardiniera* – krásný výstup šílenství a celkově je její role v porovnání s Donnou Isabellou z *Isabella e Rodrigo* z textově–stylového hlediska jednotnější a hudebně efektnější. Změny se proto dotkly vedlejší milovnické dvojice, Dona Gastona a Donny Isabelly (jmenovkyně!) a role sluhy Pasquina.²²² Zatímco „zdejší“ Donna Isabella je Anfossim pojata jako mezzo carattere s pěkným, ale významově pečlivě odstíněným partem subordinovaným protagonistce, v Praze dostala tato role jako své první číslo velmi efektní, scéně šílenství se blíží árii *Che farei se quell' ingrato*. Text je ještě silněji v seria stylu než zbytek role, což ale vzhledem k situaci velkého rozrušení hrdinky lze přijmout jako dramaticky plausibilní. V tomto případě jsme ale také celkem spolehlivě informováni o hudební podobě árie, neboť se jedná o výstup Elisy (I/9) ze stejnojmenné opery Johanna Gottlieba Naumanna, saského dvorního kapelníka, který ji v Drážďanech uvedl v dubnu 1781. Donna Isabella dostala touto árií nejnáročnější číslo z celé opery, které bylo vybráno nejspíš s ohledem na schopnosti pravděpodobné interpretky, nově angažované Teresy Oltrabelli, jež vzbudila nadšení pražského publika.²²³ Po dlouhé dvaatřiceti–taktové předehře následuje krátký úsek larghetto a po něm hlavní virtuózní část, která si co do kolorатурních pasáží ani rozsahu příliš nezadá ani s *Martern aller Arten* Mozartovy Konstance. Samozřejmě můžeme ale jen spekulovat, v jaké podobě byla tato náročná árie v Praze provedena, neboť i v drážďanské partituře jsou stopy po vide v nejrozsáhlejších částí koloratur a při dalším nastudování byla árie vypuštěna.²²⁴ (Vzhledem k četným hudebním vazbám mezi oběma městy lze považovat brzkou Bondiniho akvizici této árie za velmi pravděpodobnou. Tento předpoklad také nepřímo

²²² Jedná se mimochodem o zcela odlišné úpravy, než které v dobových pramenech této opery převažují, jak vyplývá ze zkoumání Daniela Brandenbura, viz Daniel Brandenburg: *Dramaturgie und „Aggiustamenti“ am Beispiel ausgewählter Librettodrucke zu Pasquale Anfossi Opera buffa I viaggiatori felici*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, Tutzing 2007, s. 233–243.

²²³ TEUBER, II, s. 356.

²²⁴ Johann Gottlieb Nauman: *Elisa*, D-Dlb, sign. 3418–F–505.

potvrzuje uvedení *Elisy* v Praze roku 1788, kde právě tato árie chybí – dost možná právě s ohledem na její předchozí uplatnění v Anfossiho *Viaggiatori felici*.)²²⁵

Donna Isabella tímto vstupem výrazně převýší roli Bettiny, která opanuje pole až v druhém dějství díky velké scéně a árii *Dove povera me – Con grata voce e amabile* (II/9). Jednoznačný posun D. Isabelly do sféry seria si však vyžádal i zásah do role jejího partnera, komické postavy Dona Gastona. To je alespoň podle našeho soudu nejlogičtější vysvětlení škrtu velmi efektní katalogové árie *Ecco quà l'Albero* (II/12), místo níž D. Gastone dostal *Quella fiamma che m'accende*, árii s výrazně lyrickým, mezzo carattere tvarovaným prvním dílem.²²⁶ Tato „sentimentalizace“ pomohla Dona Gastona učinit vhodnějším partnerem pro D. Isabellu, se kterou je – byť trochu proti své vůli – v průběhu druhého finále sezdán. Zároveň tím také došlo k uvolnění místa v poslední scéně před finále k nově vložené árii Pasquina, *Ai dolci affetti miei*. Podoba této role naopak nasvědčuje na zásahy ryze provozního charakteru. Z poslední postavy komického sluhy, jehož funkce tkví především v sňatku s hostinkou Laurettou, čímž dojde k vyšachování Gianettova otce Pancrazia ze hry, se v Praze stal prakticky druhý milovník. Nasvědčuje tomu nejen výrazně lyrický charakter textů obou árií (druhou vložkou je *Dolce è il viaggiar talora*, I/7), které se naprosto vymykají oboru a dramaturgické funkci této role, ale i hudba *Ai dolci affetti miei*, kterou se podařilo spolehlivě identifikovat jako árii pocházející z Anfossiho opery seria *Tito nelle Galie* (Řím 1780).²²⁷ Tato milostná, sladce nývá árie v da capo formě pro soprán, smyčce a dvojici fléten se bezpochyby stala nejlyričtějším kusem celé opery; dramatické zdůvodnění pro ni však lze sotva najít. Konfrontujeme-li složení souboru s rolemi docházíme k tomuto nejpravděpodobnějšímu řešení: Pancrazio – Eusebio Pellicioni, zpíval tuto roli již při premiéře v Benátkách(!), Don Gastone – Felice Ponziani (zbývající basová role), Giannetto – nejspíše Domenico Guardasoni, zatímco Giovanni Sforzini se musel spokojit s rolí Pasquina. V tomto případě se zdá, že za výraznou proměnou celé role byla zpěvákova ješitnost a/nebo lpění na kontraktu, který mu sliboval role mezzo carattere – tak je totiž Sforzini uváděn v již několikrát citovaném dobovém přehledu operních společností.²²⁸

²²⁵ Marc Niubo: *Johann Gottlieb Naumann and Bohemia*, in: *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, (ed. O. Landmann & H. G. Ottnerberg), Hildesheim, Curych, New York 2006, s. 309–351.

²²⁶ Árie je možná dílem Anfossiho, jak naznačuje její přítomnost ve vídeňské partitúře této opery a četné další prameny (A–Wn, KT 464).

²²⁷ D–Mb, Ms. 20870.

²²⁸ VERTI 1996, s. 417.

Alla Dame Aria Del Signor Pasquale Anfossi 1780

VII

Tranillo

Alma
alla ottava

la ottava

Violini

Viola
col Violino I^{mo}

Organo

Andante
Al fine

(Pasquale Anfossi: *Tito nelle Galie*, začátek árie *Ai dolci affetti miei* (role nezjištěna), D-Mb, Ms. 20870)

Proměna komického sluhy v lyrického milovníka je sice již poněkud extrémní zásah do dramaturgie celého díla, nikoliv ale zcela ojedinělý. Podobné příklady zjevně méně vhodných a efektních úprav je možné najít i v dílech Paisiella, Cimarosy, Gazzanigy a dalších autorů, které jsme na tomto místě již nemohli sledovat. Větší záběr repertoáru by také ukázal častější případy modifikací rolí prvních milovnic a hlavních komiků, které reflektovaly individuální talenty konkrétních interpretů a se kterými se lze v celoevropském měřítku setkat také nejčastěji. Detailnější zkoumání Anfossiho *Isabella e Rodrigo* a pohled do dalších vybraných děl však naznačuje, že zdaleka ne všechny úpravy v opeře buffa odrážely umělecké kvality či kaprice interpretů nebo jiné ryze provozní aspekty, ale částečně sledovaly i umělecké, dramatické cíle. Podobně nejen vlastní výběr, ale i modifikace jednotlivých titulů mohly reflektovat praktické i estetické priority impresária a – jak snad lépe prokáže další výzkum – jeho utváření celkové dramaturgie repertoáru.

Závěr

Naše zkoumání Anfossiho opery *Isabella e Rodrigo* v původním tvaru, inscenačních verzích a kontextu dalších děl umožňuje rozšířit a do jisté míry i opravit dosavadní názory na tohoto skladatele i některé dnešní výklady žánru opery buffa. Vedle detailů biografických bylo možné revidovat či doplnit především postřehy Volkera Matterna vyslovené nad *La finta giardiniera*, teorii buffo finále Johna Platoffa i obecněji diskutovanou podobu a význam systému rolí v opeře buffa.

V *Isabella e Rodrigo* vytvořil Anfossi dílo spíše průměrné co do povahy invence a způsobu realizace, s některými originálními myšlenkami, vedle kterých stojí obraty a řešení i na dobový kontext příliš jednoduchá a plochá. Anfossiho práce zároveň ukazuje značnou determinovanost libretem, a to nejen z hlediska struktury, ale i jeho kvalit dramatických a poetických. Právě z tohoto úhlu pohledu je ale také nutno ocenit Anfossiho výkon při řešení netradičního námětu a z něho plynoucí netypické konstelace postav.

Hlavním cílem skladatele je vystižení nálady či afektu, popř. děje v souladu s typem (oborem) role. Anfossiho práce v *Isabella e Rodrigo* prokazuje v tomto směru velkou obratnost. Mužské i ženské buffo postavy jsou dobře odstíněny, poněkud problematické zůstávají rychlé „strettové“ závěry árií Dona Rodriga a Pasqualeho. Jejich podobnost vnímáme do velké míry jako vliv textu a obecnější problém forem árií pro mužské role typu mezzo carattere. V případě Donny Isabelly lze hovořit o atypické postavě, neboť se v této roli střetává sociální původ (a adekvátní jazyk) vznešené hrdinky s mnohem větším spektrem dramatických funkcí, než je obvyklé. Anfossi tento problém řešil stylovým scelením postavy s prvky buffa i seria směrem k mezzo carattere, což – bez zásahu do textu – bylo nejvhodnější řešení. Úpravy, které tato role v některých dobových inscenacích zaznamenala, náš výklad potvrzují: substituční árie usilovaly o transformaci postavy jako parte seria.

V závislosti na profilování ústřední dvojice jako mezzo carattere a patrně i s ohledem na možnosti prvních interpretů dosahují tyto role relativně uměřených, spíše lyrických poloh bez skutečně silných citových výstupů. I v nejvyšším bodě citového rozrušení Donna Isabella (*accompagnato Cari del mio Rodrigo*) neproniká plně do sféry parte seria, ačkoliv v jiných operách tak Anfossi u srovnatelných hrdinek činí. I ve střední poloze je však Anfossiho vyjádření něžných citů bohaté, jak ukazují árie většiny ženských postav. Rovinu komediální Anfossi vyjadřuje na různých úrovních, především

ale úvodním melodicko-rytmickým gestem a obvyklými prostředky buffo stylu, vhodnými pro interpretační dotvoření, méně často zásahem do textu a výraznější hudební ilustrací.

Základní forma árií i ansámblů je do velké míry předznamenána strukturou textu, jen v menšině případů ji efektivně dotváří sám skladatel. Ve vnitřním tvarování je nejen patrné dodržování norem, ale i tendence k osvědčeným (oblíbeným) postupům a tíhnutí možná až k příliš častému symetrickému členění a sdružování myšlenek, které se ne vždy setká s potřebami dramatického textu (*Diro, la porta aperta*), jindy ale naopak dokáže jeho dispozici dobře rozvinout a takřka banální hudebně-formální prvek dramaticky pointovat (*Se perdeste un amoroso; Son un certo cervellino*). Názor Volkera Matterna na určující roli hudební logiky pro průběh formy však *Isabella e Rodrigo* nepotvrzuje. Převažuje sice výchozí nálada nastolená úvodním úsekem a obvyklé formální postupy, vlastní průběh melodiky však zpravidla výraznější proměny obsahové reflektuje, byť se tak často děje prostředky obvyklými a z dnešního hlediska možná nedramatickými; zásadní změny nálad v textu jsou potom prakticky vždy formotvorné. Proto naše zkušenost nepotvrzuje ani celkové Matternovo pozorování o typech árií v *La finta giardiniera*: forma AA' i AB jsou zastoupeny rovnoměrně; následují další méně časté struktury, jež jsou – stejně jako jejich poměrně rozmanité vnitřní členění – převážně diktovány obsahovou strukturou textu.

Výrazná periodicita, písňovost či tanečnost některých ploch dnes někdy budí rozpaky – uniká vztah k textu a dramatické situaci. Ne vždy je ale správné hovořit o schematismu a nedramatičnosti, neboť skladatelův přístup může odrážet i odlišné vnímání významu a/nebo funkce těchto ploch, dnes hůře rekonstruovatelný (např. první část finále II). Na mnoha místech *Isabella e Rodrigo* se ukazuje Anfossiho schopnost několika málo prostředky vyjádřit hlavní rysy i proměny nálady. Komplexnější uchopení nebo hra s detaily se ale najde velmi vzácně (D. Sancio). Nelze se proto ubránit dojmu, že „minimalistický“ přístup je nejen estetickou prioritou, ale (někdy) také důsledkem nedostatku invence nebo času. Nejvíce poučné je v tomto směru srovnání s Anfossiho úspěšnější operou *I viaggiatori felici* a především s některými slavnými díly mladších kolegů, Paisiella a Cimarosy: větší množství krátkých motivů, častější proměny doprovodu, méně časté unisono, aktivnější basové linky a bohatší harmonický plán – to vše, třebaže jen v menších dávkách, vede u těchto oper k větší živosti a atraktivnosti.

Jiné aspekty kompoziční práce, jako převaha trojhlasé faktury nad čtyřhlasou, malá diferenciacie orchestrálních partů, spíše jen podpůrná a koloristická funkce dechů, jsou zcela dobové a v roce 1776 v italské opeře nepřekvapí – k podobným závěrům vedlo i nedávné zkoumání děl Paisiella a Sartiho.²²⁹ Zvláštní smysl pro zvukovost houslí, pozorovaný některými italskými kolegy, *Isabella e Rodrigo* rovněž nepotvrzuje, zatímco některé harmonické spoje a figury na „švech“ jednotlivých dílů či úseků naznačují jistou neobratnost, jež přispívá k celkově průměrnému dojmu ze skladby.

Počínaje Gerberem oceňovali někteří badatelé Anfossiho finále s poukazem na jejich rozlehlost a členitost. Nejnovější souhrnná hodnocení tento názor poněkud korigují s argumentem o určující struktuře libret. V případě Bertatiho skutečně nelze pochybovat o velmi dobré hudebně-dramatické představivosti a zkušenosti, díky nimž tento básník závěrečné scény svých oper vědomě koncipoval jako mnohodílné, se zvraty a kontrasty budované scény. Na druhou stranu, tak jako v případě konkrétních árií, ani zde zpravidla nemůžeme – vzhledem k absenci potřebných pramenů – zcela spolehlivě určit, do jaké míry byla výsledná struktura finále určena libretistou nebo nakolik odráží spolupráci se skladatelem apod. Z hlediska celkového rozvržení lze proto maximálně konstatovat Anfossiho zájem o takto bohatě tvarovaná finále (v další „pražské“ opeře, *Il matrimonio per inganno*, má první finále 11 dílů),²³⁰ charakter jednotlivých částí *Isabella e Rodrigo* a jejich vnitřní členění ale ukazují Anfossiho jako zkušeného dramatika, který umí vytvořit efektní kontrasty. Ty jsou potom také směrodatné pro formálně-technické aspekty kompozice, což je mj. v rozporu s Matternovým pozorováním o stavbě a harmonickém plánu určeném čistě hudebními zřeteli. Některé úseky a detaily v prvním, ale i druhém finále potom prozrazují i Anfossiho schopnost hlubší reflexe, promyšlení hudebně-dramatických vztahů a místy až překvapivou hudební imaginaci.

Zkušenosti s oběma finále potvrzují obecnou prioritu výrazné malby nálady či afektu a jejich střídání pro dramaturgii finále i celé kompozice. Detaily se Anfossiho kompozice zpravidla nezabývá, důležitý je celkový rámec a opěrné body pro dotvoření skladby interprety. Význam kontrastních výstupů jasně definovaných postav a citů jakožto hybných sil nejen opery seria, ale i buffa, dokládají také inscenační verze několika Anfossiho oper. Pozorované úpravy v *Isabella e Rodrigo* lze vnímat jako převážně provozní záležitost, reflektující složení operní společnosti bez potřebného

²²⁹ VILLINGER 2000, PFEIFFER 2007.

²³⁰ HENZE-DÖHRING 1983, s. 101.

počtu sil pro jednotlivé obory předepsané partiturou, ale zároveň také jako vyvážení či tradičnější řešení díla původně bez vážných postav, které tuto skladbu v očích svých upravovatelů obohacuje o chybějící sféru emocí. Případné stylové rozpory uvnitř rolí, ale i přesvědčivost konkrétních řešení jsou vedle toho podružné.

Rozdíly mezi inscenačními a autorskými verzemi, tak jak je zprostředkovávají „statické“ prameny, se pohybují od více méně věrného sledování originálu až po podstatné zásahy do celého tvaru, kdy výchozí partitura je pouze materiál využitý (či zneužitý) k velmi odlišným cílům, jak dobře ukázal i příklad různých verzí *Isabella e Rodrigo*. Všechny typy úprav, ať už jakkoliv motivované, tak zároveň poukazují na značnou flexibilitu žánru, jeho schopnost přijímat celou škálu výrazových prostředků a přizpůsobit je – byť někdy násilně – své logice. Výsledky těchto modifikací jsou proto značně rozmanité a ne vždy snadno pochopitelné. Jak dobře ilustruje sonda do pražských inscenací, vzdálení se od autorské verze však nemuselo být vždy nutně provázeno kvalitativním úpadkem a případné stylové rozpory mohly být vyváženy dramatickými i čistě hudebními kvalitami. Do jaké míry tvořily součást provozovací praxe, či lze-li v Bondiniho nabídce první poloviny 80. let pozorovat charakteristické inscenační tendence, ukáže, doufejme, až další výzkum.

Digitální zkopírování v rámci
projektu „Digitální vědy“
financovaného z prostředků
MŠMT ČR, IČO: 708 067 193

Soupis pramenů a literatury

Prameny:

a) librety

- Pasquale Anfossi: *Gli amanti canuti*, Venezia 1780, I-Vcg
Pasquale Anfossi: *Gli amanti canuti*, Dresden 1783, F-Pn
Pasquale Anfossi: *Gli amanti canuti*, Praha 1782, CZ-Pu
Pasquale Anfossi: *Armida*, Torino 1770, I-Vgc
Pasquale Anfossi: *L'imbroglio delle tre spose*, Venezia 1781, I-Vcg
Pasquale Anfossi: *L'imbroglio delle tre spose*, Praha 1782, CZ-Pu
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, Venezia 1776, I-Vcg
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, Napoli 1779, I-Bc
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo* [...] Lipsia 1783, [Praha 1783], D-LEm, CZ-MBa
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo* [...] Praga 1783, [Praha 1783], CZ-Pu
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, Torino 1776, I-Vcg
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, Wien 1777, A-Wn
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, Dresden 1785, D-Dlb
Pasquale Anfossi: *Il matrimonio per inganno*, Firenze 1779, I-Fc
Pasquale Anfossi: *Il matrimonio per inganno*, Praha 1783, CZ-Křimice
Pasquale Anfossi: *Il trionfo d'Arianna*, Praha 1784, CZ-Pnm
Pasquale Anfossi: *I viaggiatori felici*, Venezia 1780, I-Vcg
Pasquale Anfossi: *I viaggiatori felici*, Firenze 1781, I-Bc
Pasquale Anfossi: *I viaggiatori felici*, Bologna 1781, I-Bc
Pasquale Anfossi: *I viaggiatori felici*, Praha 1781, CZ-Pu
Domenico Cimarosa: *Il convito*, Praha 1782, CZ-Pu
Domenico Cimarosa: *L'Italiana in Londra*, Roma 1779, I-Bc
Domenico Cimarosa: *Il falegname*, Praha 1782, CZ-Pu
Giuseppe Gazzaniga: *La vendemmia*, Venezia 1781, I-Bc
Giuseppe Gazzaniga: *La vendemmia*, Firenze 1781, I-Bc
Giuseppe Gazzaniga: *La vendemmia*, Praha 1782, CZ-Pnm

K dalším pražským libretům viz níže (KNEIDL 1965).

b) hudebniny (vybrané partitury, pokud není uvedeno jinak)

- Pasquale Anfossi: *Amanti canuti*, D-Dlb, sign. 2428-F-500
Pasquale Anfossi: *Geloso in cemento*, Pnm, bez sign. (fond Křivoklát)
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, D-Dlb, sign. 2428-F-503
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, D-Dlb, sign. 2428-F-503a (hlasy)
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, D-Dlb, sign. 2428-F-8
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, D-Rtt, sign. Anfossi 7 (partitura i hlasy)
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, H-Bn, sign. Ms. mus. OE-42
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, I-Fc, sign. D.I.42
Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo*, I-Mc, sign. Tr. Ms. 3
Pasquale Anfossi: *Il matrimonio per inganno*, I-Fc, D-I-53
Pasquale Anfossi: *La vera costanza*, D-Dlb, sign. 2428-F-505
Pasquale Anfossi: *I viaggiatori felici*, D-Dlb, sign. 2428-F-504
Pasquale Anfossi: *I viaggiatori felici*, D-Dlb, sign. 2428-F-11
Pasquale Anfossi: *I viaggiatori felici*, A-Wn, sign. KT 464

Domenico Cimarosa: *Il convito*, I-Nc, 13.2.13-14
 Domenico Cimarosa: *L'Italiana in Londra*, I-Nc, sign. 14.8.8-9
 Domenico Cimarosa: *Il falegname*, I-MC, 1-F-3
 Giuseppe Gazzaniga: *La vendemmia*, D-Dlb, sign. 3491-F-502
 Giovanni Paisiello: *La frascatana*, I-Fc, B-I-72
 Johann Gottlieb Naumann: *Elisa*, D-Dlb, 3480-F-505
 Nicolo Piccinni: *La buona figliuola*, D-Dlb, 3264-F-8

Literatura:

Nejčastěji užívané bibliografické zkratky

- | | | |
|--------------------|---|---|
| ABERT 2007 | = | Hermann Abert: <i>W. A. Mozart</i> (ed. Cliff Eisen), New Haven – London 2007. |
| ANFOSSI 1989 | = | <i>Pasquale Anfossi</i> , ed. Adriano Bassi, Taggia 1989. |
| ANGERMÜLLER 1987 | = | Rudolf Angermüller: <i>Die Wiener Fassung von Pasquale Anfossis «Il curioso indiscreto»</i> , in: <i>I vicini di Mozart</i> , Venezia 1987, s. 35–98. |
| ARTEAGA 1785 | = | Estéban Arteaga: <i>Le rivoluzioni del teatro musicale italiano</i> , Venezia 1785. |
| DČD I | = | <i>Dějiny českého divadla</i> (ed. F. Černý), sv. I, Praha 1968. |
| DE ANGELIS 1951 | = | Alberto De Angelis: <i>Teatro Alibert o delle dame (1717-1863): nella Roma papale</i> , Tivoli 1951. |
| ES
607–610. | = | <i>Anfossi, Pasquale</i> in: <i>Enciclopedia dello Spettacolo</i> , s. 607–610. |
| FABIANO 2006 | = | Andrea Fabiano: <i>Histoire de l'opéra italien en France (1752–1815)</i> , Paris 2006. |
| GALLARTI 1984 | = | Paolo Gallarti: <i>Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento</i> , Torino 1984. |
| GERBER 1812 | = | Ernst Ludwig Gerber: <i>Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler</i> , Leipzig 1812. |
| HEARTZ 2003 | = | Daniel Hertz: <i>The Galant Style 1720-1780. Music in European capitals</i> , New York 2003. |
| HENZE-DÖHRING 1983 | = | Sabine Henze-Döhring: <i>Opera seria, Opera buffa und Mozart's Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der Italienischen Oper des 18. Jahrhunderts</i> , Laaber 1983. |
| HUNTER 1998 | = | Mary Hunter: <i>The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna</i> , Princeton 1998. |
| LANDMANN 1976 | = | Ortrun Landmann: <i>Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber</i> , Dresden 1976. |
| MARTINOTTI 1975 | = | Sergio Martinotti: <i>Un appuntamento mancato a Parigi</i> , in: <i>Chigiana</i> , 32/1975, s. 141–162. |
| MATTERN 1989 | = | Volker Mattern: <i>Das Drama giocoso »La finta giardiniera«</i> , Laaber 1989. |
| MGG | = | <i>Musik in Geschichte und Gegenwart</i> . 21 sv., Kassel 1994– |
| NGD | = | <i>Grove Music Online</i> |
| NGD Anfossi | = | Michael F. Robinson – Marita Petzold McClymonds – Mary Hunter: <i>Pasquale Anfossi</i> , in: <i>Grove Music Online</i> . |

- Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00917> (accessed February 5, 2009).
- NGD Piccinni = Dennis Libby: *Piccini, Nicollò*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42863pg1> (accessed February 5, 2009).
- Opera Buffa* = *Opera Buffa in Mozart's Vienna* (ed. M. Hunter & J. Webster), Cambridge 1998.
- OSTHOFF 1986 = Wolfgang Osthoff: *Pasquale Anfossi maestro d'oratorio nello spirito del dramma metastasiano*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, (ed. M. T. Muraro), Firenze 1986.
- PFEIFFER 2007 = Roland Pfeiffer: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti*, Kassel 2007.
- PLATOFF 1989 = John Platoff: *Musical and dramatical structure in the Opera Buffa Finale*, in: *The Journal of Musicology*, vol. 7, No. 2, 1989, s. 191–230.
- PLATOFF 2001 = John Platoff: *Bertati, Giovanni*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02898> (accessed March 30, 2009).
- PRICE – MILHOUS – HUME 1995 = Curtis Price – Judit Milhous – Robert D. Hume: *Italian Opera in Late Eighteen-Century London*, Oxford 1995.
- RINALDI 1978 = Mario Rinaldi: *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze 1978.
- ROBINSON 1972 = Michael F. Robinson: *The Opera before Mozart*, London 2¹⁹⁷².
- ROBINSON 1987 = Michael F. Robinson: *Mozart and the opera buffa tradition*, in: W.A. Mozart, *Le Nozze Di Figaro*, (ed. Tim Carter), Cambridge 1987.
- SARTORI = Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, sv. 1-5, sv. I-II, Cuneo 1990–1994.
- SOI = *Storia dell'opera italiana*, (ed. L. Bianconi – G. Pestelli), sv. 4-6, Torino 1988
- Starší divadlo* = Alena Jakubcová a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do 18. století*, Praha 2007.
- TEUBER I, TEUBER II = Oskar Teuber: *Geschichte des Prager Theaters*, díl I, Praha 1885, díl II, Praha 1888.
- VERTI 1996 = *Un almanaco drammatico. L'indice dei teatri spettacoli 1764–1823* [reprint], ed. R. Verti, Pesaro 1996.
- VILLINGER 2000 = Christine Villinger: *Mi vuoi tu corbellar. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, Tutzing 2000.
- WIEL 1897 = Taddeo Wiel: *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venezia 1897 (reprint Leipzig 1979).
- ZANETTI 1978 = Roberto Zanetti: *La musica italiana nel settecento*, Bramante 1978.

Celkový soupis literatury

- Hermann ABERT: *W. A. Mozart* (ed. Cliff Eisen), New Haven – London 2007.
- Rudolf ANGERMÜLLER: *Wer war der Librettist von La finta giardiniera*, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1976–7, s. 1–20.
- Rudolf ANGERMÜLLER: *Il curioso indiscreto*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden*, sv. 1, München 1986, s. 44–45.
- Rudolf ANGERMÜLLER: *Die Wiener Fassung von Pasquale Anfossis «Il curioso indiscreto»*, in: *I vicini di Mozart*, Venezia 1987, s. 35–98.
- Estéban ARTEAGA: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia 1785.
- Giuseppe BAINI: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma 1828.
- Francesco BLANCHETTI: *Tipologia musicale dei concertati nell'opera buffa di Giovanni Paisiello*, in: *RIM* 19/1984, s. 237–238.
- Biographie universelle des musiciens*, Paris ¹1860, ²1883.
- Werner BOLLERT: *Pasquale Anfossi*, in: *MGG*, Kassel 1951, sv. 1, s. 474–476.
- Carmela BONGIOVANNI: *Note sulla tradizione musicale dell'oratorio «Sant'Elena al Calvario» di Pasquale Anfossi*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 35/2001, s. 29–54.
- Renato BOSSA: *Anfossi, Pasquale*, in: *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Torino 1985, s. 101.
- Daniel BRANDENBURG: *Anfossi, Pasquale*, in: *MGG*, sv. 1 (Personenteil), Kassel 2000, s. 705–710.
- Daniel BRANDENBURG: *Dramaturgie und „Aggiustamenti“ am Beispiel ausgewählter Librettodrucke zu Pasquale Anfossi Opera buffa I viaggiatori felici*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, Tutzing 2007, s. 233–243.
- David BUCH: *The Don Juan Tradition, Eighteenth-Century Supernatural Musical Theatre and Vincenzo Righini's 'Il convitato di pietra'*, in: *Hudební věda*, 41/2004, s. 295–307.
- Charles BURNEY: *Hudební cestopis 18. věku*, Praha 1966.
- Alberto CANTÙ: *A proposito dell'Oratorio di Anfossi*, in: *ANFOSSI* 1989, s. 15–26.
- Stefano CAPONE: *L'opera comica napoletana*, Napoli 2007.
- Maurizio CARNELLI: *P. Anfossi e la musica strumentale*, in: *ANFOSSI* 1989, s. 99–107.
- Catalogue des manuscrits musicaux antérieurs à 1800 (A et B)*, Paris 1999.
- Gianni Cicali: *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana nel Settecento*, Firenze 2005
- Benedetto CROCE: *I teatri di Napoli*, Bari 1947.
- Lorenzo DA PONTE: *Paměti*, Praha 1970.
- Alberto DE ANGELIS: *Teatro Alibert o delle dame (1717-1863): nella Roma papale*, Tivoli 1951.
- Dějiny českého divadla* (ed. F. Černý), sv. I, Praha 1968.

- David DI CHIERA – Joyce JOHNSON ROBINSON: *Sacchini, Antonio*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online* (accessed March 30, 2009), <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24251>>.
- Sergio DURANTE: *Analysis and dramaturgy: reflections toward a theory of opera*, in: *Opera buffa*, s. 311–338.
- Robert EITNER: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, 1900–1904.
- Andrea FABIANO: *Histoire de l'opéra italien en France (1752–1815)*, Paris 2006.
- François-Joseph FÉTIS: *Anfossi*, in: *Revue musicale*, roč. 3, 1829, s. 297–300.
- François-Joseph FÉTIS: *Pasquale Anfossi*, in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1883.
- Edilio FRASSONI: *Esame del „Geloso in Cimento“*, in: *ANFOSSI* 1989, s. 67–74.
- Edilio FRASSONI: *L'attualità del passato e Pasquale Anfossi*, in: *La Berio*, 1999, s. 42–50.
- Daniel E. FREEMAN: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant 1992.
- Paolo GALLARTI: *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino 1984.
- Ernst Ludwig GERBER: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790.
- Ernst Ludwig GERBER: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812.
- Pierre L. GINGUENÉ: *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicola Piccinni*, Paris 1800.
- Friedrich Melchior GRIMM: *Correspondance littéraire*, Paris 1813.
- Gertraut HABERKAMPF: *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg*, München 1981.
- Kamila HÁLOVÁ: *Alessandro nell'Indie. Proměny Metastasiova libreta v 18. století a stejnojmenná opera Jana Antonína Koželuha*, diss. práce, ÚHV FF UK, Praha 1997.
- Kamila HÁLOVÁ: *Koželuhova operní prvotina na scéně Divadla v Kotcích*, in: *Hudební věda*, 38/2001, s. 321–332.
- Daniel HEARTZ: *The Galant Style 1720-1780. Music in European capitals*, New York 2003.
- Sabine HENZE–DÖHRING: *Opera seria, Opera buffa und Mozart's Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der Italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1983.
- Mary HUNTER: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Princenton 1998.
- Mary HUNTER: *La buona figliuola*, in: *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed February 4, 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- James L. JACKMAN – Francesca SELLER: *Maggiore, Francesco*, in: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17444> (accessed August 30, 2008).

- Otto JAHN: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Leipzig ¹1856.
- Alena JAKUBCOVÁ a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do 18. století*, Praha 2007.
- Friederike JARY: *La finta giardiniera*, in: *Das Mozart-Lexikon*, Laaber 2005, s. 203–205.
- Jacques JOLY: *Metastasio e le sintesi della contraddizione*, in: Pasquale Anfossi: *Adriano in Siria*, Drammaturgia Musicale Veneta, 1983.
- Jacques JOLY: *Il fragore delle armi nella Nitteti*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, Venezia 1985, s. 113–117.
- Milada JONÁŠOVÁ: *Paisiellovy opery v Praze. Pramenný výzkum ve fondech v Čechách, Drážďanech a ve Vídni*, in: *Hudební věda*, 39/2002, s. 185–219.
- Otakar KAMPER: *Hudební Praha XVIII. věku*, Praha [1936].
- Thomas KELLY: *Reminiscences of Michael Kelly*, London 1826.
- Pravoslav KNEIDL: *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, I–V, in: *Strahovská knihovna 2–4*, Praha 1966–1969, s. 97–131, 115–188, 190–301.
- Heinrich Christoph KOCH: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, ^R2001.
- Stefan KUNZE: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984.
- Stefan KUNZE: *Per una descrizione tipologica della 'introduzione' nell'opera buffa del settecento e particolarmente nei drammi giocosi di Carlo Goldoni e Baldassare Galuppi*, in: *Galuppiana* 1985 (ed. Maria Teresa Muraro + Franco Rossi), Firenze 1986, s. 165–77.
- Ortrun LANDMANN: *Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber*, Dresden 1976.
- Ortrun LANDMANN: *Das Dresdner Opernarchiv: in der Sächsischen Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden* (CD-ROM-Katalog mit Begleitband), München 2002.
- Dennis LIBBY: *Piccini, Nicollò*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42863pg1> (accessed February 5, 2009).
- Helga LÜHNING: *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert*, in: *Analecta Musicologica*, 20/1983, s. 261–321.
- Sergio MARTINOTTI: *Un appuntamento mancato a Parigi*, in: *Chigiana*, 32/1975, s. 141–162.
- Sergio MARTINOTTI: „*La finta giardiniera*“ *collegamenti tra Mozart e Anfossi*, in: *ANFOSSI* 1989, s. 57–66.
- Volker MATTERN: *La finta giardiniera*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden*, sv. 1, München 1986, s. 42–44.
- Volker MATTERN: *Das Drama giocoso »La finta giardiniera«*, Laaber 1989.
- Marita P. McClymonds: *Opera seria? Opera buffa? Genre and style as sign*, in: *Opera buffa in Mozarts Vienna*, ed. Mary Hunter & James Webster, Cambridge 1997 (reprint 2000), s. 197–231.

- Waltraud MEIERHOFER: *Transformations on stage only: Anfossi's Circe in Weimar*, in: *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, Aldershot 2006, s. 85–123.
- Pietro METASTASIO: *Drammi per musica*, Venezia 2003.
- Marc NIUBO: *Italská opera v Praze a Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Praha Mozartova*, Praha 2006, s. 112–121.
- Marc NIUBO: *Johann Gottlieb Naumann and Bohemia*, in: *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, (ed. O. Landmann – H. G. Ottenberg), Hildesheim, Curych, New York 2006, s. 309–351.
- Marc NIUBO: *Italská opera v Thunovském divadle a její osvícenské motivy*, in: *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*, (ed. J. Lorman – D. Tinková), Praha 2008, s. 341–356.
- Michel NOIRAY: *Le répertoire d'opera italien au Théâtre de Monsieur et au Théâtre Feydeau (janvier 1789–aout 1792)*, in: *Revue de musicologie*, 81/1995, s. 259–275.
- Opera Buffa in Mozart's Vienna* (ed. Mary Hunter & James Webster), Cambridge 1998.
- Cesare ORSELLI: *Analisi e commento alla „Maga Circe“ (Roma 1788)*, in: *ANFOSSI* 1989, s. 47–55.
- Wolfgang OSTHOFF: *Die Opera buffa*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Berlin/München 1973, s. 678–743
- Wolfgang OSTHOFF: *Pasquale Anfossi maestro d'oratorio nello spirito del dramma metastasiano*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, (ed. M. T. Muraro), Firenze 1986.
- Wolfgang OSTHOFF: *La maga Circe di Pasquale Anfossi nella traduzione di Goethe per il teatro di Weimar*, in: *Opera & Libretto*, I/1990, s. 51–76.
- Paola OSTILIO: *Il geloso in cimento di Bertati e Anfossi*, (dipl. práce), Pavia (Cremona) 1992.
- Marta OTTLOVÁ – Milan POSPÍŠIL: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997.
- Fiona PALMER: *Domenico Dragonetti in England (1794–1846)*, Oxford 1998.
- Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft* (ed. August Pauly, Georg Wissowa, Wilhelm Kroll, Kurt Witte, Karl Mittelhaus, Konrat Ziegler), Stuttgart 1894–1980.
- Rudolf PEČMAN: *Josef Mysliveček*, Praha 1981.
- Nicolo PICCINNI: *La buona figliuola*, New York 1983
- Roland PFEIFFER: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti*, Kassel 2007.
- John PLATOFF: *Musical and dramatical structure in the Opera Buffa Finale*, in: *The Journal of Musicology*, vol. 7, No. 2, 1989, s. 191–230.
- John PLATOFF: *The buffa aria in Mozart's Vienna*, in: *Cambridge Opera Journal* 2, 1990, s. 99–120.
- John PLATOFF: *How original was Mozart?*, in: *Early Music*, 1992, s. 105–117.
- John PLATOFF: *Catalogue Arias and the 'Catalogue Aria'*, in: *Wolfgang Amadè Mozart, Essays on his Life and his Music*, ed. S. Sadie, Oxford 1996.

John PLATOFF: *Bertati, Giovanni*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02898> (accessed March 30, 2009).

Jiří POKORNÝ: *Joseph Bustelli a jeho operní pozůstalost*, in: *Miscellanea Musicologica* 33, 1992, s. 85–111.

Curtis PRICE – Judit MILHOUS – Robert D. HUME: *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Oxford 1995.

John A. RICE: *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago 1998.

Mario RINALDI: *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze 1978.

Michael F. ROBINSON: *Naples and Neapolitan opera*, Oxford 1972

Michael F. ROBINSON: *The Opera before Mozart*, London²1972.

Michael F. ROBINSON: *Mozart and the opera buffa tradition*, in: W. A. Mozart, *Le Nozze Di Figaro*, (ed. Tim Carter), Cambridge 1987.

Michael F. ROBINSON: *Giovanni Paisiello: A Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant (NY) 1991.

Michael F. ROBINSON – Marita PETZOLD MCCLYMONDS – Mary HUNTER: *Pasquale Anfossi*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (ed. S. Sadie), <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00917> (accessed February 5, 2009).

Julian RUSHTON: *La finta giardiniera*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*. (ed. S. Sadie), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002096> (accessed March 30, 2009).

Anna RYSZKA-KOMARNICKA: *Oratoria Pasquale Anfossiego w Polsce*, Warszawa 1996.

Piero SANTI: *Rapporti tra Anfossi e Metastasio*, in: *ANFOSSI* 1989, s. 75–94.

Claudio SARTORI: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, sv. 1-5, sv. I-II, Cuneo 1990–1994.

Arnold SCHERING: *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941.

Adolf SCHERL: *Operní divadlo v šlechtických rezidencích a na městských scénách*, in: *Dějiny českého divadla* (ed. F. Černý), Praha 1968, s. 248–280.

Herbert SCHNEIDER & Reinhard WIESEND: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Laaber 2001

Christine SIEGERT: *Die Fassungen der Arie "Dove mai s'è ritrovata" aus Pasquale Anfossis Oper I viaggiatori felici*, in: *Haydn-Studien*, 9, s. 107.

Andrea SOMMARIVA: *I manoscritti del fondo antico del Conservatorio Paganini di Genova*, in: *ANFOSSI* 1989, s. 27–46.

Reinhard STROHM: *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia²1991.

Davide SUMMARIA: *Rapporto tra Piccinni e Anfossi*, in: *ANFOSSI* 1989, s. 95–98.

The Symphony 1720–1840: Reference volume, (ed. B. S. Brook), New York 1986.

- Oskar TEUBER: *Geschichte des Prager Theaters*, díl I, Praha 1885, díl II, Praha 1888.
- Georg THOURET: *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Berlin 1895 (reprint 1983).
- Colin TIMMS: *Casaccia*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* (ed. S. Sadie), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0003830pg2> (accessed March 30, 2009).
- Giampiero TINTORI: *L'opera napoletana*, Milano 1958, s. 120–126.
- Tutte le opere di Carlo Goldoni* (ed. Giuseppe Ortollani), sv. 1–14, Milano 1935–1955.
- Un almanaco drammatico. L'indice dei teatri spettacoli 1764–1823* [reprint], ed. R. Verti, Pesaro 1996.
- Christine VILLINGER: *Mi vuoi tu corbellar. Die Oper buffe von Giovanni Paisiello*, Tutzing 2000.
- Tomislav VOLEK: *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, in: *Divadlo V Kotcích* (ed. F. Černý), Praha 1992, s. 43–96.
- Tomislav VOLEK: *Italská opera v Praze v letech 1739–1816*, in: *Colloquium. Musica ac Societas (1740–1815) Brno 1989*, Brno 1994.
- James WEBSTER: *Understanding of opera buffa: analysis = interpretation*, in: *Opera buffa*, s. 340–376.
- Taddeo WIEL: *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venezia 1897 (reprint Leipzig 1979).
- Karyna WIERZBICKA–MICHALSKA: *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.
- Reinhard WIESEND: *Opera buffa*, in: *MGG*, Sachteil 7, Kassel 1997, s. 660–661.
- Theodore WYZEWA – George SAINT-FOIX: *W.-A. Mozart*, Paris 1912.
- Roberto ZANETTI: *La musica italiana nel settecento*, Bramante 1978.

Abstrakt

Mezi nejvýznamější hudební instituce Prahy 18. století patří italská opera, jež v první polovině 80. let sídlila v divadle v Thunovském paláci. V této době patřil mezi hlavní autory jejího reperotáru ve své době slavný italský skladatel Pasquale Anfossi (1727–1797). Jeho dílo je však dnes známo jen velmi povrchně a výběrově, neboť byl (především díky kompozici opery *La finta giardiniera*, Řím 1774) převážně předmětem srovnávání s W. A. Mozartem. V naší práci ukazujeme na některé problematické otázky jeho biografie a analyzujeme operu *Isabella e Rodrigo* (Benátky 1776) na text Giovannio Bertatiho, která byla, spolu s jeho dalšími 10 operami, také uvedena v Praze (1783). *Isabella e Rodrigo* představuje méně obvyklou variantu opery buffa zpracovávající doborodružné téma s aktivní hlavní hrdinkou. Ta uprchne z domu svého otce, aby se nemusela provdat proti vůli svého srdce a později – v tureckém zajetí – prověřuje věrnost svého snoubence. V celkovém porovnání zhudebnění *Isabella e Rodrigo* s dalšími díly autora a současníků se opera jeví jako průměrná. Anfossiho práce vykazuje dobré zvládnutí charakterizace rolí i situací i dramatickou zkušenost, vedle několika míst vysoce inspirovaných se však vyskytují také prvky rutinní až triviální. Patrný je značný vliv libreta (v dobrém i horším), a to nejen z hlediska struktury, ale i jeho kvalit dramatických a poetických. Právě z tohoto úhlu pohledu je ale také nutno ocenit skladatelův výkon při řešení netradičního námětu a odtud plynoucí netypické konstelace postav bez tzv. parti serie. Výsledky studia této opery doplňují a revidují postřehy Volkera Matterna (1989) vyslovené nad *La finta giardiniera*, ale teorii buffo finále Johna Platoffa (1998), i obecněji diskutovanou podobu a význam systému rolí v opeře buffa. Podrobný průzkum a identifikace dosud málo známých pramenů dále umožnil rekonstrukce ideálních tvarů pražské a lipské inscenace *Isabelly e Rodrigo* v podání Bondiniho společnosti. Pozorované úpravy v této i dalších operách naznačují nejen vliv personálního složení společnosti, ale i estetických, resp. dramatických priorit upravovatelů.

Abstract

It was in the first half of 1780s that the theatre at Count Thun's palace hosted the Italian Opera, one of the leading musical institutions of 18th century Prague. And it was this period that saw operas by the Italian composer Pasquale Anfossi (1727–1797) strongly represented in its repertory. While Anfossi enjoyed success and popularity during his lifetime, the current awareness of his works is superficial and selective as the interest in his music has so far been limited mostly to comparison with Mozart due his setting of *La finta giardiniera* (Rome 1774).

The present thesis seeks to shed light on some problematic issues in Anfossi's biography and analyzes his opera *Isabella e Rodrigo* (Venice 1776, libretto by Giovanni Bertati) produced in Prague in 1783. *Isabella e Rodrigo* represents a rare variant of the opera buffa featuring an adventure plot with an active female protagonist. In order to avoid forced marriage, Isabella flees her father's house, and at a later point – in Turkish captivity – tries the faithfulness of her fiancé. Compared with other works by Anfossi and his contemporaries, *Isabella e Rodrigo* seems unexceptional. Although Anfossi displays his skill in characterization of characters as well as his dramatic experience, some of the highly inspired passages appear side by side with routine, nearly trivial ones. Noticeable is the influence of the libretto which, for the better and worse, is significant from the point of view of the structure and lends the opera its dramatic and poetic qualities. The composer's achievement rests in finding an appropriate solution for the unconventional subject and for the atypical constellation of parts without so-called *parti serie*.

The results of the analysis of *Isabella e Rodrigo* complement and revise not only Volker Mattern's commentary made in the context of *La finta giardiniera* (1989), but also John Platoff's theory of buffo finale (1998). This study also contributes to a more general discussion concerning the form and significance of roles in opera buffa. A close study of the opera and identification of lesser known sources allowed a reconstruction of the productions of *Isabella e Rodrigo* as presented by Bondini's company in Prague and Leipzig. Modifications to this and other operas indicate that, the make-up of the opera company apart, the aesthetic as well as dramatic priorities influenced the final shape of the work.