

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Eliška Bastlová

Opera Antonia Salieriho
***Axur re d'Ormus* v Praze 1788**

(Salieri's *Axur, Re d'Ormus* in Prague 1788)

2012

vedoucí práce:
Mgr. Marc Niubò, Ph.D.

Ráda bych co nejsrdečněji poděkovala Mgr. Marcu Niubò Ph. D. za odborné vedení této diplomové práce, paní PhDr. Aleně Jakubcové Ph. D. za obětavou pomoc a četné inspirativní podněty během průzkumu pramenů v Divadelním ústavu v Praze, dále srdečně děkuji paní Prof. PhDr. Martě Ottlové za konzultaci v rámci Semináře 19. století. Chtěla bych také poděkovat za podporu a skvělé studijní podmínky všem pracovníkům hudebního oddělení Národní knihovny, zejména paní prom. fil. Zuzaně Petráškové. Dále děkuji pracovníkům Národního muzea, jmenovitě paní PhDr. Kateřině Maýrové, paní Bc. Marii Šťastné, paní PhDr. Jaroslavě Kašparové a panu PhDr. Petru Maškovi za laskavou pomoc a konzultace při pramenném průzkumu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Abstrakt:

Tato diplomová práce pojednává o opeře Antonia Salieriho *Axur re d'Ormus* a jejím uvedení roku 1788 v Nosticově divadle v Praze. První část práce tvoří pramenný výzkum. Na základě tištěných libret, divadelních cedulí a zpráv z dobového tisku je sledováno uvádění oper Antonia Salieriho v pražských divadlech mezi lety 1773-1806. Součástí tohoto výstupu je též zasazení Salieriho operních děl do kontextu pražského divadelního repertoáru. Klíčovou částí práce je hudebně-dramatická analýza Salieriho opery *Axur re d'Ormus*. Analýza je zaměřena na pražskou inscenaci opery, kterou dokládá tištěné libreto. Hudební a textové prameny, užití v této analýze, byly dále důkladně zkoumány a pomocí srovnávací analýzy bylo navrženo stemma, poukazující na vztahy mezi těmito prameny a současně na procesy probíhající během přenosu díla mezi jednotlivými divadly. Pozornost je zde soustředěna na osu Vídeň-Praha-Dráždany, po které se dílo šířilo v letech 1788-1789.

Abstract:

The master thesis deals with the Antonio Salieri's opera *Axur, Re d'Ormus* and its premiere in 1788 at Nostitz Theatre in Prague. First part of thesis represents source research. On the basis of printed librettos, playbills and periodicals we can observe presence of Salieri's operas in repertory of Prague theaters from 1773 to 1806. Main part of thesis constitute musical and dramatic analysis of Salieri's *Axur*. This analysis is focused to Prague „version“, which represents printed libretto. Musical and textual sources, used in analysis, was furthermore properly investigated. Through mutual comparison was suggested stemma, indicated to relations between these sources and simultaneously to processes, proceeded during transfer of work between particular theaters. I pay attention especially to axis Vienna-Prague-Dresden in period 1788-1789.

Klíčová slova: Antonio Salieri, *Axur re d'Ormus*, opera, Praha, 1788

Keywords: Antonio Salieri, *Axur Re d'Ormus*, opera, Prague, 1788

Obsah:

Zkratky a sigly knihoven

Úvod	8
1. Antonio Salieri a jeho operní tvorba	10
1. 1 Stručná biografie a operní dílo Antonia Salieriho	10
1. 2 Základní literatura	13
2. Italská opera v Praze v poslední třetině 18. století	15
2. 1 Pražské „teatro impresariale“	15
2. 2 Prameny a literatura	16
2. 3 Italská operní společnost Giuseppa Bustelliho v divadle v Kotcích	19
2. 4 Pasquale Bondini a opera buffa v Thunově paláci na Malé Straně	22
2. 5 Domenico Guardasoni a poslední etapa italské opery v Nosticově (Stavovském) divadle.....	24
3. Opery Antonia Salieriho v Praze	29
3. 1 Úvod	29
3. 2 Opery Antonia Salieriho v Praze	29
3. 3 Hudební prameny k operám Antonia Salieriho v českých fondech.....	38
3. 4 Závěrečné zhodnocení	39
4. Antonio Salieri: <i>Axur re d'Ormus</i>	42
4. 1 Prehistorie a geneze díla	42
4. 1. 1 Pierre Augustin Caron de Beaumarchais: <i>Tarare</i> (Paříž 1787)	42
4. 1. 2 Lorenzo Da Ponte: <i>Axur re d'Ormus</i> (Víděň 1788)	45
4. 1. 3 Pražská premiéra opery <i>Axur re d'Ormus</i> (1788)	50
4. 2 Prameny	52
4. 2. 1 Tištěná libreta a partitury	52
4. 2. 2 Antonio Salieri: <i>Il mio parere sopra la musica di quest'opera</i>	56
4. 3 Dramatická analýza	57
4. 3. 1 Děj a hudební čísla opery.....	57
4. 3. 2 Charakteristika námětu	65
4. 3. 3 Charakteristika postav	67
4. 3. 4 Struktura dramatu	74
4. 4 Hudební analýza	77
4. 4. 1 Hudební charakteristika opery	77
4. 4. 2 Hudebně-dramatická analýza vybraných čísel opery	81
4. 5 Srovnávací analýza	113
4. 5. 1 Srovnávací analýza (Víděň-Praha-Drážďany).....	113
4. 5. 2 Komentář k srovnávací analýze	116
Závěr	125
Soupis pramenů (libreta, partitury, divadelní cedule)	127
Soupis literatury	132

Soupis tabulek v textu (nečíslované):¹

Tabulka I. Opery Antonia Salieriho v Praze (1773-1828)	za s. 37
Tabulka II. Hudební prameny k operám Antonia Salieriho v tuzemských knihovnách.....	za s. 38
Tabulka III. Opery Antonia Salieriho na ose: Vídeň-Praha-Drážďany (1770-1806).....	za s. 40
Tabulka IV. Repertoár pražských divadel mezi lety 1771-1806	za s. 41
Tabulka V. Struktura opery Axur re d'Ormus (pražská verze 1788)	za s. 64
Tabulka VI. Antonio Salieri Axur re d'Ormus (1788-1799). Srovnávací analýza	za s. 115

Soupis notových ukázek v textu (nečíslované):

[Rec.acc.] Atar: <i>Che grido è questo?</i> (I/7)	za s. 78
[Rec.acc.] Arteneo: <i>O divina prudenza</i> (III/5)	za s. 84

Notové přílohy k hudebním analýzám (faksimile partitury I-Nc, sig. XXI.4.35-36):

1. [Duetto] Aspasia, Atar: <i>Qui dove scherza l'aura</i> (I/2)	I
2. [Rec.acc.] Arteneo: <i>O divina prudenza</i> (III/5)	IX
3. [Canzonetta] Biscroma: <i>Nato io son nello stato romano</i> (IV/12) ...	XIV
4. [Atto IV, Scena VII] Aspasia: <i>Morte, pietosa morte</i> (IV/30-33)	XXVIII
5. [Finale dell' atto IV] Fiammetta: <i>Dunque un muto tu non sei</i> (IV/44-46)	XLVIII
6. [Aria] Axur: <i>Idol vano d'un popol codardo</i> (V/I)	LXX

¹ Ačkoliv je na tabelární soupisy většinou odkazováno do příloh, kvůli lepší orientaci byly vloženy v nečíslované formě přímo do textu, stejně jako vybrané notové ukázky.

Zkratky a sigly knihoven ²

Sigly knihoven

A-Wn	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien
CZ-B: Nová Říše	Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby, provenience: Nová Říše
CZ-BER	Beroun, Okresní archiv
CZ-Bm: Náměšť	Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby (provenience: Náměšť nad Oslavou, hrabě Heinrich von Haugwitz)
CZ-K	Český Krumlov, Státní oblastní archiv v Třeboni, pobočka Český Krumlov
CZ-KR	Kroměříž, Knihovna arcibiskupského zámku
CZ-LO	Loukov u Mnichova Hradiště, Farní kostel
CZ-Pk	Knihovna Pražské konzervatoře, specializovaná knihovna, Praha
CZ-Pmp	Muzeum hlavního města Prahy, Praha
CZ-Pn	Národní muzeum, Knihovna Národního muzea, Praha
CZ-Pn: Kinsky	Národní muzeum, Knihovna Národního muzea, Knihovna Kinských (Palác Golz-Kinských, Staroměstské náměstí), Praha
CZ-Pnm	Národní muzeum – České muzeum hudby, hudební archiv, Praha
CZ-Psj	Farní úřad, chrám sv. Jakuba, Praha
CZ-Pst	Královská kanonie premonstrátů na Strahově, knihovna [in: CZ-Pnm]
CZ-Pu	Národní knihovna České republiky, Praha
D-DI	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden
I-Nc	Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Biblioteca, Napoli
KNM	Národní muzeum, Knihovna Národního Muzea, Praha
NM	Národní muzeum, Praha

Zkratky – periodika

CM	Current musicology
HV	Hudební věda
MM	Miscellanea musicologica

Ostatní zkratky

exemp.	exemplář
lib.	libreto
part.	partitura
prem.	premiéra
RISM	Répertoire International des Sources Musicales, www.rism.info
SHK	Souborný hudební katalog, Národní knihovna České republiky

² Sigly knihoven byly sjednoceny dle databáze RISM pro hudebniny i libreta. Viz RISM Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis / Rism Library Sigla (updated 10/2008) © RISM. Zkratky pro obsazení (vl 1, 2, vla...) jsou rovněž převzaty z katalogizačních pravidel RISM.

Úvod

Opera *Axur re d'Ormus*, kterou Antonio Salieri zkomponoval na libreto Lorenza Da Ponteho na podzim roku 1787, představuje jedno ze stěžejních děl této významné vídeňské osobnosti a zároveň jeden z nejzajímavějších kompozičních procesů, který lze v operním díle tohoto skladatele podrobně sledovat. Původně měl totiž vzniknout pouze italský překlad Salieriho francouzské opery *Tarare* na libreto Pierra Augustina Carona de Beaumarchais, kterou roku 1787 uvedla pařížská Opéra a kterou si císař Josef II. přál uvést svou italskou operní společností ve vídeňském Burgtheateru. Tímto úkolem byl pověřen dvorní básník Da Ponte. Z jeho spolupráce se Salierim se však zrodilo z velké části nové italské operní dílo, které si získalo vytrvalou přízeň publika nejen ve Vídni, ale i v mnoha dalších světových divadlech. V Praze byl *Axur* uveden brzy po vídeňské premiéře (1788) operní společností Domenica Guardasoniho v Nosticově divadle. Vznikem tohoto díla, jeho hudebně-dramatickou podobou, strukturálními proměnami a recepcí se zabývá tato diplomová práce.

V první kapitole je stručně shrnuto Salieriho působení ve Vídni a jeho kariéra operního skladatele. Tento úvod slouží především k nastínění kontextu Salieriho operní tvorby, událostí a procesů, na které bude navázáno v dalším textu. Druhá kapitola přibližuje situaci v pražských divadlech v poslední třetině 18. století a vytváří tak potřebný kontext pro výzkum Salieriho operní recepce v Praze. Bádání v operní oblasti naráží na řadu problémů, které vyplývají přímo z podstaty jeho předmětu, jímž je samotný operní provoz a obecně problematika operního díla a jeho „přenosu“. Součástí druhé kapitoly je nastínění této problematiky a uvedení hlavních prací, zaměřených na evidenci pramenů.³ Cílem třetí kapitoly je zasazení Salieriho operní tvorby do kontextu pražského divadelního prostředí a zhodnocení jeho významu vedle dalších operních komponistů, zastoupených v repertoáru tehdejších italských operních společností.⁴

V poslední a stěžejní čtvrté kapitole se zabývám prehistorií Salieriho opery *Axur re d'Ormus*, jejím vznikem a dalšími osudy, které zahrnují také pražské uvedení v témže roce, v jakém se uskutečnila její vídeňská premiéra (1788). V další části kapitoly se věnuji

³ Účelem těchto prvních dvou kapitol je především vytvořit jakýsi obecný úvod k dvěma hlavním oblastem výzkumu, které se v této diplomové práci prostupují: italská opera v Praze a Antonio Salieri a jeho operní tvorba.

⁴ Součástí této kapitoly je rovněž průzkum hudebních pramenů v českých fondech, který slouží především k dotvoření představy o recepci Salieriho operního díla v Čechách (zejména jde o výskyt jednotlivých árií, ansámbků či nejrůznějších úprav).

dramatické analýze (struktura dramatu, charakteristika námětu a postav) a hudebně-dramatické analýze. V ní jsou zastoupeny hlavní hudebně-dramatické útvary, vyskytující se v této opeře: 1) duet pro hlavní mileneckou dvojici, 2) jeden z doprovázených recitativů, 3) strofická árie se sborem, 4) jedna neobvykle řešená vícedílná árie pro hlavní vážnou hrdinku, 5) řetězové finále 6) a zde nejčastěji uplatňovaná forma jednodílné árie. O proměnách a přenosu tohoto díla mezi Vídní, Prahou a Drážďanami pojednává srovnávací analýza v závěru práce, která pracuje s osmi dostupnými prameny jak textové tak i hudební povahy a pokouší se rozplést síť vztahů, které se vytvořily v prvních letech uvádění tohoto díla.

Cílem této diplomové práce je utřídění a vyhodnocení základních poznatků o provozování Salieriho operních děl v pražských divadlech dané doby a přiblížení podoby *Axura* jako jedné z jeho nejvýznamnějších italských oper.

1. Antonio Salieri a jeho operní tvorba

1.1 Stručná biografie a operní dílo Antonia Salieriho⁵

Antonio Salieri (* 18. srpna 1750 Legnano - † 7. května 1825 Vídeň) patřil mezi přední hudební osobnosti josefínské Vídně. Život a dílo dvorního kapelníka, úspěšného operního skladatele a renomovaného učitele hudby, bylo již bohatě pojednáno v několika monografiích i úžeji zaměřených studiích (viz dále). Na tomto místě se pokusím načrtnout hlavní události v životě tohoto skladatele a vyzdvihnout jeho stěžejní operní díla.⁶

První hudební vzdělání bylo Salierimu poskytnuto v jeho rodišti, italském Legnanu, kde ho ve hře na housle, na klavír a také ve zpěvu školil jeho bratr Francesco Antonio Salieri. Ve výuce pokračoval u varhaníka tamního dómu Giuseppa Simoniho. V patnácti letech byl po smrti svých rodičů svěřen do péče benátskému šlechtici Giovannimu Mocenigovi. V Benátkách, kam s ním odjel, byl představen Florianu Leopoldu Gassmannovi, který zde toho času dohlížel na nastudování své opery *Achille in Sciro*. Salieriho hudební talent, rozvíjený nějakou dobu u benátských chrámových hudebníků Pescettiho a Paciniho, oslovil Gassmanna natolik, že vzal chlapce s sebou do Vídně. Zde mu zajistil nejen výborné hudební vzdělání, ale i důležité kontakty, díky kterým se Salieri stal (během několika let) jedním z nejváženějších hudebníků ve Vídni. Díky Gassmannovi pronikl do blízkosti Christopa Willibalda Glucka, Pietra Metastasia a dokonce i samotného císaře, jehož přízni se těšil celých dvacet let.

Salieri se po svém příchodu do Vídně stal Gassmannovým asistentem ve dvorních divadlech a brzy získal i první operní zakázky. Upozornil na sebe již v roce 1770 komedií *Le donne letterate* na libreto Giovanniho Gastona Boccheriniho. K další spolupráci s tímto libretistou došlo ještě téhož roku, kdy Salieri zkomponoval dvouaktové pastorale *L'amore innocente*. S následujícími divadelními počiny, s baletem se zpěvy *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* a účastí na pasticcii *La moda, ossia I scompigli domestici*, nezaznamenal Salieri velký úspěch. Avšak v první vážné tříaktové opeře *Armida* projevil svůj dramatický talent

⁵ Úvodní kapitola nastiňuje Salieriho působení ve dvorních divadlech ve Vídni. Vycházím zde především z hesla v *Grove Music Online*: HETRICK, Jane Schatkin – RICE, John: Salieri, Antonio, in: *Grove Music Online*, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/24378>, 14. 5. 2010 [dále pouze HETRICK-RICE *Grove*]. Dále odkazují na heslo v MGG, vypracované rovněž těmito autory: HETRICK, Jane Schatkin – RICE, John: Salieri, Antonio, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 14 (Personenteil), Kassel, Basel, London, New York, Prag – Stuttgart, Wiemar 1995, sl. 842-852.

⁶ Není účelem této úvodní kapitoly zcela vyčerpat téma, ale spíše upozornit na důležité momenty (a především konkrétní operní tituly), kterými se budeme zabývat dále, v pražském kontextu.

a uplatnil zde dokonce principy Gluckovy operní reformy. V tomto díle s podtitulem *dramma per musica* na libreto Marca Coltelliniho Salieri opustil tradiční střídání recitativu a árií, běžné v tradici opery seria, a vytvořil operu z komplexních prokomponovaných scén, ve kterých (kromě árií a ansámbků) hojně uplatňuje doprovázený recitativ, sborovou složku a tanec. Mezi lety 1772 až 1774 zkomponoval dvě opery, opět na Boccheriniho libreto, *La fiera di Venezia* a *La secchia rapita* (obě 1772) a dvě opery podle Carla Goldonih *La locandiera* (1773) a *La calamità de' cuori* (1774). Po smrti F. L. Gassmanna v roce 1774 se Salieri stal jeho nástupcem ve službách Josefa II., komorním skladatelem a kapelníkem v opeře. V následujících dvou letech zkomponoval dvě opery na libreto Giovannih *de Gamerry* *La finta scema* (1775) a *Daliso e Delmita* (1776), které ve Vídni nebyly příliš úspěšné.

V roce 1776 zahájil Josef II. reorganizaci dvorního divadelního provozu a na scéně Burgtheateru realizoval svoji vizi „Německého národního divadla“, jehož hlavní program měla tvořit činohra a singspiel v německém jazyce. Salieriho příležitosti ke komponování italských oper pro Vídeň se tehdy zúžily, a proto se zaměřil na italská divadla, pro která zkomponoval mezi lety 1778 až 1780 čtyři komické a jednu vážnou operu. Tehdy vznikla Salieriho zřejmě nejúspěšnější komedie *La scuola de' gelosi* na libreto Catterina Mazzoly, která měla premiéru o karnevalu roku 1779 v benátském divadle San Moisé. Operou *L'Europa riconosciuta* na libreto Mattia Veraziho byla inaugurována slavná milánská scéna La Scala (3. srpna 1778).

V roce 1780 byl Salieri pověřen napsáním singspielu pro Josefův nový německý soubor, jímž se stal „das musikalisches Lustspiel“ a první Salieriho německojazyčné jevištní dílo *Der Rauchfangkehrer, oder Die unentbehrlichen Verräther ihrer Herrschaften aus Eigennutz*⁷ na libreto Leopolda Auenbruggera (1781). Avšak ani *Kominík*, ba ani pronikavý úspěch Mozartova *Únosu ze Serailu* nezachránil myšlenku „Národního divadla“ a roku 1783 se italská opera buffa vrátila zpět do Burgtheateru. V té době ve Vídni působili operní mistři jako Giovanni Paisiello, Martín y Soler nebo Wolfgang Amadeus Mozart. Místo dvorního básníka tehdy získal Lorenzo Da Ponte, s nímž Salieri spolupracoval na tříaktovém *dramma giocoso* *Il ricco d'un giorno*. Dalším Salieriho libretistou byl Giovanni Battista Casti, který zastával místo dvorního básníka před Da Pontem a se kterým Salieri spolupracoval na dvouaktové komické opeře *La grotta di Trofonio* v roce 1785 a jednoaktové operní parodii *Prima la musica e poi le parole* (1786).

⁷ *Kominík neboli Nezbytní zrádci svých pánů ze zjištění.*

V polovině 80. let (vedle plnění závazků na vídeňském dvoře, ke kterým patřilo i komponování nových italských oper buffa) Salieri pracoval na francouzských operách pro Paříž, které mu přinesly trvalý věhlas. V roce 1784 byl přítomen nastudování své opery *Les Danaïdes*, která byla po určitý čas přisuzována Gluckovi a se kterou Salieri poprvé došel Paříž. Úspěch na poli *tragédie lyrique* ho povzbudil ke spolupráci s Pierrem Augustinem Caronem de Beaumarchaisem, s nímž překonal dosavadní konvence tohoto žánru a vytvořil (opět s příklonem ke gluckovské operní dramaturgii) pokrokové a historicky významné dílo, operu *Tarare* (1787).⁸ Josef II., kterému samozřejmě neušel pařížský úspěch nové opery jeho chráněnce, se rozhodl, že italskou verzi této opery uvede ve dvorním divadle ve Vídni u příležitosti oslav svatby svého synovce Františka (později císaře Františka II.) s princeznou Elisabethou Wilhelminou Würtemborskou v lednu následujícího roku (1788). Překladem opery pověřil dvorního básníka Da Ponteho. Z jeho spolupráce se Salierim však nevzešla pouhá „italská verze“ *Tarara*, ale žánrově a dramaturgicky transformované dílo, které se pod názvem *Axur re d'Ormus* (1788) stalo repertoárovým kusem mnoha evropských divadel a Salieriho zřejmě největším triumfem na poli italské opery. V témže roce byl Salierimu oficiálně přidělen úřad dvorního kapelníka po Giuseppu Bonnovi. K jeho povinnostem patřil především dohled nad angažováním pěvců a instrumentalistů dvorní opery, akvizice nástrojů a kontrola hudebního archivu.⁹ Po smrti Josefa II. (1790) Salieri požádal nového císaře Leopolda II. o svolení, postoupit své kapelnické místo ve dvorní opeře svému žáku Josephu Weiglvi.

Mezi posledními operami Antonia Salieriho vyniká zejména dvojice dvouaktových drammi eroicomici *Palmira regina di Persia* (1795) na libreto G. de Gamerry a *Cesare in Farmacusa* na libreto Carla Prospera Defranceschiho (1800), dále pak dvouaktové dramma giocoso *Falstaff, ossia Le tre burle*, rovněž na libreto Defranceschiho (1799).

Salieri byl ve Vídni váženou osobností a zastával čestné funkce. Byl předsedou nejstarší vídeňské hudební a dobročinné společnosti Wiener Tonkünstler-Societät, založené Gassmannem v roce 1771, a často se jako dirigent podílel na jejím koncertním provozu. Salieri byl také vyhledávaným učitelem zpěvu, pod jeho vedením se profilyvaly umělkyně jako Catarina Cavalieri či Therese Gassmann, dcera Salieriho někdejšího mentora. Lekce hudební kompozice dával např. Ludwigu van Beethovenovi, Franzi Schubertovi, Giacommu Meyerbeerovi a dalším významným skladatelům té doby. Na poli italské opery dosáhl

⁸ Viz kapitola 4.1.1 Pierre Augustin Caron de Beaumarchais: *Tarare* (Paříž 1787).

⁹ Tyto úkoly patrně kvůli Bonnově dlouhodobé nemoci zastával Salieri již před svým oficiálním jmenováním. Salieri v této době dohlížel také na provoz dvorní kaple a komponoval duchovní skladby.

mimořádného úspěchu zejména v 80. a 90. letech 18. století, kdy byl (po Giovannim Paisiellovi) nejhranějším operním autorem ve Vídni.¹⁰

1. 2 Základní literatura

První životopis Antonia Salieriho, který vyšel pouhé dva roky po skladatelově smrti, sepsal Franz Ignaz von Mosel (1827).¹¹ Tato práce představuje jeden z hlavních biografických pramenů k Salierimu, jelikož dokumenty, které jsou zde citovány (včetně korespondence a Salieriho vlastních výpovědí), jsou dnes považovány za nezvěstné nebo zničené. Druhým autorem, který o Salierim pojednal ještě v 19. století, byl Alexander Wheelock Thayer (1864).¹² Tyto první práce byly ve 20. století následovány disertacemi Rudolfa Angermüllera¹³ a Edwarda Swensona,¹⁴ které zpřístupnily rozsáhlý objem dokumentárního a biografického materiálu souvisejícího s osobností Antonia Salieriho. Rudolf Angermüller se poté důkladněji zabýval Salieriho operním dílem a v dalších letech publikoval řadu studií o jeho životě a další tvorbě.¹⁵ V roce 2002 vyšla třísvazková publikace dokumentárního materiálu k životě a dílu Antonia Salieriho.¹⁶ Autorem známé Salieriho biografie je Volkmar Braunbehrens. Jeho práce *Salieri: ein Musiker im Schatten Mozarts* z roku 1989 byla přeložena do angličtiny¹⁷ i do

¹⁰ Srov. in: PLATOFF, John: Mozart and His Rivals: Opera in Vienna, in: Goehring, Edmung J. (ed.): *Current Musicology*, 51, 1991 [dále pouze PLATOFF CM 1991].

¹¹ MOSEL, Ignaz Franz von: *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri, k. k. Hofkapellmeisters, Inhabers der goldenen Civil-Ehrenmedaille mit der Kette, Ritters der königl. französischen Ehrenlegion, Vice-Präses des Pensions-Institutes der Tonkünstler zu Wien für ihre Witwen und Waisen, Mitglieds des französischen National-Institutes und des musik. Conservatoriums zu Paris, dann der königl. Schwedischen musikalischen Gesellschaft*, Wien 1827 [dále pouze MOSEL 1827]. Nová komentovaná edice vyšla v Bad Honnef v roce 1999 (ed. Rudolph Angermüller).

¹² THAYER, Alexander Wheelock: *Salieri „Rival of Mozart“*, (ed. by Theodore Albrecht), Philharmonia of Greater Kansas City, Missouri 1989.

¹³ ANGERMÜLLER, Rudolph: *Antonio Salieri: Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „grossen“ Opern*, 3 sv., Schriften zur Musik, München: Katzbichler 1971-1974.

¹⁴ SWENSON, Edward Elmgren: *Antonio Salieri. A documentary biography*, dis. Cornell University, Ann Arbor MI, 1974.

¹⁵ Zde uvádím zejména tituly, související s tématem této diplomové práce: ANGERMÜLLER, Rudolph: Salieris „Tarare“ (1787) und „Axur, Re d'Ormus“ (1788). Vertonung eines Sujets für Paris und Wien, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, sv. 5, 1981; Týž: Die entpolitisierte Oper am Wiener und am Fürstlich Esterházyischen Hof, in: *Haydn-Jahrbuch*, sv. 10, Eisenstadt-Wien 1978; Týž: Domenico Guardasoni, Mozarts Impresario, in: ANGERMÜLLER, Rudolf (ed.): *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 50. Jahrgang, Heft 1-2, 2002 [dále pouze ANGERMÜLLER Guardasoni 2002], s. 1-15; Týž: Beaumarchais und Salieri, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel [1973], s. 325-327.

¹⁶ ANGERMÜLLER, Rudolph: *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens unter Berücksichtigung der Musik, Literatur, Bildende Kunst, Architektur, Religion, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und dem täglichen Leben seiner Zeit*, 3 sv., Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2000 [dále pouze ANGERMÜLLER I-III].

¹⁷ BRAUNBEHRENS, Volkmar: *Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri*, (trans. Eveline L. Kanes), Aldershot 1992 [dále pouze BRAUNBEHRENS 1992].

češtiny,¹⁸ avšak čelila kritice zejména pro svůj nekritický přístup k osobnosti Salieriho i faktickým chybám.¹⁹ Braunbehrensova kniha navíc neobsahuje hudební analýzy, dokonce ani notové ukázky. Zásadní práci představuje monografie Johna Rice *Antonio Salieri and Viennese Opera* z roku 1998.²⁰ Autor se v ní věnuje genezi, recepci a chronologii Salieriho oper. Analýzy a hodnocení Salieriho díla zasazuje do kontextu vídeňské operní praxe druhé poloviny 18. století.

Obrátme nyní pozornost k Salieriho opernímu dílu. První soupis Salieriho oper (nepočítáme-li Moselův výčet z roku 1827) přinesl Rudolf Angermüller ve své disertaci z roku 1971 *Antonio Salieri: Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „grossen“ Opern*.²¹ Nový tématický katalog Salieriho operních děl, který sestavila Elena Biggi Parodi, vyšel v roce 2005.²² Katalog je cenný především popisem Salieriho autografních pramenů (uložených zpravidla ve vídeňské Österreichische Nationalbibliothek) a kompenzuje tak absenci záznamů o těchto pramenech v databázi RISM.

V následujícím textu bude odkazováno na prameny a literaturu týkající se především Salieriho opery *Axur re d' Ormus* (a opery *Tarare*), jež je předmětem našeho zkoumání v této diplomové práci.

¹⁸ BRAUNBEHRENS, Volkmar: *Salieri. Hudebník v Mozartově stínu*, přel. Vlasta Reittererová, Jinočany 2007 [dále pouze BRAUNBEHRENS 2007].

¹⁹ Zde odkazují na recenzi Juliana Rushtona v *Musical Times*. RUSHTON, Julian [review]: Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri by Volkmar Braunbehrens, in: *The Musical Times*, vol. 134/no. 1810, 1993. [elektronický zdroj: <http://www.jstor.org/stable/1002940>].

²⁰ RICE, John: *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago 1998 [dále pouze RICE 1998].

²¹ V databázi RISM je na tento soupis odkazováno zkratkou AngS.

²² BIGGI PARODI, Elena: *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri: Gli autografi*, Lucca: Libreria musicale italiana 2005 [dále pouze BIGGI PARODI 2005]. Označení katalogu v RISM: BPI.

2. Italská opera v Praze v poslední třetině 18. století

2.1 Pražské „teatro impresariale“

Systém veřejných městských divadel „podnikatelského typu“ se v Praze formoval již od druhé dekády 18. století. Během následujících padesáti let se Praha proměnila v jedno z nejvýznamnějších center italské opery ve střední Evropě. Operní společnost řídil italský impresáριο – umělecký ředitel, jehož úkolem bylo zajištění provozu divadla (od dramaturgie, angažování umělců či nákupu provozovacího materiálu, dekorací a kostýmů). Hlavním patronem této instituce byla domácí šlechta, která zajišťovala divadlu více méně stabilní příjem, prostřednictvím předplacených či nastálo zakoupených lóží. Zájem veřejnosti byl však pouze jednou z více podmínek úspěšného fungování divadla. Během 18. století docházelo k opakovaným přerušením provozu zejména kvůli válečným konfliktům či úmrtím v panovnických rodinách a s tím souvisejícími státními smutky, během kterých byl provoz divadel omezován.

K získávání hudebního materiálu využíval impresáριο kontaktů s rodnou Itálií a objednával si přes své agenty nové opery přímo z italských divadel.²³ Tam také většinou angažoval své pěvce, kteří tvořili více či méně stabilní soubor, se kterým se počítalo i pro případná pohostinská vystoupení v dalších evropských městech. Angažován mohl být také italský skladatel, který zásoboval divadlo novými operami šitými přímo na míru konkrétním zpěvákům v daném souboru. Výměna repertoáru a interpretů však probíhala i mezi dalšími evropskými divadelními centry. V případě pražského operního provozu byla pro jeho fungování důležitá města jako Drážďany či Vídeň.

Tento typ provozu se vyznačoval dramaturgickou nezávislostí a do značné míry se lišil od dvorního typu divadla, který musel plnit také úlohu reprezentační. Program veřejného divadla byl naproti tomu do značné míry určován vkusem platicího publika. Tvořili jej zejména měšťané a příslušníci aristokracie. Po přílivu venkovského obyvatelstva do měst se publikum ještě rozšířilo a ovlivnilo podobu repertoáru zejména na konci 18. století.

Poslední třetina 18. století představuje v historii pražských divadel vrcholné období italské opery, které bylo formováno třemi významnými osobnostmi: Giuseppem Bustellim, Pasqualem Bondinim a Domenicem Guardasonim. Díky aktivitě těchto operních podnikatelů

²³ Hudebniny (stejně jako ostatní vybavení pro operní provoz) byly jeho soukromým majetkem, tudíž si vše po ukončení angažmá odvezl na místo svého nového působiště.

byla pozice Prahy, coby významného zaalpského operního centra, ještě více posílena. Program jejich divadelních společností tvořila díla vysoké kvality, v mnohých případech se jednalo o novinky, uvedené v Praze nedlouho po jejich premiérách v prestižních evropských divadlech (Vídeň, Benátky, Řím aj.). V otázkách repertoáru tvořila Praha dokonce jakýsi spojovací článek mezi italskými a severoněmeckými divadelními scénami (Itálie-Praha-Drážd'any-Braunschweig atd.). Zvláště silný kontakt měla Praha s Drážd'anami (viz dále), dalším důležitým „spojencem“ byla Vídeň. Autoři zastoupení v repertoáru Burgtheateru pronikali na pražskou scénu zprvu velmi zvolna. V 80. letech však kontakt těchto dvou center zesílil a vídeňská opera buffa (která se narozdíl od Prahy etablovala ve vídeňském dvorním divadle s určitým zpožděním) si našla přímou cestu na pražská pódia.

2. 2 Prameny a literatura

Výzkum repertoáru italské opery v Praze v 18. století je podmíněn především stavem pramenné základny, která je však vzhledem k charakteristické pohyblivosti divadelních impresáriů a jejich společností značně problematická. Putování operních partitur znamenalo pro tuto oblast výzkumu značné ztráty, a proto patří mezi hlavní prameny k divadelnímu provozu v této době v první řadě tištěná libreta. Ta se tiskla k premiéře opery a byla jakýmsi otiskem konkrétní inscenace, konané na určitém místě a v určitém roce (v některých případech je v libretu uvedeno i pěvecké obsazení díla při premiéře). Na základě těchto údajů lze sestavovat soupisy repertoáru (či personální složení) konkrétní operní společnosti. Rozsáhlou evidenci těchto teatrálií přinášejí Sartori²⁴ a Meyer.²⁵ Soupisy libret, reflektující pražskou divadelní praxi v oboru vážné i komické opery, publikoval v 60. letech 20. století Pravoslav Kneidl.²⁶

Důležitým pramenem, referujícím o pražském operním provozu, je soubor italských divadelních almanachů z let 1764-1823, vydaný roku 1996 ve faksimilové edici. Podává

²⁴ SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 sv., [Milano] 1991 [dále pouze SARTORI I-VII].

²⁵ MEYER, Reinhart: *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Tübingen 1986- [dále pouze MEYER *Bibliographia*].

²⁶ KNEIDL, Pravoslav: Libreta italské opery v Praze v 18. století, in: *Strahovská knihovna: Sborník památníku národního písemnictví*, roč. 1. 1966, 2. 1967, 3. 1968, 4. 1969 [dále pouze KNEIDL I 1966, II 1967, III 1968 nebo IV 1969]. Tento soupis zahrnuje částečně i fondy zámeckých knihoven. Srov. ŠIMÁKOVÁ, Jitka – MACHÁČKOVÁ, Eduarda: *Teatralia zámecké knihovny z Křimic*, 2 sv., Praha 1970 [dále pouze ŠIMÁKOVÁ *Křimice* 1970]; KNEIDL, Pravoslav (ed.) & kol.: *Teatralia zámecké knihovny z Radenína*, 3 sv., Praha: Národní muzeum 1962 [dále pouze KNEIDL *Radenín II* 1962].

zprávy o repertoáru divadel v různých evropských městech a uvádí rovněž složení souboru v konkrétních sezónách.²⁷ Almanachy a dobová periodika jsou významným zdrojem informací o tehdejšímu kulturnímu životě, včetně divadelní recepce. Brněnský časopis *Allgemeines europäisches Journal*, z něhož se dochovalo pouze několik ročníků, podrobně dokumentuje provoz Guardasoniho italské operní společnosti v letech 1794, 1796-1798. Díky tomuto prameni známe tehdejší program opery, činohry i baletu na scéně Nosticova divadla, personální složení souboru a v některých případech i dobové recenze. Částečnou edici tohoto časopisu přinesl Tomislav Volek v roce 1961.²⁸

Dochované notové materiály (provozní partitury a hlasy) představují patrně pouze zlomek celkového objemu hudebnin, kterým kdysi ředitelé operních společností disponovali. Můžeme se tak domnívat např. díky dochovanému inventáři hudební pozůstalosti impresária Giuseppe Bustelliho, uloženému v Archivu hlavního města Prahy, který dokládá existenci mnoha dnes již neexistujících nebo nezvěstných pramenů. Edici části inventáře (soupis oper, oratorií a dalších hudebnin) a komparaci operních titulů s repertoárovými soupisy²⁹ z Prahy a Drážďan přinesl v roce 1992 Jiří Pokorný.³⁰ Hudební pozůstalost G. Bustelliho byla rozprodána v dražbě v roce 1781. Operní partitury, vztahující se k pražskému provozu, se podařilo vypátrat např. ve fondu hudebnin vévodského divadla v Braunschweigu (Alt 46).³¹ Soupis tohoto fondu publikoval v roce 1990 Klaus Kindler.³² Hudebniny sem odvezl patrně Michele Patrassi, někdejší člen Bustelliho operní společnosti, který po smrti impresária založil vlastní divadelní soubor, se kterým pak působil v Braunschweigu a dalších městech. Všech osmnáct operních titulů, k nimž zakoupil hudební materiál, zde údajně provedl. Dodnes se

²⁷ VERTI, Roberto (ed): *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli: 1764-1823*, Pesaro 1996 [dále pouze VERTI *Un almanacco drammatico* I, II].

²⁸ VOLEK, Tomislav: Repertoire Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796-8, in: *Miscellanea musicologica* XVI., 1961 [dále pouze VOLEK *MM* 1961]. Dále jsem pracovala s těmito periodiky: *Die böhmische Wandersmann* (Bd I. 1801); *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796); *Neue Literatur 1777*; *Prager Ephemeriden, oder tägliche Nachrichten der Kaiser. Königl. Hauptstadt Prag* (1775) a *Theater Kalender auf das Jahr 1800* (Gotha bei Carl Wilhelm Ettinger). Na tomto místě srdečně děkuji paní PhDr. Aleně Jakubcové, Ph.D., že mi umožnila studium těchto pramenů v pražském Divadelním ústavu.

²⁹ SONNECK, Oscar George Theodore: *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington 1914 [dále pouze SONNECK 1914]; STIEGER, Franz: *Opernlexikon*, Tutzing 1977-1978 [dále pouze STIEGER *Opernlexikon*]; KNEIDL I 1966, II 1967, III 1968, IV 1969.

³⁰ POKORNÝ, Jiří: Josef Bustelli a jeho hudební pozůstalost, in *Miscellanea Musicologica* XXXIII, Praha 1992, s. 85-111 [dále pouze POKORNÝ *MM* 1992]. Pozůstalost, jak píše Pokorný, dále obsahovala „kromě garderoby (např. livreje, polské šaty, římské šaty, turecké dámské taneční a pánské námořnické šaty), bytového zařízení, rekvizit, zbraní a stříbra také obsáhlý soubor hudebnin.“ Viz POKORNÝ *MM* 1992, s. 87. Garderobu údajně odkoupil v dražbě Bustelliho nástupce Pasquale Bondini.

³¹ Tento fond je od roku 1930 uložen v Niedersächsisches Staatsarchiv ve Wolfenbüttelu.

³² Tento fond obsahuje rukopisné i tištěné prameny převážně z druhé poloviny 18. století včetně opisů operních partitur a tištěných libret (cca 200 titulů). KINDLER, Klaus: *Findbuch zum Bestand Musikalien des herzoglichen Theaters in Braunschweig 18.-19.Jh. (46 Alt)*, Wolfenbüttel 1990. Fond byl zpracován také do databáze RISM A/II (<http://rism.info>).

však ve fondu Alt 46 dochovalo z tohoto počtu pouze deset operních partitur.³³

Důležitým nástrojem při zkoumání repertoáru italské a německé opery v Praze je internetová databáze *Die Opern in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*,³⁴ která dokumentuje italsko- a německojazyčný operní repertoár ve vymezeném období a soustřeďuje se zejména na díla uvedená ve Vídni, Drážďanech, Berlíně, Mnichově a Výmaru. Jelikož byla Praha repertoárově spojena především s Drážďany a Vídní, jde o klíčový zdroj i v případě pražské operní praxe. DFG [Deutschen Forschungsgemeinschaft]-*Opernprojekt*, realizovaný na půdě Universität zu Köln umožňuje badatelům přístup k soupisům repertoáru a k výběru digitálních verzí partitur z těchto fondů: Österreichischen Nationalbibliothek, Staats- und Landesbibliothek Dresden, Staatsbibliothek zu Berlin nebo Bayerischen Staatsbibliothek.³⁵

Obrátíme-li pozornost k literatuře, zabývající se italskou operou v Praze (nejen) v 18. století, je třeba zmínit několik významných prací. Třisvazkové *Dějiny pražských divadel* Oscara Teubera³⁶ z let 1883-1888 mají téměř hodnotu pramene, jelikož mnohé archivní dokumenty, které zde autor cituje, se nedochovaly. Italská opera sice není Teuberovým hlavním zájmem, i přesto však tato práce představuje jeden ze základních kamenů v bádání o tomto tématu. V roce 1935 vyšla v *Československé vlastivědě* studie Paula Nettla, zabývající se italskou operou v českých zemích.³⁷ O rok později publikoval Otakar Kamper svou monografii *Hudební Praha v XVIII. věku*, jejíž součástí je též kapitola s názvem *Italská opera v Praze* a soupis tehdejšího operního repertoáru.³⁸ Shrnutí italské opery nalezneme také v *Dějínách českého divadla* z roku 1968, zaměřeném spíše na českojazyčnou produkci.³⁹ Důležitou monografií k pražskému divadelnímu provozu na scéně nejstaršího městského divadla představuje soubor uměnovědných studií s názvem *Divadlo v Kotcích: Nejstarší pražské městské divadlo 1739–1783*. Pozornost je zde věnována jak činohernímu tak i opernímu divadlu, dále pantomimě, baletu, ale i jevištnímu vybavení divadla a jeho výtvarníkům. Italské opeře se zde věnuje Tomislav Volek ve studii *Italská opera a další formy*

³³ JAKUBCOVÁ, Alena: Z Prahy až k severní říšské hranici, in: *Hudební věda* 1998/2, s. 155-170 [dále pouze JAKUBCOVÁ *HV* 1998].

³⁴ Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830, <http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de> [dále pouze DFG-Opernprojekt]. Další zdroje: Internet Culturale cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it>, Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) <http://www.slub-dresden.de/>.

³⁵ K hudebně-dramatické analýze opery *Axur re d'Ormus*, jež je jedním z hlavních bodů této práce, byly využity digitální kopie operních partitur z fondů Österreichischen Nationalbibliothek a Staats- und Landesbibliothek Dresden prostřednictvím projektu DFG.

³⁶ TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters*, 3 sv., Praha 1883-1888. [TEUBER I-III]

³⁷ NETTL, Paul: Počátky opery v Čechách až ke Stavovskému divadlu, in: *Československá vlastivěda VIII*, Umění, Praha 1935, s. 667-679.

³⁸ KAMPER, Otakar: *Hudební Praha v XIII. věku*, Praha 1936 [dále pouze KAMPER 1936].

³⁹ ČERNÝ, František (ed.): *Dějiny českého divadla*, Praha 1968.

zpívaného divadla.⁴⁰ Nejnovějším počinem, který si klade za cíl poskytnout základní orientaci v divadelních dějinách českých zemí a shrnout dosavadní bádání v této oblasti, je lexikon *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*.⁴¹ Slovníkové výklady k jednotlivým významným divadelním osobnostem (ať už dramatikům, hudebním skladatelům, impresáriům či interpretům) a dílům obsahují také přehled pramenů a literatury včetně ikonografických dokumentů. Muzikologické či teatrologické studie, zaměřené úžeji na konkrétní osobnosti, operní společnosti či druh repertoáru budou uváděny dále v textu, v konkrétních souvislostech.

2. 3 Italská operní společnost Giuseppa Bustelliho v divadle v Kotcích

Giuseppe Bustelli (1731-1781)⁴² započal svou kariéru operního ředitele v Praze v roce 1764, kdy se přišel ucházet o pronájem divadla v Kotcích. Coby zkušený obchodník disponoval značným majetkem a tak mu bylo (po jednorázovém vyplacení 1000 zlatých a tří ročních nájmu ve výši tři krát 900 zlatých) svěřeno divadlo do dědičného pronájmu, kde zahájil operní provoz již 4. října⁴³ téhož roku, uvedením opery svého kapelníka Domenica Fischiettiho *Il Vologeso re de Parti*.⁴⁴ Repertoár Bustelliho operní společnosti zahrnoval ve vyvážené míře jak vážnou, tak i komickou operu. Pro činoherní provoz v divadle v Kotcích Bustelli angažoval hereckou společnost Jana Josefa Bruniana, která zahájila své působení o několik měsíců dříve, již o Velikonocích roku 1764. Bustelliho záměrem bylo obnovení stabilního operního i činoherního provozu, což se mu podařilo naplnit více než komukoliv před ním. Navíc nepůsobil pouze v Praze, ale také v Drážďanech, Vídni či Braunschweigu.

Již v následujícím roce 1765 přišla smrt Františka Lotrinského a státní smutek, během

⁴⁰ Na tomto místě uvádím další práce Tomislava Volka, vztahující se k našemu tématu: VOLEK, Tomislav: Repertoár pražské Spenglerovy divadelní společnosti v sezóně 1793-1794, in: *Miscellanea musicologica*, sv. XIV, 1960, s. 5-26 [dále pouze VOLEK MM 1960]; VOLEK, Tomislav: *Mozart a Praha*, Praha 1973; VOLEK, Tomislav – PEŠKOVÁ, Jitřenka: *Mozartův Don Giovanni*, Praha 1987; týž: Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita, in: *Mozartovy opery pro Prahu*, Praha 1991; týž: Od italské opery k německému singspielu: proměny pražského publika, in: *Mezi časy... Kultura v českých zemích kolem roku 1800*, Praha 2000.

⁴¹ JAKUBCOVÁ, Alena a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007 [dále pouze JAKUBCOVÁ *Starší divadlo* 2007].

⁴² V následujících textech vycházím především z hesel encyklopedie *Starší divadlo v českých zemích*. JAKUBCOVÁ, Alena: hesla Giuseppe Bustelli, Pasquale Bondini, Domenico Guardasoni, in: JAKUBCOVÁ *Starší divadlo* 2007, s. 67-71, 92-95, 208-212. Dále TEUBER I; POKORNÝ MM 1992; VOLEK, Tomislav: heslo Bustelli, Giuseppe, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/04447>, 25. 7. 2011 [dále pouze VOLEK *Grove Bustelli*].

⁴³ KAMPER 1936, s. 146.

⁴⁴ Tehdy se v Praze poprvé představil budoucí impresáři v poslední etapě pražské italské opery (1788-1806), tenorista Domenico Guardasoni.

kterého byl divadelní provoz omezen. Bustelliho operní soubor se v létě onoho roku přesunul do Drážďan, kde poté zůstal ve službách saského dvora, včetně kapelníka Fischiettiho. Toho v Praze nahradil skladatel Antonio Boroni, s nímž Bustelli postavil novou společnost, uvádějící hojně metastasiovskou operu seria. Některé Boroniho opery pro Bustelliho nový pěvecký soubor měly premiéry právě v Praze (*L'amore in musica* 1765, *Sofonisba* 1766, *Artaserse* 1767, *La Didone* 1768). Na repertoáru byli dále zastoupeni především Baldassare Galuppi (v prvním roce Bustelliho pražského působení zde byly uvedeny dvě opery seria⁴⁵, mezi lety 1765-1768 nejméně šest titulů opery buffa),⁴⁶ dále Florian Gassmann⁴⁷ či Nicolo Piccini.⁴⁸ Bustelli také jako první uvedl díla českých autorů: Myslivečkovy opery *Bellerofonte* (na libreto G. Marscottiho, karneval 1767) a *Semiramis riconosciuta* (na libreto P. Metastasia, 1768) byly již „prověřené“ a mimořádně úspěšné v Itálii. Opera *Alessandro nell'Indie* Jana Antonína Koželuha, uvedená Bustellim v témže roce (1768), byla naproti tomu pražským operním debutem tohoto skladatele.⁴⁹ Bustelli v té době vedl jak pražskou, tak i drážďanskou scénu, přičemž členové souboru jsou dokládáni střídavě na obou místech, včetně tenoristy Domenica Guardasoniho a basisty Pasquala Bondiniho, který se později zapsal do historie pražské italské opery jako impresáριο v Thunově a posléze i Nosticově divadle, a také jako objednavatel dvou Mozartových oper. V Drážďanech byl Bustelliho zástupcem.

Na konci 60. let Bustelliho drážďanská operní společnost zajížděla v letních měsících do Prahy, přičemž její podmínky ve dvorním divadle v Drážďanech a v městském divadle v Praze se značně lišily. Operní představení na saském dvoře byla štedře podporována, Bustellimu byl navíc volně k dispozici dvorní orchestr a divadelní vybavení. Pražské divadlo v Kotcích bylo zřizováno městem a finančně bylo podporováno zejména domácí aristokracií, která, jak již bylo řečeno, tvořila důležitou část publika. I z tohoto důvodu se postupně začal lišit repertoár v obou centrech. Zatímco v Drážďanech již v té době dominovala komická opera, Praha se mnohem déle udržovala představení opery seria, která na začátku 70. let 18. století na čas dokonce převládla.

Po karnevalu v roce 1769 byl provoz italské opery v Praze na nějaký čas pozastaven a divadlo bylo svěřeno Brunianově společnosti, která uváděla kromě činohry i německé

⁴⁵ *Il Solimano* (libreto A. Migliavacca) a *L'Ipermestra* (libreto P. Metastasio). VOLEK 1992, s. 50.

⁴⁶ V roce 1765 to byly opery *La partenza e il ritorno di marinai* a *Il filosofo di campagna* (druhé na libreto C. Goldoniho), v dalším roce 1766 *L'amante di tutte* na libreto A. Galuppiho, *Il marchese villano* na libreto P. Chiariho a *Le nozze* opět na libreto C. Goldoniho. Z roku 1767 se nedochovalo žádné libreto či jiný pramen, dokládající uvedení Galuppiho opery. V roce 1768 byla uvedena buffa *Il cavaliere della piuma* opět na libreto C. Goldoniho). VOLEK 1992, s. 50. Srov. KAMPER 1936, s. 246-248.

⁴⁷ *Li uccellatori* (1765), *Il viaggiatore ridicolo* (1767) – KAMPER 1936, s. 247.

⁴⁸ *Le contadine bizare* (1767) a *L'Olimpiade* (1768) – KAMPER 1936, s. 247.

⁴⁹ Kamper uvádí „leden 1769“ – KAMPER 1936, s. 146.

singspiely.⁵⁰ Bustelli tehdy působil hlavně v Drážďanech a se svým souborem hostoval také v Lublani (karneval 1769), Hamburku (1770), Braunschweigu (1770-1772) a Lipsku (1773). Každé léto hrál také v Karlových Varech.

Plně obnovený operní provoz přišel s podzimem roku 1771 a počítal zejména s vážným repertoárem. Také byla uvedena druhá opera od J. A. Koželuha *Il Demoofonte* (1772).⁵¹ Operní soubor s novým kapelníkem Ferradinim však v tomto roce čelil tvrdé kritice otištěné v pražském periodiku *Neue Literatur*, kde anonymní referent mj. píše: „*Die Ballets, die gute Decoration, die schnelle Verwandlung der Scenen und helle Beleuchtung nebst dem zahlreichen Orchester werden gänzlich vermisst. Bei diesen Singspielen wird das Ohr nicht geschmeichelt, das Auge durch die Dunkelheit des Theaters und den Unblick der Schlechten Decorationen eingeschläfert und die Seele durch ein mittelmässiges und nicht hinlänglich besetztes Orchester ermüdet*“.⁵²

Výrazné proměny doznal Bustelliho soubor v roce 1774, kdy započal další etapu svého pražského působení s novými pěvci a repertoárem, ve kterém významnou pozici zaujalo *dramma giocoso*, tedy komická opera. Každoročně byla uvedena jedna z oper Bustelliho nového kapelníka Vincenza Righiniho (*La vedova scaltra* 1774, *Il convitato di pietra* 1776), dále díla Giuseppa Gazzanigy (*L'isola d'Alcina*, *Il re de'Mammalucchi* obě v r. 1775), Pietra Guglielmiho (*La sposa fedele* 1775, *Orlando Paladino* 1776 a co je důležité pro naše téma – každoročně (počínaje rokem 1773) také jedna komická opera od Antonia Salieriho (*Le donne letterate* 1773, *La locandiera* 1774, *La fiera di Venezia* 1775, *La secchia rapita* 1776).⁵³

Pravděpodobně o karnevalu v roce 1777 Bustelli ukončil své působení v Praze a přemístil se s částí svého souboru do Vídně. Josef II. v té době právě reorganizoval divadelní provoz ve vídeňských divadlech - ve prospěch německého singspielu a činohry, které měly zaujmout hlavní místo v Burgtheateru, coby novém „Národním divadle“. Druhou scénu Kärtnerthortheater postoupil italským operním podnikatelům, mezi nimiž se snažil prosadit i Bustelli. V pražském divadle v Kotcích jej nahradila nová operní a baletní společnost F. A. Göttersdorfa, která až do následujícího roku, kdy divadlo opustil J. Brunian působila bok po boku a poté zkrachovala. Novým podnájemcem divadla v Kotcích se stal

⁵⁰ Německé divadlo doplňovala italská intermezza manželů Bourgioni, kteří v Kotcích údajně působili po celé čtyři měsíce. – KAMPER 1936, s. 146.

⁵¹ KAMPER 1936, s. 248.

⁵² Jak tvrdí Teuber, kritika údajně přicházela i z jiných měst, například z Drážďan a Hamburku. TEUBER I, s. 331. Naopak pochvalně je soubor hodnocen v Lipsku. POKORNÝ MM 1992, s. 86.

⁵³ V Salieriho případě uvádí O. Kamper v soupisu libret a divadelních cedulí pouze operu *La secchia rapita*. KAMPER 1936, s. 248. Uvedená díla jsou doložena librety, více v kapitole 3. 2 Opery Antonia Salieriho v Praze.

Karl Wahr, který zde uváděl německé činohry a singpiel. V témže roce (červen 1778) byla Bustellimu vypovězena smlouva v Drážďanech, a to kvůli probíhající válce o bavorské dědictví. Obnovením společnosti byl pověřen až roku 1780 Antonio Bertoldi. Mezi tím však Bustelliho společnost (patrně rozdělená do několika skupin) působila pod vedením Bustelliho zástupců nejen ve Vídni, ale i v Praze a Braunschweigu. Bustelliho vídeňskou divadelní činnost však po dvou letech ukončila předčasná smrt v roce 1781. Jeho pozůstalost byla rozprodána v dražbě zahájené 23. července 1781 v domě radního Antonína Douši na Koňském trhu v Praze.⁵⁴ V majetku tohoto významného pražského a drážďanského impresária se nacházelo kromě bohaté garderoby, rekvizit a bytového vybavení také množství hudebnin, o kterých se dochovalo svědectví v dobovém inventáři.⁵⁵ Divadlo v Kotcích bylo navráceno městu a brzy nato pronajato hraběti Františku Antonínu Nosticovi.

2.4 Pasquale Bondini a opera buffa v Thunově paláci na Malé Straně

Pěvec a impresário Pasquale Bondini (1731-1789) byl v českých zemích prvně doložen jako člen operní společnosti Angella Mingottiho (v roce 1760 v Praze, o rok později také v Brně a Olomouci, objevuje se i v Bratislavě). V následujících letech prošel operní společností Gaetana Molinariho (1762/63) jako *parte basso buffo*, komické role zastával i ve společnosti Giuseppa Bustelliho, založené v roce 1764. Bondini přišel do Čech z Říma, kde se pravděpodobně ve zpěvu vyškolil. Jak již bylo řečeno, v roce 1765 vstoupil jako zpěvák a asistent do služeb saského dvora a v následujícím roce se stal zástupcem impresária Bustelliho v jeho společnosti. O rok později zde získal povolení provozovat činohru, singspiel a melodram s novou německou společností *Churfürstliche Sächsische Privilegirte Deutsche Schauspieler*. Svou činnost zahájila v květnu téhož roku v Lipsku. Zde soubor hostoval během jarních a podzimních trhů, v zimní sezóně účinkoval v Drážďanech. Současně se Bondini podílel na vedení tamní části Bustelliho operní společnosti.

V roce 1781 odjel Bondini do Říma a vrátil se s nově ustavenou operní společností do

⁵⁴ Dokládá to zpráva v Kaiserliche Königliche Prager Oberpostamts-Zeitung 54, 7. červenec 1781, Beilage, s. 2.

⁵⁵ Co se týče operních žánrů, byla zde zastoupena opera seria (dramma per musica), komická opera (dramma giocoso, lustige Oper), intermezzo, ale i oratorium. Inventář pozůstalosti Giuseppe Bustelliho je uložen v Archivu hlavního města Prahy a podrobně se jím zabýval Jiří Pokorný. Ten uvádí, že Bustelli zemřel před 9. březnem, jelikož toto datum je zaznamenáno v inventáři jeho pozůstalosti. Tomislav Volek uvádí, že zemřel před 10. dubnem 1781 ve Vídni. Srov. VOLEK *Grove Bustelli*. Sporné je i místo jeho úmrtí. Např. Teuber uvádí, že zemřel při návštěvě Itálie. TEUBER I, s. 361. Dochoval se také detailní soupis dekorací pořizený k tomuto dražebnímu řízení. Viz PTÁČKOVÁ, Věra: Soupis dekorací divadla v Kotcích z roku 1781, in: Černý, František (ed.): *Divadlo v Kotcích: Nejstarší pražské městské divadlo 1739 – 1783*, Praha 1992 [dále pouze PTÁČKOVÁ 1992].

Prahy, kde zakoupil kompletní garderobu (a pravděpodobně i část notového materiálu)⁵⁶ z pozůstalosti zemřelého Giuseppa Bustelliho. S novým souborem se usadil na scéně divadla v Thunovském paláci na Malé Straně, kde započal do té doby jednu z nejvýznamnějších ér v historii pražských divadel a posílil pozici Prahy jako jednoho z důležitých center italské opery ve střední Evropě.⁵⁷ Divadlo bylo zřejmě finančně podporováno šlechtou, která tvořila značnou část Bondiniho publika. Zkušený impresario však dokázal přitáhnout obecnost mnohem širších vrstev, především atraktivním žánrem opery buffa a výběrem uváděných titulů, které si obstarával přímo z italských operních center (především z benátských divadel). Často navíc šlo o čerstvé novinky, což zájem publika ještě zesílilo. Na druhé straně nabízel vynikající výkony svých pěvců, mezi nimiž nechyběli ani budoucí první interpreti Mozartova *Dona Giovanniho* jako např. Luigi Bassi (Don Giovanni), Felice Ponziani (Leporello) nebo impresariova manželka Catarina Bondini (Zerlina). Opera buffa zažívala v Bondiniho éře mimořádný úspěch, který přirozeně konkuroval Wahrově souboru (podporovanému hrabětem Nosticem), provozujícímu německou činohru a singspiel v divadle v Kotcích (a od roku 1783 v Nosticově divadle).

Repertoár divadla v Thunovském paláci tvořila především zápletková salonní buffa, také ale opery sentimentálního a vážnějšího ladění. Nejčastěji uváděnými autory byli dle dochovaných pramenů Pasquale Anfossi (*I viaggiatori felici*, *Il matrimonio per inganno* 1781, *L'imbroglione delle tre spose*, *Gli amanti canuti*, *Il curioso indiscreto* všechny tři v r. 1782, *Isabella e Rodrigo* 1783), Domenico Cimarosa (*L'Italiana in Londra* 1781, *L'amor costante*, *Il falegname*, *Il pittore parigio* všechny tři v r. 1782, *Giannina e Bernardone* 1783), Giovanni Paisiello (*Le due contesse* 1783, *L'avar deluso*, *Il barbiere di Siviglia* obě 1784)⁵⁸ a Giuseppe Gazzaniga (*Andromeda* 1781, *La vendemia* 1782). V roce 1783 byla na této scéně uvedena také opera Antonia Salieriho *La scuola de' gelosi*.

K Bondiniho podnikatelské strategii patřila také nabídka rozličných druhů divadelních představení a po dvě sezóny střídal provoz italské buffy s představeními své drážďanské činohry, která přijížděla na léto hostovat do Prahy. Vystřídala zde operní ansámbl, který se v té době uplatnil v Lipsku. V době půstu vystupovali členové Bondiniho operní společnosti koncertně. Operní pěvecký soubor a orchestr prováděl oratoria či části větších chrámových

⁵⁶ NIUBÒ, Marc: *Pasquale Anfossi a italská opera v Praze* [rukopis], dis. PhD., Praha 2009, [dále pouze NIUBÒ 2009] s. 129.

⁵⁷ Členy Bondiniho společnosti byli: Caterina Bondini-Saporiti, Maria Fidanza, Teresa Otrabelli, Antonia a Teresa Saporiti, Domenico Guardasoni, Felice Ponziani, Luigi Bassi a Vincenzo Fineschi. VERTI *Un almanacco drammatico* I, s. 449, 487.

⁵⁸ JONÁŠOVÁ, Milada: Paisiellovy opery v Praze. Pramenný výzkum ve fondech v Čechách, v Drážďanech a ve Vídni, in: *Hudební věda* 2002/2-3, [dále pouze JONÁŠOVÁ *HV* 2002] s. 187.

děl.⁵⁹

Jen několik měsíců po slavnostním otevření Nosticova divadla⁶⁰ (21. dubna 1783) dostává Bondini nabídku pronájmu prostor v tomto novém divadle na Ovocném trhu, kde měla jeho operní společnost nahradit soubor Karla Wahra. Tuto výměnu inicioval sám císař Josef II., který onoho léta shlédl výkony Wahrových interpretů i Bondiniho německé činoherní společnosti v Thunově divadle a doporučil hraběti Nosticovi tento krok. Bondiniho činohra se do Nosticova divadla přestěhovala ještě před začátkem platnosti tříleté smlouvy. Ta počítala se zahájením provozu až o Velikonocích následujícího roku, Bondini zde však zahájil sezónu brzy po uzavření kontraktu. V obou divadlech (v Nosticově i Thunově) tedy hráli Bondiniho interpreti. Jeho činoherní soubor však nemohl zastávat jak pražské, tak i drážďanské angažmá a proto se Bondini rozhodl založit druhou činoherní společnost. Tato však údajně nedosahovala takových kvalit jako ta první, založená v Drážďanech.

Bondini (a jeho dlouholetý zástupce Domenico Guardasoni) se společně s hrabětem Thunem podíleli na přípravě jedné z nejvýznamnějších událostí v dějinách pražské italské opery. Mozartovo první pozvání do Prahy a objednání *Dona Giovanniho* pro Nosticovo divadlo (prem. 29. října 1787) přišlo brzy po pražském triumfu jeho *Figarovy svatby* v roce 1786. Obě díla vévodila repertoáru pražské italské stagiony až do jejího zániku v roce 1807. Pasquale Bondini zemřel na cestě do Itálie v roce 1789, společnost po něm převzal roku 1788 Domenico Guardasoni, který pokračoval ve spolupráci s Mozartem v roce 1791, kdy u něj objednal druhou operu pro Prahu, *La clemenza di Tito*.⁶¹

2. 5 Domenico Guardasoni a poslední etapa italské opery v Nosticově (Stavovském) divadle

Domenico Guardasoni (1731-1806) se (podobně jako jeho vrstevník Bondini) stal v roce 1764 členem Bustelliho operní společnosti.⁶² Oba mladí pěvci tím získali znamenité možnosti uplatnění: Bondini jako zpěvák a agent dvorního divadla v Drážďanech, dlouholetý

⁵⁹ VOLEK, Tomislav: Čtyři studie k dějinám hudby 18. století (I. Koncertní život Prahy v druhé polovině 18. století), in *Miscellanea musicologica* sv. VI, 1958, s. 49.

⁶⁰ Tehdy „Gräfllich-Nostisches Nationaltheater“.

⁶¹ Zcela první uvedení Mozartovy opery v Praze však připravil Karl Wahr. V roce 1783 uvedl Mozartův *Únos ze Serailu* v nově otevřeném Nosticově divadle.

⁶² O dva roky dříve je doložen v Bologni (1762), kde debutoval jako tenorista v roli Armidora v opeře *La buona figliuola maritata* od N. Picciniho. V následujícím roce údajně zpíval v opeře *Il Demetrio* od neznámého autora a v opeře *Ezio* od G. M. Rutiniho ve florentském Teatro della Pergola. Ještě v květnu 1764 vystupoval v Benátkách v opeře *Sofonisba* od A. Boroniho (Teatro S. Salvatore), v říjnu téhož roku se stal členem Bustelliho nové operní společnosti. VOLEK, Tomislav: heslo Guardasoni, Domenico, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/11897>, 23.3.2011 [dále pouze VOLEK *Grove Guardasoni*]

zástupce Bustelliho a velmi úspěšný impresárió několika divadelních společností, Guardasoni jako výkonný umělec, působící na mnoha místech střední Evropy, spolupracovník a nástupce Bondiniho a poslední italský impresárió stagionového divadla v Praze, které zaniklo po jeho smrti. Guardasoniho kariéra začala a skončila v Praze. Jako *tenore buffo* prošel Bustelliho společnostmi, hostující v Drážďanech a Lipsku, poté v Braunschweigu a Hamburku (1770). V letech 1772-1773 je doložen ve Vídni,⁶³ kde se spolu se svou manželkou Faustinou Guardasoni připojil k nově vzniklé operní společnosti Josepha Kurze, která zahájila svou činnost ve Varšavě s repertoárem italské opery buffa (zde zastával úlohu *primo mezzo carattere*). V roce 1776 se však vrátil do Bustelliho společnosti.⁶⁴

Po smrti Giuseppe Bustelliho byl zahájen provoz v Thunově divadle a Guardasoni, který se pravděpodobně k Bondinimu připojil již v Drážďanech (po svém návratu z Vídně), se stal zástupcem impresária a režiséra v nové Bondiniho pražské společnosti. Jeho pěvecká kariéra se tímto začala uzavírat. Guardasoni většinu své energie věnoval opernímu provozu v Thunově a posléze Nosticově divadle a dalo by se říct, že na fungování Bondiniho operního souboru měl značný vliv již od samého počátku jeho existence. Týdenní rozvrh provozu Nosticova divadla byl rozdělen mezi činohru (čtyři dny v týdnu) a operu (tři dny v týdnu). Na repertoáru Bondiniho operní společnosti, sídlící nově v Nosticově divadle, stále mělo čestné místo dílo Giovanniho Paisiella. Během čtyř let (1784-1788) zde byly uvedeny jeho další čtyři opery (*Il re Teodoro in Venezia* 1784, *La frascatana* 1784, *Il matrimonio inaspettato* [zde pod titulem *La contadina di spirito*] a *Le gare generose* – obě 1786).⁶⁵ Stejný počet titulů patřil Antoniu Salierimu, jehož tři italské opery a jeden německý singspiel v té době zněly v Nosticově divadle (*La grotta di Trofonio* 1785, *Der Rauchfangkehrer* 1786, *Il talismano* a *Axur re d'Ormus* – obě v r. 1788). V této době se repertoár společnosti rozšířil zejména o tituly vídeňských autorů, jejichž operní novinky Praha recipovala velmi brzy po jejich uvedení ve Vídni, např. opery Vincenta Martina y Solera (*L'arbore di Diana*, *Una cosa rara*, obě 1788),⁶⁶ Stephena Storacea (*Gli sposi malcontenti* 1786)⁶⁷ a díla Mozartova (*Le nozze di Figaro* 1786, *Don Giovanni* 1787). Současně byly v Praze uváděny operní kusy drážďanských autorů Josepha Schustera (*La schiava liberata* 1784, *Il trionfo dell'amore sulla magia* 1789) a Johanna Gottlieba Naumanna (*Elisa* 1788, *La dama soldato* 1792).

Po přesunu do Nosticova divadla (1784) se Guardasoniho pozice více a více upevňovala

⁶³ Zde vystupoval v premiéře Salieriho opery *La locandiera* (1773).

⁶⁴ O karnevalu 1779 též vystupoval v Benátkách.

⁶⁵ JONÁŠOVÁ *HV* 2002, s. 188.

⁶⁶ VERTI *Un almanacco drammatico*, sv. I s. 693.

⁶⁷ KAMPER 1936, s. 249.

a roku 1788 se stal oficiálním ředitelem italské opery.⁶⁸ Následujícího roku však soubor Prahu opustil a na pozvání polských stavů odjel do Varšavy, kde účinkoval při příležitosti zasedání polského sněmu. Do Prahy se vrátil až roku 1791. Po návratu získal Guardasoni trvalý pronájem Nosticova divadla a ujal se příprav operní premiéry, která byla součástí slavností, doprovázejících korunovaci císaře Leopolda II. českým králem. Uzavřel s českými stavy kontrakt na novou operu, kterou ve velmi krátké době zkomponoval W. A. Mozart jako své druhé dílo pro Prahu. *La clemenza di Tito* byla uvedena za autorova řízení 6. září 1791 v Nosticově divadle.

Na tomto místě je třeba připomenout svědectví Antonia Salieriho, které bývá zpochybňováno, avšak vzhledem k tématu této práce jej nelze opomenout. V dopisu knížeti Paulovi Antonovi Esterházyemu ze srpna 1791 Salieri tvrdí, že jej navštívil pražský impresáριο Guardasoni a žádal jej o zkomponování opery pro pražskou korunovaci Leopolda II.⁶⁹ Salieri nabídku na operu nepřijal, jelikož (jak sám napsal) byl příliš zaměstnán svými povinnostmi u dvora, k čemuž zřejmě patřily i přípravy korunovačních oslav v Praze, Bratislavě a Frankfurtu (viz dále).⁷⁰ To, že Guardasoni Salieriho oslovil, nepotvrzuje jiný pramen a svědectví Salieriho, zdá se nemá takovou váhu, jakou by mělo podobné svědectví Mozartovo. Nedůvěryhodnost tohoto svědectví spočívá především v Salieriho tvrzení, že jej impresáριο navštívil „pětkrát“. Je pravděpodobné, že byl v této záležitosti osloven, jelikož ze své funkce dvorního kapelníka by patrně měl přednost před ostatními skladateli, avšak tím, že možná zkreslil tuto událost počtem Guardasoniho návštěv, důvěryhodnost své výpovědi tím pro mnohé badatele znehodnotil.⁷¹

Jak již bylo řečeno, vedle italské opery působily na scénách pražských divadel také činoherní soubory, uvádějící německé hry a singspiely. Mezi principály těchto společností patřili v 90. letech např. Václav Mihule (v letech 1791 až 1793) nebo Franz Spengler (1793 až 1795).⁷² Italskou operu začala postupně vytlačovat německojazyčná představení (mezi ně

⁶⁸ Formálně byl však v následujících třech letech ředitelem divadla Karl Wahr (Velikonoce 1788-Velikonoce 1791). Bondinimu vypršela smlouva o pronájmu budovy, která byla obnovena až roku 1791 po jeho návratu z Varšavy (viz dále).

⁶⁹ „[...] ho ricasato di scriver l'opera, che si prepara per l'incoronazione di Boemia, per la qual'opera l'Impresario [Guardasoni] di Praga e stato cinque volte [!] da me per pregarmi di accatare l'impegno coll esibizione di due cento zecchini, impegno ch'io non potei assumere perché mi trovavo solo a servire il teatro imperiale“. Citováno z: ANGERMÜLLER *Guardasoni* 2002, s. 7-8.

⁷⁰ U příležitosti Leopoldovy korunovace na českého krále zkomponoval Salieri *Te Deum*. Jako zajímavost uvedme, že u příležitosti korunovace na římského císaře, která proběhla o rok dříve (v říjnu 1790), byla ve Frankfurtu nad Mohanem uvedena Salieriho opera *Axur re d'Ormus*, poprvé v německém překladu (viz dále).

⁷¹ Např. JONÁŠOVÁ, Milada: Italská opera 18. století v Praze: Mozartovým Titem skončila 1807 italská stagiona v Praze, in: *Harmonie* 2008/11, s. 25-27.

⁷² VOLEK *MM* 1960, s. 5-26.

patřily i německé překlady italských oper) a silnou konkurenci představovalo také Vlastenecké divadlo. Praha v této době zažívala příliv obyvatel z venkova, pro které se pořádala méně náročná představení v češtině a němčině, pochopitelně s levnějším vstupným. Snaha italského souboru vyjít vstříc novému publiku se odráží např. v uvádění oper italských autorů v českém překladu (např. Paisiellovo *Il matrimonio inaspettato* jako *Nanyňka a Kubíček*).⁷³

Repertoár Guardasoniho společnosti 90. let máme dobře zdokumentován (v některých konkrétních letech) především díky již zmíněnému brněnskému časopisu *Allgemeines europäisches Journal*, jehož částečnou edici přinesl Tomislav Volek ve studii *Repertoire Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796-8*.⁷⁴ Mezi trvale úspěšné operní tituly (podle tohoto pramene) můžeme počítat zejména operu *Il matrimonio segreto* od Domenica Cimarosy, Mozartovy opery *Don Giovanni* a *La clemenza di Tito*, dále *La capricciosa corretta* od Vincenta Martína y Solera, Salieriho *Palmiru*, dále operu *L'amor marinaro* od Josepha Wiegla či *Il sacrificio interrotto* od Petera von Wintera. Autory singspielů byli nejčastěji Mozart (*Kouzelná flétna*, *Únos ze Serailu*), Wenzel Müller (*Das Neusonntagskind*, *Die Schwestern von Prag*), Carl Ditters von Dittersdorf (*Der Apotheker und der Doktor*) či Franz Xaver Süssmayer (*Der Spiegel von Arkadien*).

Ke konci století narostl zájem o baletní a pantomimická představení, která se začala připojovat k jednotlivým aktům oper. Tato programová kombinace si vyžádala rozložení operního představení do několika večerů, to znamená, že se hrál jeden či více aktů z opery a k němu balet či singspiel.

V roce 1798, čtyři roky po smrti hraběte Nostice (1794), byl jeho synem Friedrichem uskutečněn prodej divadla českým stavům. Od toho okamžiku bylo divadlo nově nazýváno „Stavovské“. V praxi to znamenalo odkoupení divadla (i s jeho vybavením) několika šlechtickými rodinami. Ty tak získaly do svého vlastnictví jednu lóži, která jim zajišťovala bezplatnou návštěvu divadla. Tu mohli také půjčovat dalším osobám a jelikož se na ni vztahovalo dědičné právo, přecházela na další potomky rodu nebo mohla být kdykoliv jinému členu rodiny darována.⁷⁵ Jako majitelé divadla mohli zasahovat do složení repertoáru.

⁷³ JONÁŠOVÁ *HV* 2002, s. 193.

⁷⁴ VOLEK *MM* 1961.

⁷⁵ TEUBER II, s. 334-335. Této události se věnuje Jitka Ludvová ve své studii *Peníze, nebo divadlo? Finanční osudy pražských divadelních ředitelů v 19. století* ve Sborníku příspěvků z 26. plzeňského symposia (2006). LORENZOVÁ, Helena – PETRASOVÁ, Taťána (ed.): *Opomíjená a neoblíbená v české kultuře 19. století. Úředník a podnikatel*, Sborník příspěvků z 26. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 23. - 25. února 2006, KLP Praha 2007, s. 140.

Domenico Guardasoni zemřel 14. června roku 1806, v dubnu následujícího roku byla jeho pražská společnost definitivně rozpuštěna. Italská opera z pražského repertoáru sice zcela nezmizela, nebyla však provozována italskými, ale domácími umělci.⁷⁶

⁷⁶ Na závěr bych ráda upozornila na příspěvek Bořivoje Srby k provozu Nosticova divadla v Guardasoniho éře. Ve své knize *V zahradách Thespidových* z roku 2009 upozorňuje na důležitý pramen pro pražskou divadelní historii - inventář dekorací impresária Domenica Guardasoniho z roku 1795. V roce 1783 disponovalo nově otevřené Nosticovo divadlo dvanácti novými dekoračními komplexy, které nechal hrabě Nostic na své náklady zhotovit pražským malířem Josephem Ignatzem Platzerem, tehdy příležitostně působícím ve vídeňských dvorních divadlech. Mimoto hrabě využil také rozsáhlý soubor dekorací zaniklého divadla v Kotcích. Kromě dekoračních komplexů obecného typu, vyznačujících hlavní prostředí, disponovalo divadlo také dekoracemi zhotovenými ke konkrétnímu účelu. Tyto individuální komplexy či doplňky pořizovali na své náklady samotní nájemci divadla, nejprve Karl Wahr (1783-1784), poté Pasquale Bondini (1784-1788) a po svém návratu z Varšavy také jeho nástupce Domenico Guardasoni (1791-1806). Právě z období Guardasoniho působení v Nosticově divadle se dochovaly dva téměř identické inventáře dekorací, uložené v nosticovském rodinném archivu. První soupis dekorací (*Inventario delle Decorazioni appartenenti all'Impresario Guardasoni nel Teatro di Praga 1795*) vypracoval patrně sám Guardasoni nebo některý z jeho asistentů na žádost hraběte Nostice dne 15. května 1795. Druhý soupis (*Inventarium Uiber gesammte dem Entrepreneur Hr. Guardasoni zugehörige Decorationen, und andere Theater-Requisiten; nebst damit verbundener Abschätzung aller vorgekommenen Stücke; Bloss das materiale; mit Ausschluss der Malerey betreffend, erhoben Im Monats May 1795*) vypracovali zaměstnanci Nosticovy stavební kanceláře ke 21. květnu téhož roku. Oba soupisy obsahují informace o Guardasoniho dekoračním fundusu, který nechal impresário na své náklady zhotovit v letech 1791-1795. Inventáře pravděpodobně obsahují i položky, které Guardasoni vlastnil již dříve (výbava Bondiniho divadelní společnosti). SRBA, Bořivoj: *V zahradách Thespidových*, JAMU Divadelní fakulta, Acta musicologia et theatrologica 17, Brno 2009, s. 59-71 [dále pouze SRBA 2009]. Za upozornění na tuto publikaci srdečně děkuji paní PhDr. Aleně Jakubcové Ph.D.

3. Opery Antonia Salieriho v Praze

3.1 Úvod

V následující kapitole jsou předloženy výsledky pramenného průzkumu (především) pražských fondů, doplněného o informace z dobových periodik, soupisové literatury, databáze RISM a Souborného hudebního katalogu NK ČR. Jak již bylo zdůrazněno, hlavním typem pramenů v oblasti výzkumu pražského operního provozu jsou tištěná libreta. Na základě těchto pramenů se můžeme pokusit předběžně zhodnotit význam Salieriho operních děl pro pražské divadelní prostředí. Co však musíme mít stále na paměti (zejména pokud budeme srovnávat četnost uvádění Salieriho oper s operami dalších skladatelů) je skutečnost, že dochované prameny (ať už jakéhokoliv typu) pravděpodobně představují pouhý zlomek toho, co by mohlo relevantně vypovídat o dobové praxi. Pražská představení Salieriho oper, dokumentovaná jak libreta, divadelními cedulemi nebo zprávami z dobového tisku, jsou uvedena v chronologickém pořádku. Na citace a stručný popis pramenů textové i hudební povahy je průběžně odkazováno do soupisu pramenů, který je řazen abecedně podle titulu v závěru práce.⁷⁷

3.2 Opery Antonia Salieriho v Praze

Chronologicky nejstarším pramenem, dokládajícím uvedení Salieriho opery v Praze, je libreto k tříaktové komedii *Le donne letterate*, dochované ve sbírce teatrálií z Křimic.⁷⁸ Jde o Salieriho první dokončené jevištní dílo na text Giovanniho Gastona Boccheriniho. Jak již bylo zmíněno výše, libreto bylo původně určeno Salieriho učiteli a ochránci Gassmanovi (1729-1774), který se jej však kvůli jiné zakázce vzdal ve prospěch Salieriho. Vídeňská premiéra této opery se konala 10. ledna v karnevalové sezóně roku 1770 v Burgtheateru. Opera měla zřejmě úspěch, jelikož byla ve Vídni na repertoáru ještě celý rok.⁷⁹ V Praze byla uvedena roku 1773 v divadle v Kotcích⁸⁰ operní společností Giuseppa Bustelliho. Že měl

⁷⁷ Do soupisu pramenů nebyla zahrnuta kontrafakta, o nichž referuji na konci kapitoly a která tvoří pouze jakýsi dodatek. Prameny jsou v tomto případě citovány v poznámce pod čarou.

⁷⁸ Viz Soupis pramenů, č. 4. Srov. KNEIDL II, s. 168; ŠIMÁKOVÁ *Křimice* 1970, s. 153; SARTORI II, s. 406.

⁷⁹ RICE 1998, s. 151.

⁸⁰ V roce 1773 však bylo toto dílo již tři roky staré a Salieri od té doby zkomponoval dalších 7 oper: *L'amore innocente* (1770), *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* (1771), *La moda, ossia scompigli domestici* (1771), *Armida* (1771), *La fiera di Venezia* (1772), *Il barone di Rocca antica* (1772), *La secchia rapita* (1772). RICE, John: Salieri, Antonio, in: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera* Grove Music Online. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005862>.

soubor toto dílo na repertoáru, potvrzuje také opis partitury, který byl nabízen v dražbě Bustelliho pozůstalosti.⁸¹ Kromě Vídně a Prahy není dobové provedení této opery jinde v Evropě doloženo.⁸²

Následujícího roku (1774) uvedla Bustelliho operní společnost Salieriho tříaktové drama giocoso *La locandiera*. Dokládá to další libreto ze sbírky teatrálií z Křimic.⁸³ Opera byla v Praze uvedena pouhý rok po své vídeňské premiéře⁸⁴ a pražské premiéře *Le donne letterate*. Je možné, že Bustelli projevil okamžitý zájem o Salieriho *Locandieru* díky pražskému úspěchu Salieriho *Vzdělaných dam*? Bustelli udržoval kontakty s vídeňským dvorním divadlem a sledoval tamní aktuální repertoár, navíc ve vídeňské premiéře *Locandieru* vystupoval někdejší člen jeho operní společnosti, tenorista Domenico Guardasoni. Libreto opery od Domenica Poggiho vychází ze stejnojmenné hry Carla Goldoniho (1751). Tento námět zhudebnil v 18. století také Domenico Cimarosa. *La locandiera* byla v Praze opakována ještě v lednu následujícího roku (1775).⁸⁵ V květnu roku 1776 ji Bustelli uvedl i v Drážďanech.⁸⁶

V letech 1775 a 1776 uvedl Bustelli dvě starší Salieriho opery na libreta G. G. Boccheriniho *La secchia rapita* a *La fiera di Venezia*. Obě opery měly premiéru ve stejném roce (1772) ve vídeňském Burgtheateru, *La fiera di Venezia* 29. ledna a *La secchia rapita* 21. října. Bustelli uvedl nejprve tříaktovou komedii *La fiera di Venezia*, ve stejném roce v Praze i Drážďanech (1775).⁸⁷ Drama eroicomico o třech dějstvích *La secchia rapita* se hrálo v Drážďanech již v roce 1775,⁸⁸ v Praze teprve rok poté (1776).⁸⁹ Po smrti Giuseppea

25. 7. 2011 [dále pouze RICE *Grove Opera Salieri*].

⁸¹ „L. Donne Letterate, die gelehrten Weiber, ein lustiges Singspiel des H. Salieri in drey Aufzügen mit allen ausgezogenen Theillen oder Stimmen.“ POKORNÝ MM 1992, s. 90.

⁸² Srov. např. LANDMANN, Ortrun: *Die Dresdener italienische Oper zwischen Hasse und Weber : Ein Daten- und Quellenverzeichnis für die Jahre 1765-1817*, Drážďany 1976 [dále pouze LANDMANN 1976]; RICE 1998, s. 151.

⁸³ Viz Soupis pramenů, č. 8. KNEIDL II 1967, s. 169.

⁸⁴ Vídeňská premiéra *Locandieru* se konala 8. 6. 1773 v Kärtnerthortheater. BIGGI PARODI 2005, s. 435.

⁸⁵ Zpráva z 5. ledna 1775 v periodiku *Prager Ephemeriden, oder tägliche Nachrichten der Kaiser. Königl. Hauptstadt Prag 1775* uvádí: „Heute wird widerhohlt Opera buffa *La Locandiera* oder die *Gastwirthinn*“.

⁸⁶ LANDMANN 1976, s. 81.

⁸⁷ Viz Soupis pramenů, č. 6. Srov. KNEIDL II 1967, s. 173. Jak uvádí Angermüller, tuto operu Bustelli hrál ještě v roce 1778. „*La Fiera in Venezia* wird im *Regio Teatro in Prag* sotto l'impresa e direzione di G.. Bustelli aufgeführt“. ANGERMÜLLER I, s. 114. Drážďanská premiéra opery se konala v Kleine kurfürstliche Theater 4. listopadu 1775, předpokládejme tedy, že až po pražské premiéře. Viz libreto: D-DI MT 1392, partitura: D-DI Mus. 3796-F-3. Citováno z: LANDMANN 1976, s. 61. Srov. HOCHMUTH, Michael (ed.): *Chronik der Dresdner Oper: Zahlen, Namen, Ereignisse*, Hamburg 1998 [dále pouze HOCHMUTH 1998], s. 61.

⁸⁸ „3. Jan. 1775 im Morettischen Opernhaus“. HOCHMUTH 1998, s. 60.

⁸⁹ Libreto této opery objevil Otakar Kamper v roce 1935 v Zemské knihovně v Drážďanech. Údajně bylo zničeno za 2. světové války. Jiný exemplář se dochoval v univerzitní knihovně v Oslu. Viz Soupis pramenů, č. 13. Tuto informaci uvádí BIGGI PARODI 2005, s. 632. Srov. KAMPER 1936, s. 248; KNEIDL II, s. 177.

Bustelliho byla partitura této opery prodána v dražbě Michele Patrassimu, někdejšímu členu Bustelliho operní společnosti, který ji provedl roku 1783 se svou novou společností Patrassi-Simoni v Braunschweigu.⁹⁰

Dvouaktové dramma giocoso *La scuola de gelosi*⁹¹ je jedinou Salieriho operou doloženou na scéně Thunova divadla v podání souboru Pasquala Bondiniho. V hudební pozůstalosti Giuseppa Bustelliho se nacházela partitura této Salieriho opery.⁹² Otázkou je, zda právě tuto partituru Bondini získal a použil k inscenaci v Thunově divadle o karnevalu roku 1783, nebo zda ji tehdy odkoupil Michele Patrassi spolu s dalšími sedmnácti operními tituly. Uvedení této opery v Braunschweigu společností Patrassi-Simoni v roce 1782 dokládá tištěné libreto,⁹³ stejně jako Bondiniho představení v roce 1783. V každém případě tato opera představovala ve své době velmi populární kus. Bustelli jej uvedl rok před svou smrtí (1780) ve vídeňském Kärtnerthortheater, jak dokládá libreto ze sbírky teatrálií z Křimic.⁹⁴ V roce 1781 měla premiéru v Drážďanech.⁹⁵

Další Salieriho operu uvedl Bondini již v Nosticově divadle. Komická opera o dvou aktech *La grotta di Trofonio* měla premiéru ve vídeňském Burgtheateru 12. října 1785. Ještě onoho podzimu ji shlédlo i pražské publikum.⁹⁶ O rok později se jí dočkaly i Drážďany.⁹⁷ Ze stejné doby patrně pochází i klavírní výtah pořízený Janem Křtitelem Kuchařem, dnes uložený v Knihovně Pražské konzervatoře.⁹⁸

Zatím by se zdálo, že v Praze zněly pouze Salieriho italské opery. V roce 1782 byl však uveden i jeho tříaktový singspiel na libreto Leopolda Auenbruggera *Der Rauchfangkehrer*⁹⁹ a hrál se zde údajně až do roku 1786. Zpěvohra v německém jazyce, kterou si u Salieriho objednal Josef II. pro své nově zřízené císařské „Národní divadlo“, měla premiéru 30. dubna 1781 ve vídeňském Burgtheateru a patřila zřejmě k těm kusům, které poměrně pohotově

⁹⁰ JAKUBCOVÁ *HV* 1998, s. 161.

⁹¹ Viz Soupis pramenů, č. 12. Srov. KNEIDL IV, 196. Další exemplář: CZ-Pn, RADENÍN 1559 Přív. 1, in: KNEIDL *Radenín II* 1962, s. 413.

⁹² „La Scola de Gelosi, die Schule der Eifersichtigen, ein Singspiel des H. Salieri mit allen Theillen.“ POKORNÝ *MM* 1992, s. 99.

⁹³ JAKUBCOVÁ *HV* 1998, s. 162.

⁹⁴ Viz Soupis pramenů, č. 11. Citováno z: KNEIDL II, s. 118.

⁹⁵ Drážďanská premiéra opery *La scuola de gelosi* se uskutečnila 13. března 1781 v Kleine kurfürstliche Theater a hrála se až do roku 1784. Partitury: D-DI Mus. 3796-F-510, D-DI Mus. 3796-F-6, libreto: D-DI MT 1398/1398a. LANDMANN 1976, č. 244, s. 109.

⁹⁶ Viz Soupis pramenů, č. 7. KNEIDL II, s. 189; SARTORI III, s. 377.

⁹⁷ Podle Angermüllera se tato opera v Praze hrála ještě roku 1787 v německém překladu P. Trautmanna. Neuvádí však zdroj této informace. „*La Grotta di Trofonio* wird in Pest und in Prag in deutsches Sprache aufgeführt (Übersetzung von P. Trautmann)“. ANGERMÜLLER II, s. 114.

⁹⁸ Viz Soupis pramenů, č. 21.

⁹⁹ Viz Soupis pramenů, č. 10. KNEIDL *Radenín II* 1962, s. 68. Angermüller píše, že *Kominik* se v Praze dával v létě roku 1783 a v roce 1786, neuvádí však zdroj těchto informací. ANGERMÜLLER I, s. 223, 354.

přebírala Wahrova pražská činoherní společnost z vídeňského repertoáru. Pražská premiéra *Kominika* se konala rok poté, tedy 1782 v divadle v Kotcích.

8. ledna roku 1788 byla ve Vídni uvedena Salieriho opera *Axur re d'Ormus* u příležitosti svatby synovce císaře Josefa II. a budoucího římského císaře, arcivévody Františka Habsburského s princeznou Elisabethou Wilhelminou Württemberskou.¹⁰⁰ *Axur* patří mezi Salieriho nejúspěšnější italské opery. Po uvedení ve Vídni se okamžitě šířil po Evropě, byl přeložen do několika jazyků. Ve Vídni se jen do konce roku 1788 hrál osmadvacetkrát. Bondiniho pražskou společnost tehdy oficiálně přebíral jeho nástupce Domenico Guardasoni a *Axura*¹⁰¹ tedy pravděpodobně uvedl již jako nový ředitel.¹⁰² Pražská premiéra *Axura* se konala roku 1788 v Nosticově divadle,¹⁰³ ve stejný rok s uvedením jiné Salieriho opery *Il talismano*. Obě tato díla byla hned následujícího roku na podzim hrána Bertoldiho společností v Drážďanech. Opera *Axur re d'Ormus* byla pro tamní premiéru upravena do dvou dějství a uvedena 21. listopadu 1789 v Kleine kurfürstliche Theater.¹⁰⁴ Téhož roku zazněl *Axur* (společně s dalšími Salieriho operami *La Grotta di Trofonio* a *Il talismano*) ve Varšavě, kde Guardasoniho soubor hostoval. Údajně se tyto tři opery hrály celý rok 1789 a o karnevalu 1790, vedle oper Martinových, Paisiellových a Mozartových.¹⁰⁵

Axur představoval relativně stabilní repertoárový kus pražského Nosticova divadla až do roku 1798 (mluvíme-li o uvádění této opery v italském originále), uváděn byl však v německém překladu i po zániku pražské italské opery, který přišel v sezóně 1806/1807.¹⁰⁶ Pražské uvedení *Axura* v roce 1791 (tedy po návratu Guardasoniho z Varšavy) dokládá např. zpráva v *Un almanacco drammatico*. Podle tohoto zdroje se *Axur* hrál společně s *Donem Giovannim* po celý rok.¹⁰⁷ Dle jednohlasného přání publika byl v následujícím roce znovu

¹⁰⁰ Württemberská princezna figurovala v údajně prvním konkurenčním střetu Salieriho a Mozarta v prvním roce Mozartova pobytu ve Vídni (1781), kdy právě pro ni hledal císař Josef II. vhodného učitele zpěvu a klavíru. Ač se o toto místo Mozart ucházel, císař dal tehdy přednost Salierimu. BRAUNBEHRENS 2007, s. 64-65.

¹⁰¹ Viz Soupis pramenů, č. 2. KNEIDL III, s. 193; KAMPER 1936, s. 250.

¹⁰² O. Teuber v souvislosti s převzetím společnosti Guardasonim uvádí Salieriho operu *Il talismano*, která měla pražskou premiéru v říjnu roku 1788 a také Neumannovu operu *Elisa*. O *Axurovi* se na tomto místě nezmiňuje. TEUBER II, s. 260.

¹⁰³ Více v kapitole 4.1.3 Pražská premiéra opery *Axur re d'Ormus* (1788)

¹⁰⁴ Drážďanská provozovací partitura byla pravděpodobně opsána z pražské partitury *Axura*, která se však nedochovala. Jde o pramen částečně dokládající pražskou podobu představení *Axura* v roce 1788. Viz 4.2.1 Tištěná libreta a partitury.

¹⁰⁵ VERTI *Un almanacco drammatico* I, s. 848.

¹⁰⁶ V letech 1806-1828 se objevují zmínky o německých provedeních *Axura* s Luigim Bassim v titulní roli či reflexe nových pojetí této opery, jak referuje např. lipský list *Allgemeine musikalische Zeitung* v roce 1827. O jednotlivých představeních v tomto období referuje také Franz Martinec. MARTINEC, Franz: *Journal aller auf der k. ständischen Bühne zu Prag aufgeführten. Trauer-Schau-Lust-spiele, Opern Possen, Ballets, Concerte und sonstige Productionen vom 16^{ten} Juli 1815 bis 30^{ten} April 1834, rkp., opis v Divadelním ústavu v Praze. [dále pouze MARTINEC *Journal*].*

¹⁰⁷ K roku 1791 almanach uvádí: „[PRAGA] In tutto l'anno | Nel succitato Teatro [na předchozí straně Teatro

uveden *Axur* a *La grotta di Trofonio*, jak informovaly 8. prosince toho roku *Pražské poštovské noviny*.¹⁰⁸ V dubnu roku 1794 měl v jednom z představení *Axura* údajně vystoupit devítiletý Karl Mozart v roli augura Elamira (dětská role). Jak ale čteme v *Prager Neue Zeitung* z 9. dubna 1794, jeho veřejné vystoupení nebylo nakonec jeho vychovatelem povoleno.¹⁰⁹ Z tohoto roku se dochovaly dokonce dvě divadelní cedule k Salieriho opeře *Axur re d'Ormus*. První cedule dokládá představení, které se odehrálo ve středu 15. října 1794 u příležitosti oslav jmenin bývalé panovnice Marie Terezie. Tento pramen je uložen v Muzeu hlavního města Prahy.¹¹⁰ Prosinčové představení *Axura* dokumentuje cedule, uložená ve Strahovské knihovně.¹¹¹

Léta 1796-1798 nám podrobně dokumentuje již zmíněný brněnský list *Allgemeines europäisches Journal*. Podle něj se *Axur* hrál v roce 1796 celkem osmkrát (29. června a 2. července je uvedeno, že autorem opery je Ch. W. Gluck).¹¹² Během léta se hrál *Axur* třikrát: 27. července, 17. a 27. srpna, a dále 19. září. V říjnu byla opera rozdělena do dvou po sobě jdoucích večerů: 5. října se hrála první tři dějství z *Axura*, zbytek programu vyplnil balet,¹¹³ druhý den 6. října se dávala zbylá dvě dějství, balet a divertissement *Die Wilden*.¹¹⁴

Nazionale] si rappresentano Opere Buffe italiane in Musica dalli seguenti | Antonio Baglioni, Carolina Perini | Felice Ponziani, Luigi Bassi | Gaetano Campi, Giuseppe Lolli | Angiola Perini, Caterina Miceli | Anna Antonini, Caterina Perini | Titoli delle Opere: Il Dissoluto punito - Axur Re d'Ormus“. VERTI *Un almanacco drammatico* II, s. 981.

¹⁰⁸ „[...] Man wird nach dem ungetheilten Wunsche des Publikums wieder die Opern Axur, Trophonia und mehrere beliebte dieser Art wieder auf die Bühne bringen [...]“, in: Prager Oberpostamtszeitung 1792/100/15.12./s. 795. Citováno z: BERKOVEC, Jiří: *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Praha 1989, [dále pouze BERKOVEC 1989] s. 143.

¹⁰⁹ „Man ist dem verehrungswürdigen prager Publikum, welches den Namen Mozart zu ehren weiss, eine Erklärung schuldig, die durch die 2 letzten Opernvertissements nothwendig gemacht wurde. Der Knabe Mozart, der Sohn des unsterblichen Mannes, dessen himmlische Harmonien uns noch spät entzücken werden, ward auf Verlassung Sr. Excellenz des Herrn Baron von Swieten, seines edlen Wohlthäters im Vertrauen auf den Geist der böhmischen Nation, nach Prag zur Bildung und Erziehung gegeben. Dieser 9jährige Knabe, voll Feuer und Lebhaftigkeit, sollte nach dem Wunsche einiger Freunde des mozartischen Namens in der Opera Axur in der Rolle des Opferknabens öffentlich auf der Bühne auftreten. Welch eine schädliche Wirkung diess auf die Bildung des jungen Menschen gehabt hätte, das können nur jene ganz einsehen, deren Aufsicht und Sorge derselbe übergeben wurde. Die Kinder grossen Männer gehören einermassen dem Publikum an; und die Erzieher des Knabens haben zu viel Hochachtung für desselbe, und zu viel Liebe für das Wohl des Knabens, als dass sie es hätten zulassen können. Da diese Gesinnungen zugleich diejenigen seines edlen Wohlthäters und seiner Mutter sind: so nahm man um so weniger Anstand das Auftreten des Knabens zu verhindern. Hätte man in den Opernanzeigen die Sache der Publizität nicht voreilig überliefert, so wäre diese Erklärung nicht nöthig gewesen; aber so könnte leicht der Unterrichtete nach dem letzten Opernzettel die Wittve Mozart, die voll Hochachtung und Dankgefühl für prager Publikum hat, eines Eigensinnes beschuldigen, wovon sie nichts weiss.“ Citováno z: BERKOVEC 1989, s. 90.

¹¹⁰ Viz Soupis pramenů, č. 25. Za upozornění na tento pramen děkuji paní PhDr. Aleně Jakubcové, Ph.D.

¹¹¹ Viz Soupis pramenů, č. 26. Srov. VOLEK *MM* 1961, s. 56; KNEIDL III, s. 199.

¹¹² „...eine italiänische Oper mit Musik von Ritter Gluck [...]“. VOLEK *MM* 1961, s. 73.

¹¹³ „...eine Oper, wovon die ersten 3 Akte, und dann das vorige Ballet vorgestellt war.“ VOLEK *MM* 1961, s. 83.

¹¹⁴ „Sollte eigentlich deutsches Schauspiel seyn, - da es aber dem Hrn. Quardasoni [!] beliebte, sich diesen Tag zuzueignen, so wurden die 2 letzten Akte von der Oper Axur, mit vorigem Ballet, und einem Divertissement: Die Wilden – so wie zuvor mit Abonnement suspendu – gegeben.“ VOLEK *MM* 1961, s. 83-84.

Podobná praxe se odehrála i následujícího roku 1797: 13. března byla nejprve uvedena první tři dějství *Axura*, ke kterým byl připojen balet na námět *Dona Juana*, 18. března bylo uvedeno 4. a 5. dějství této opery a balet *Kastelán*.¹¹⁵ V roce 1798 máme zprávu o třech představeních *Axura* z 6. a 15. ledna a 7. února.¹¹⁶ Uvádění této Salieriho opery v posledních letech činnosti Guardasoniho souboru ve Stavovském divadle nemáme doloženo. V roce 1807 se objevuje zmínka, že se měla opera hrát 3. a 8. prosince, ale pro nemoc Luigiho Bassiho, který pravděpodobně zpíval *Axura*, představení odpadla.¹¹⁷ Hrál se až o Vánocích, 26. prosince.¹¹⁸ Pouze pro doplnění uvádím pozdější léta: v roce 1815 dirigoval *Axura* v Praze (zřejmě v německé verzi) Carl Maria von Weber. Titulní roli zde opět zpíval Luigi Bassi.¹¹⁹ V roce 1827 došlo k novému nastudování s novým německým překladem Josepha Triebensea. Referuje o tom lipský list *Allgemeine musikalische Zeitung*.¹²⁰

Salieriho dramma giocoso *Il talismano* na text Carla Goldoniho vzniklo již v roce 1779. Salieri však tehdy dokončil pouze první akt a další dva akty zkomponoval Giacomo Rust. V této podobě byla opera uvedena 21. srpna 1779 v Miláně (Teatro della Cannobiana). Revidovaná verze na text Lorenza Da Ponte s novou Salieriho hudbou měla premiéru 10. září 1788 ve Vídni. Krátce na to byla uvedena i v Praze.¹²¹ V inventáři dekorací Nosticova divadla, patřícím Domenicu Guardasonimu, lze vystopovat konkrétní dekorace určené pro představení Salieriho oper. Podle výše uvedeného seznamu, obsahovala výprava opery *Talisman* např.: „cikánský stan s lampami“ nebo „tábor z deseti plátěných stanů“. V tomto prameni najdeme

¹¹⁵ „[13. 3. 1797] Die ersten 3 Aufzüge der italienischen Oper: Axur ; zum Beschluss das Ballet: Don Juan, oder: Das steinerne Gastmahl. [... 18. 3. 1797] Der 4te und 5te Akt der italienischen Oper: Axur; hierauf die casortische Gesellschaft mit ihren Künsten und dem Ballet: Der Kastellan.“ VOLEK *MM* 1961, s. 115.

¹¹⁶ VOLEK *MM* 1961, s. 143, 144, 146.

¹¹⁷ „Wegen plötzlicher Krankheit des Hr. Bassi, konnte die Oper: Axur nicht gegeben werden.“ In: Verzeichnis jener deutschen Schauspiele und italienischen Opern welche in dem Landständischen Theater der Königl. Altstadt Prag, unter der Direction und Unternehmung des Herrn Carl Liebich vom 10ten August 1806 an, als am Tage der Directionsübernahme, bis den 31sten Dec. 1806 aufgeführt worden sind. Gesammelt und herausgegeben von J... B... den Titl. Herrn Theater-abbonenten der gesperrten Sitze gewidmet. Prag 1807.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ NĚMEC, Zdeněk: *Weberova pražská léta*, Praha 1944, [dále pouze NĚMEC 1944] s. 172. Srov. ANGERMÜLLER III, s. 79: „Carl Maria von Weber dirigiert in Prag „Axur, Re d’Ormus“.

¹²⁰ „Prag. Wenn wir am Schlusse des Jahres 1827 das musikalische Repertoire unserer Bühne betrachten, so erschien es freylich ziemlich ärmlich. [...] Salieri’s klassischer Axur, mit verstärkter Instrumentation vom Hrn. Kapellmeister [Josef] Triebensee, ist wieder in die Scene gesetzt, und zwey Mal vor ziemlich leerem Hause aufgeführt worden. Kenner und Freunde der ältern Musik bewundern das weitläufige und mannigfaltige Tongewebe, die treffende Charakteristik, die hier nicht durch Modulationen, sondern durch einen höchst bewundernswerthen Melodieenreichtum sich ausspricht; aber es ist nicht zu läugnen, dass sich der Geist der Zeit seiner Entstehung in diesem Kunstwerke zu sehr kund giebt; die kurzen Gesangstücke sprechen unser Publicum nicht mehr an, welches nur Bravour-Arien, Triller, Cadenzen, auf- und absteigende Scalen beklatschen mag. Die Ausführung war von Seiten der Hrn. Kainz sehr lobenswerth, und die Chöre gingen gut zusammen.“ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19. 3. 1828, sl. 191.

¹²¹ Viz Soupis pramenů, č. 14. KNEIDL III, s. 194; TEUBER II, s. 260. Angermüller uvádí, že byla v Praze dávána už v září. ANGERMÜLLER II, s. 155.

i poznámky k výpravě *Axura*, mezi něž patří např. „malý obětní stůl malovaný na lepence“, „štíty malované na lepence“, „papírové lucerny na tyčích“ nebo „dvě zrcadla na lepence stříbrem vymalované“.¹²²

V následujících letech byly uváděny především Salieriho opery *Axur re d'Ormus*, *La grotta di Trofonio* (1796) a *Il talismano* (1798), jak opět dokládá *Allgemeines europäisches Journal*.¹²³ Dne 13. února 1796 bylo uvedeno italské pasticcio *Prima la Musica, poi le parole*. Zmíněný brněnský list uvádí, že jde o dílo s hudbou „Giovanniho Paisiella a dalších skladatelů“.¹²⁴ Mohlo se jednat o Salieriho jednoaktové divertimento teatrale na libreto G. B. Castiho, příležitostný kus, určený společně s Mozartovým *Divadelním ředitelem* k dvorní slavnosti v schönbrunnské oranžerii 7. března roku 1786. Mohlo však také jít o pasticcio, ve kterém převažovala hudba Giovanniho Paisiella.¹²⁵

Roku 1796 rozpoutalo Salieriho dvouaktové dramma eroicomico na libreto Giovanniho de Gamerry *Palmira regina di Persia* v Praze hotovou senzaci. Podle brněnského listu, byla v roce 1796 *Palmira* uvedena šestadvacetkrát, v dalším roce sedmkrát a v roce 1798 pětkrát. Stejný úspěch měla ve Vídni, kde měla premiéru rok před tím (14. října 1795) v Kärtnerthortheater a v následujících třech letech byla provedena celkem devětatřicetkrát.¹²⁶ K pražské premiéře, která se konala 2. března roku 1796 se dochovalo libreto¹²⁷ a zpráva ve zmíněném brněnském listu.¹²⁸ Dochoval se také rukopisný klavírní výtah Salieriho *Palmiry* od

¹²² SRBA 2009, s. 59.

¹²³ „La Grotta di Trifonia, [!] eine italienische Oper mit Musik von Salieri“ byla uvedena v Nosticově divadle 11. ledna 1796. „Den 9. [April 1798] wurde di Bühne eröffnet mit einer italienischen Oper: Il Talismano, Musik vom Salieri.“ Operu *Talisman* hrála Guardasoniho operní společnost v dubnu celkem třikrát. VOLEK *MM* 1961, s. 62, 151-152.

¹²⁴ „Den 13. [Februar 1796] Zum erstenmahl Primo la Musica, poi le Parole, eine italiänische Oper mit Musik von Paisiello und andern Komponisten“. Tento kus byl opakován ještě dva dny poté. VOLEK *MM* 1961, s. 65.

¹²⁵ JONÁŠOVÁ *HV* 2002, s. 190.

¹²⁶ RICE, John: heslo *Palmira, regina di Persia*, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008593>>, 30. 10. 2011. Srov. in: KAMPER 1936, s. 250; KNEIDL III, s. 204; SARTORI, s. 351. *Palmira* se v Nostickém divadle hrála: 2., 5., 7., 12., 14., 19. a 28. března, dále 2., 6., 13. a 20. dubna, 2. , 16., 21. a 30. května, [přes léto se hrál od Salieriho pouze *Axur*] dále 7., 10. a 28. září, 12. a 26. října, 2. a 16. listopadu, 14. a 28. prosince. VOLEK *MM* 1960.

¹²⁷ Viz Soupis pramenů, č. 9. KNEIDL IV, s. 204.

¹²⁸ „Den 2. Zum erstenmahl: Palmira Regina di Persia, eine italienische Oper von Dichter Tenente, mit Musik von Salieri. Alles, was Auge und Ohr reizen und befriedigen kann, ist in diesem Stücke vereinigt – nur für den Geist zu wenig gesorgt; denn der Plan ist gar zu einfach, und gründet sich blos auf Liebesanträge verschiedener Prinzen und romantischer Heldenabentheuer. Salieris Komposition weiss den Weg zum Herzen zu finden, und die hiesigen Sänger (worunter sich auch Hr. Lasser, ein Deutscher, besonders auszeichnet) geben sich alle Mühe, ihrer Tonkunst Ehre zu machen. Für Nichtkenner der Musik ist durch glänzende Einzüge gesorgt, wo lebende Pferde, ausgestopfte Kameele und Elephanten, Riesen und Ungeheuer erscheinen, und dadurch das, was oft die besten Schauspieler trotz aller ihrer kunstvollen Bemühungen nicht gewinnen – ein zahlreicher Besuch und Beifall erreicht wird.“ VOLEK *MM* 1961, s. 66-67.

Taddea Weigla, dnes uložený v Knihovně Pražské konzervatoře.¹²⁹

V následujícím roce 1797 se opět setkáváme s již zmíněnými kombinovanými programy, tedy s rozdělením víceaktové opery do několika večerů. Například ve středu 25. ledna byl dáván první akt z opery *Palmira*, balet *Der Kastellan* a pantomima *Arlequin die bewegliche Statue aus Liebe*. V sobotu 28. ledna byl uveden druhý akt z *Palmiry* a pantomima *Der bombardirte Arlequin*.¹³⁰ Podobný program byl hrán i v březnu (v pondělí 6. března 1. akt z *Palmiry* a pantomima *Der bombardirte Arlequin*, ve středu 8. března 2. akt *Palmiry* a pantomima *Den alten eingebildeten Kranken*).¹³¹ *Palmira* se hrála v roce 1797 i během léta, v říjnu ke „jmeninám jeho Veličenstva [Františka II.]“ a také v prosinci.¹³² Informovaly o tom *Pražské poštovské noviny*.¹³³

V roce 1798 byla *Palmira* stále na Guardasoniho repertoáru a údajně se hrála po celý rok¹³⁴ společně s operami Mozartovými, Paisellovými a Cimarosovými. Po roce 1800 se *Palmira* uváděla v Praze méně a spíše v německém překladu, v roce 1817 ji nalzáme v záznamech nápovědy Stavovského divadla, Franze Martince.¹³⁵ V roce 1799 byla (v té době již ve „Stavovském“ divadle) údajně provedena Salieriho opera *Falstaff, ossia Le tre burle*. V libretu z radenínské sbírky ovšem není vytištěno jméno autora hudby.¹³⁶

Údajně v sezóně 1800/1801 bylo v Praze uvedeno Salieriho dvouaktové dramma eroicomico na libreto C. P. Defranceschiho *Cesare in Farmacusa* a dvouaktová opera buffa na libreto téhož básníka – *Angiolina ossia Il matrimonio per sussurro*.¹³⁷ Pražská představení těchto oper se tedy patrně uskutečnila brzy po jejich vídeňských premiérách (*Caesar* měl premiéru 2. června 1800 v Kärtnerthortheater, *Angiolina* 22. října 1800 tamtéž). *Cesare in*

¹²⁹ Viz Soupis pramenů, č. 22.

¹³⁰ VOLEK *MM* 1961, s. 106.

¹³¹ VOLEK *MM* 1961, s. 114.

¹³² 15. července, 7. a 26. srpna, patrně v celém znění. VOLEK *MM* 1961, s. 128-130. V říjnu byla *Palmira* uvedena: „[...] Zur Namensfeier S^t. Majestät unsers allergnädigsten Landesfürstens: Palmira, wälsche Oper mit Musik vom Salieri.“ Podle Tomislava Volka se představení nemělo konat 3. ale 4. října. Další představení se konalo 20. prosince. VOLEK *MM* 1961, s. 133.

¹³³ „Am Abende des Geburtstages S. Majestät, unseres allergnädigsten Landesfürsten wurde im hiesigen k. Nationaltheater die beliebte Oper Palmira ausgeführt. Das Theater war vollständig mit Wachs beläuchtet, wurde mit Trompeten und Pauken eröffnet.“ Prager Oberpostamtszeitung (1781-1799) 1798/14/17.2/s. 104. Citováno z: BERKOVEC 1989, č. 138.

¹³⁴ Zprávy máme o představeních: 26. března, 22. a 26. září, 15. října a 3. listopadu. VOLEK *MM* 1961, s. 150, 163, 165, 167.

¹³⁵ MARTINEC *Journal*.

¹³⁶ Viz Soupis pramenů, č. 5. KNEIDL IV, s. 205-206. Srov. KNEIDL *Radenín II* 1962, s. 151.

¹³⁷ Zmiňuje se o tom Teuber: „Vom Repertoire der Jahre 1800 und 1801 hört man in fremden Zeitungen wenig Gutes. Als „miserable“ Aufführungen bezeichnete man "Julius Cäsar in Farmakusa" und "Angiolina" oder "Scheidung vor der Heirat" von Salieri [...].“ TEUBER II, s. 347. Partitura *Angioliny*, opaná údajně pražským kopistou, je uložena v Drážďanech. Viz Soupis pramenů, č. 15. LANDMANN, s. 25.

Farmacusa se v Praze hrál nejméně 3 roky.¹³⁸ Divadelní cedule ze sbírky Jeníka z Bratřic¹³⁹ z pražského představení 12. ledna 1801 uvádí toto obsazení: Hr. Siboni [Simoni?] (Giulio Cäsare), Hr. Ponziani (Tullo),¹⁴⁰ Dem. Brunetti (Gili) [!], Hr. Kampi [Gaetano Campi?] (Nicarone), Hr. Bassi (Megistone), Dem. Ceccarelli (Termuti), Hr. Angrisani (Narbotte a Lentalo), Dem. Cerzagbi (Zosmia). V případě role Caesara jde nejspíš o Giuseppa Simoniho, který zpíval rovněž titulní roli v této opeře v Kärtnerthortheater při premiéře 2. června 1800. Roli Tulla tehdy ztvárnil Carlo Angrisani, který měl v Praze dvě menší role (Narbotte a Lentalo). Na závěr připojujeme stručnou rekapitulaci hlavních zjištění ve formě tabelárního soupisu.

¹³⁸ V roce 1802 byl údajně prováděn v německém překladu Georga Friedricha Treitschkeho. ANGERMÜLLER II, s. 404. Představení se konalo 15. ledna 1802.

¹³⁹ Viz Soupis pramenů, č. 27. Cedule vlepene v rukopisech J. Jeníka z Bratřic, in Bohemica V, za s. 420; Pamětihodno III, za s. 122. JAKUBCOVÁ, Alena: Domenico Guardasoni, in: JAKUBCOVÁ 2007, s. 211.

¹⁴⁰ Pravděpodobně tyto dva pěvci mohli v těchto rolích vystoupit již v sezóně 1800/1801, kdy se vrátili do Guardasoniho společnosti. „Die Aufführungen der Salieri-Opern *Cesare in Farmacusa* und *Angiolina ossia Il Matrimonio per sussurro* werden 1800/01 ebenso miserabel bezeichnet als Mozarts „Don Giovanni“ und „La Clemenza di Tito“. Aber: Guardasoni tätigt neue Engagements: Felice Ponziani, [...] kommt ebenso wie Giuseppe Siboni [...] nach Prag zurück.“ ANGERMÜLLER *Guardasoni* 2002, s. 15. Opera buffa *Angiolina* se hrála i v dalších dvou letech. Zpráva v prvním svazku *Die böhmische Wandersman* uvádí patrně německá představení 16. listopadu a 12. prosince roku 1801. Angermüller zmiňuje (bez upřesnění) provedení *Angioliny* v roce 1802. ANGERMÜLLER II, s. 404.

3.3 Hudební prameny k operám Antonia Salieriho v českých fondech

Hudební prameny k operám Antonia Salieriho (zejména opisy partitur), které by se přímo vztahovaly k provozu v koteckém či Nosticově divadle, nám nejsou známy. Mezi operní partitury, které by mohly nepřímo poukazovat na podobu pražských představení, patří např. drážďanský opis dnes již nedochované pražské partitury *Axura*, o kterém bude řeč v kapitolách 4.2.1 a 4.5). Avšak v českých archivech a knihovnách se vyskytují zejména jednotlivá operní čísla (árie či ansámby), přede hry (často upravované pro menší obsazení) či instrumentální čísla (pochody či tance), mnohem méně pak celé opery (ať už v partiturách či klavírních výtazích).¹⁴¹

Cenný soubor hudebnin s operními díly Antonia Salieriho představují opisy partitur z hudební sbírky hraběte Heinricha Wilhelma von Haugwitz (1770-1842), majitele zámku v Náměšti nad Oslavou,¹⁴² žáka a přítele Antonia Salieriho. Ty však nesouvisejí s pražským divadelním provozem.¹⁴³

Hrabě Haugwitz žil v Náměšti od roku 1794, kde o šest let později založil zámeckou kapelu a postupně zde vytvořil významné hudební centrum. Orchestr a sbor uskutečňoval pravidelné veřejné produkce, které údajně občas řídil sám hrabě Haugwitz. Po roce 1804 nechával kromě komorních a orchestrálních skladeb opisovat také operní a oratorní partitury, mezi kterými nechyběla díla Antonia Salieriho (*Axur re d'Ormus*, *Cesare in Farmacusa*, *Les Horaces*, *Palmira regina di Persia*).¹⁴⁴ Náměšťská hudební sbírka obsahovala kolem 1400 položek, z toho více než 25 signatur tvořily rukopisy a tisky se Salieriho hudbou. Ty jsou dnes uloženy ve fondu hudebního oddělení Moravského zemského muzea v Brně.¹⁴⁵ Hrabě Haugwitz se také věnoval literární tvorbě. Překládal do němčiny operní a oratorní libreta, zejména díla Georga Friedricha Händela, Johanna Adolfa Hasseho, Johanna Gottlieba

¹⁴¹ Rámcový výskyt hudebnin, roztříděných podle těchto kritérií, byl sestaven dle údajů v SHK a databázi RISM (viz Tabulka II. Hudební prameny k operám Antonia Salieriho v tuzemských knihovnách). Údaje byly ověřeny v katalogu Českého muzea hudby a katalozích oddělení zámeckých knihoven (NM). Za laskavou pomoc v této záležitosti srdečně děkuji PhDr. Petru Maškovi.

¹⁴² FREEMANOVÁ, Michaela: Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) a hudební sbírka z Náměště nad Oslavou, in: *Opus musicum* 2002/4, s. 4-10; JÚZLOVÁ, Markéta: K repertoáru náměšťské kapely hraběte Haugwitze, in: *Opus musicum* 1998/1, s. 27-32.

¹⁴³ Hrabě Haugwitz byl dedikantem Salieriho *Requiem*, které mělo premiéru v náměšťské zámecké kapli. Dále mu skladatel věnoval gratulační kantátu, jejíž autograf je uložen ve sbírce hudebního oddělení Moravského zemského muzea. Viz <http://www.zamek-namest.cz/hudebni-tradice>, 7. 12. 2011.

¹⁴⁴ Opery a oratoria se z počátku patrně provozovaly na zámečku v Schönwaldu. K problematice operního provozu na zámku v Náměšti viz: SEHNAL, Jiří: Divadlo hraběte Haugvice v Náměšti nad Oslavou a jeho počátky, in: *Opus musicum* 2000/3, s. 23-29.

¹⁴⁵ Několik opisů libret (Haugwitzových překladů) k Salieriho operám se nachází také v hudebním oddělení Národní knihovny pod signaturami: MUS Li 422, 463, 498-503.

Naumanna, Christopa Willibalda Glucka a rovněž Antonia Salieriho (*Axur, Die Danaiden, Die Horazen, Der Kampf mit dem Drachen* z opery *Palmira regina di Persia*).¹⁴⁶

Některá operní čísla s hudbou Antonia Salieriho byla, tak jak bývalo zvykem, upravována pro chrámový provoz. Původní text italského libreta byl nahrazován latinským liturgickým či paraliturgickým textem, často bylo také upravováno nástrojové obsazení, odpovídající podmínkám, pro které bylo kontrafaktum určeno. Takových příkladů nalezneme v českých pramenech několik. Např. árie krále Daria ze Salieriho opery *Palmira regina di Persia* „*Dalla virtù se prendi*“, která se vyskytuje v opisu Methudia Kreibicha ve fondu hudební sbírky chrámu sv. Jakuba v Praze, je kontrafaktem s latinským textem „*Amati quaeso montes*“.¹⁴⁷ K bravurní árii Calloandry z opery *La fiera di Venezia* „*Vi sono sposa, e amante*“, která se dochovala v turnovském muzeu,¹⁴⁸ byl na přelomu 18. a 19. století podložen latinský text „*Huc omnes gentes properates*“. Árie Caroliny „*Chi mi conforta*“ ze Salieriho opery *Il talismano* se dochovala v podobě latinského kontrafakta „*Damitis aurem supplicii*“ v Českém muzeu hudby v Praze.¹⁴⁹ Jako poslední příklad uveďme latinské kontrafaktum „*Summe Deus clementiae*“ z roku 1832, které se dochovalo ve farním archivu v Loukově. Jde o duet a zároveň vstupní číslo hlavní milenecké dvojice Atara a Aspasiae *Qui dove scherza l'aura* z první scény prvního aktu Salieriho opery *Axur re d'Ormus*.¹⁵⁰

3. 4 Závěrečné zhodnocení

Jak bylo popsáno výše, první Salieriho opera v Praze zazněla nejpozději roku 1773, jak dokládá dochované pražské libreto komedie *Le donne letterate*. V následujících třiceti letech pražské publikum poznalo dalších dvanáct Salieriho titulů (soudě dle dochovaných libret a zpráv z tisku). Šlo přitom především o komické opery (s podtituly jako *opera comica, buffa*

¹⁴⁶ BIGGI PARODI 2005, s. 89-90, 246, 430-431, 510-511. HOEBLER 2006, s. 243. K Haugwitzovým překladům: FREEMANOVÁ, Michaela: Heinrich Wilhelm Haugwitz, „Übersetzer der Iphigenia in Aulis“, in: *Hudební věda* 2003/4, s. 361-370.

¹⁴⁷ [cover title, b:] Palmira | aria | /:Dalla virtù se prendi/ | à | Basso Solo | Violinis 2bus | Obois 2bus oblig: | Cornuis 2bus oblig: | cum | Fundamento. | Del: Sig: Ant: Salieri | P: Methudii Kreibich mpria. | In k: k: Hoftheatral Musikverlag in Wien [CZ-Psj, sig. 224] Citováno z: RISM ID no. 551000224. Srov. TROLDA, Emilián: Hudební archiv minoritského kláštera u sv. Jakuba v Praze, in: *Cybil* 9, 1918, s. 142-145.

¹⁴⁸ Aria Solennis in C a Canto Solo, Violinis Duobus, Alto Viola, Flauto Traverso Solo, Clarinetto Solo, Cornibus Duobus in C con Organo. Del Sig Saliery. [!] [CZ-TU (in: CZ-SE), sig. M 525 (291), Pozůstalost Jos. Antonína Bauera]. Citováno z: SHK.

¹⁴⁹ CZ-Pnm. Obsazení: Coro, vl 1, 2, vla, org [SHK].

¹⁵⁰ Duetto in B a Soprano et Tenore solo, Violinis, Clarinetis, Cornuis, Fagottis d[uo]bus, Viola, Flauto con Organo. Del Sig. Antonio Salieri... Aus der Opera Axur König von Ormus [CZ-LO, sig. 238 (153)]. Jedná se o opis Fr. Quardy z roku 1832. Obsazení: S, T, vl 1, 2, vla, fl oblig., 2 cl, 2 fag, 2 cor, org (bc). Citováno z SHK.

či *commedie per musica*, v případě *Kominíka* šlo o hudební „Lustspiel“ či smíšené operní žánry (*drammi tragicomici, drammi eroicomici*). Nedochovaly se zprávy o uvedení některé ze Salieriho vážných italských oper ze 70. let (jako *Armida* nebo *L'Europa riconosciuta*), ačkoliv se v tuzemských fondech dochovalo několik hudebních pramenů, zejména k opeře *Armida*. Pravděpodobně největší úspěch zaznamenalo Salieriho *dramma tragicomico Axur re d'Ormus*, které (jak již bylo uvedeno výše) představovalo dlouhodobou oporu repertoáru Guardasoniho operní společnosti. Námět z exotického prostředí zaujal pražské publikum také v případě opery *Palmira regina di Persia*, jejíž úspěch byl okamžitý, ovšem ne tak trvalý jako u *Axura*. Je však velmi problematické hodnotit význam něčeho, co je zdokumentované pouze dílčími zprávami nebo více méně náhodně dochovanými prameny.

Na přiložené tabulce, znázorňující uvádění Salieriho oper ve Vídni, Praze a Drážďanech, vidíme, že na počátku 70. let 18. století Salieriho opery pronikaly z Vídně do Prahy s jistým časovým odstupem (v tomto tvrzení vycházíme z dostupných pramenů, není vyloučeno, že se tyto tituly hrály i dříve). V polovině 80. let však Praha recipovala operní díla vídeňských skladatelů velmi brzy po premiérovém uvedení ve Vídni, což byl případ i oper Antonia Salieriho. Tři Salieriho opery se hrály ve stejný rok ve Vídni i Praze (*La grotta di Trofonio, Axur re d'Ormus, Il talismano*). Tento pohotový transit repertoáru trval zřejmě i v 90. letech 18. století, což dokládá např. brzké uvedení *Palmiry, Falstaffa* či *Cesara* v Praze. Zaměříme-li se na dobu, uplynulou mezi vídeňskými, pražskými a drážďanskými premiérami Salieriho oper, všimneme si, že pokud se opera hrála na všech třech místech, pražské provedení zpravidla o rok předcházelo provedení drážďanskému. To může být dáno zejména tím, že na obou místech působil (do roku 1777) jediný impresárió – Giuseppe Bustelli. Je zde uvedeno také několik drážďanských provedení, kterým nepředchází provedení pražské, je však zachován stejný časový odstup (jeden rok od vídeňské premiéry). Je možné, že např. opera *La calamità de' cuori* v Praze zazněla (1775?), ale chybí nám pro to důkaz? Jak již bylo řečeno, v Praze bylo uvedeno ve vymezeném období (1773-1806) třináct (nebo čtrnáct)¹⁵¹ Salieriho titulů, v Drážďanech jich bylo údajně uvedeno patnáct.

Porovnáme-li počet doložených operních titulů Antonia Salieriho v oněch zmíněných třech hlavních etapách pražské italské opery s doloženými tituly ostatních skladatelů, zjistíme, že po Giovannim Paisiellovi, který představuje jednoho z nejúspěšnějších operních autorů tohoto období (jak v Praze, tak i ve Vídni),¹⁵² byl Salieri druhým nejhranějším autorem, bráno

¹⁵¹ U provedení divertimenta *Prima la musica e poi le parole* v roce 1786 nemáme jistotu, zda toto pasticcio skutečně obsahovalo hudbu Antonia Salieriho (viz kapitola 3.2).

¹⁵² Obdobnou statistiku nejúspěšnějších operních autorů Mozartovy Vídně přináší John Platoff. Uvádí počet

čistě statisticky. Jeho italské opery byly součástí pražského repertoáru téměř po dobu třiceti let a zřejmě tedy plně vyhovovaly vkusu pražského publika.¹⁵³

představení italské opery mezi lety 1783 až 1792: Paisiello (251), Salieri (167), Martín y Soler (140), Cimarosa (127), Guglielmi (112), Sarti (97), Mozart (63), Anfossi (51), Storace (41), Weigl (27), Gazzaniga (20). Jde samozřejmě o vymezené období, i přesto však vidíme výrazné shody s pražským repertoárem té doby. PLATOFF *CM* 1991. Srov. KNEIDL III 1968, IV 1969. Viz Tabulka IV. Repertoár pražských divadel mezi lety 1770-1806.

¹⁵³ Tabulka, shrnující repertoár pražských divadel mezi lety 1771-1805, byla sestavena na základě Kneidlova soupisu libret. Existují samozřejmě hlubší studie, zabývající se pražskou recepcí děl dalších italských skladatelů (např. JONÁŠOVÁ 2002; NIUBÒ 2009) a bylo by jistě průkaznější, porovnávat výsledky těchto detailních výzkumů, než údajů v jediné, navíc více než čtyřicet let staré, soupisové publikaci. Na druhou stranu je třeba na rovinu přiznat, že při průzkumu pramenů k Salieriho operám nebylo nalezeno jediné libreto, které by již Kneidl neevidoval. Domnívám se proto, že jeho soupis má stále velkou platnost a jako zdroj pro rámcové srovnání četnosti uvádění italských autorů v Praze v zásadě vyhovuje. Autoři jsou uváděni v pořadí, v jakém byla jejich díla v Praze prováděna. Je však třeba mít na paměti, že tento soupis byl vytvořen na základě *dochovaných* pramenů a lze jej pokládat za pouze orientační! Mezi nejhranější autory v 70. letech, ještě na scéně divadla v Kotcích, patří vedle již zmíněného Paisiella (8 titulů) a Salieriho (4 tituly) také Antonio Sacchini (4), Giuseppe Gazzaniga (4), Pietro Guglielmi (8), Niccolò Piccini (5) či Vincenzo Righini (5). Poslední dva jmenovaní již nejsou doloženi v následujících etapách italské opery v Thunově a záhy v Nosticově divadle, zbylí ovšem (s výjimkou Sacchiniho) představují stálice pražského repertoáru až do zániku italské operní společnosti v sezóně 1806/1807. Jak již bylo uvedeno výše, od 80. let, počínaje Bondiniho érou v Thunově divadle, sledujeme nárůst operních děl vídeňských autorů v čele s W. A. Mozartem (5, počítáno i s Únosem ze Serailu), Vincenzem Martínem y Solerem (6) či Franzem Xaverem Süssmayerem (4). Stejně tak zde byl zájem o opery drážďanských skladatelů Johanna Gottlieba Naumanna (4) a Josepha Schustera (6). Velmi úspěšným operním autorem, hraným v Praze, byl také Domenico Cimarosa (13).

4. Antonio Salieri: Axur re d'Ormus (1788)

4. 1 Prehistorie a geneze díla¹⁵⁴

4. 1. 1 Pierre Augustin Caron de Beaumarchais: *Tarare* (Paříž 1787)

Salieriho pětiaktové dramma tragicomico *Axur re d'Ormus*¹⁵⁵ na libreto Lorenza Da Ponteho z roku 1788 má bohatou prehistorii. Jde o italskou adaptaci francouzské opery *Tarare*, kterou Salieri zkomponoval na libreto Pierra Augustina Carona de Beaumarchais pro pařížskou Velkou operu o rok dříve.¹⁵⁶

Hlavní myšlenkou opery je ztroskotání despotismu krutého vládce a nastolení nového řádu, korunováním lidového hrdiny. Sultán Atar je šířán žárlivostí vůči svému nejméně služebníku Tararovi, který je pro své chrabré činy všemi hluboce ctěn a žije šťastný život se svou ženou Astasií. Král se rozhodne zničit jeho štěstí a nařídí Astasii unést a zavléct do svého harému. Tarare je králi oddaný natolik, že zprvu neprohlédne jeho intriku, avšak má na své straně vrchního eunucha Calpigioho, jemuž kdysi zachránil život. Ten mu pomáhá Astasii ze spárů tyrana vysvobodit. Ač se král spojí s dalšími komplici a vytrvale usiluje Tararovi o život, nakonec proti němu povstane celé jeho vojsko, požadující Tarara za svého nového vládce. Atar je zdrcen odporem svých poddaných a spáchá sebevraždu. Tarare je lidem zvolený panovník, silný a spravedlivý vůdce, hodný královských poct a důvěry lidu.

Beaumarchais plánoval *Tarara* téměř deset let a libreto dokončil pravděpodobně v létě

¹⁵⁴ Jedno z nejnovějších pojednání o operách *Tarare* a *Axur re d'Ormus* vzniklo jako disertační práce na Hochschule für Musik ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 2005. Autor Andreas Hoebler provedl důkladnou analýzu obou oper a vyvrátil Angermüllerovo tvrzení, že v případě *Axura* došlo pouze k jakémusi „poitalštění“ opery *Tarare* (ANGERMÜLLER 1971-1974). Prokázal, že Salieri vytvořil novou italskou operu, do které importoval francouzské stylové elementy (včetně konkrétních hudebně-scénických struktur z opery *Tarare*). Práce přináší analytický vhled do obou oper. V kapitolách, ve kterých ozřejmuje historický kontext vzniku a recepcce díla vychází ze základních prací: MOSEL 1827 (autor pracuje s novým vydáním z roku 1999), ANGERMÜLLER 1971-1974, ANGERMÜLLER 2000 I-III, BRAUNBEHRENS 1992, RICE 1998 ad. Viz HOEBLER, Andreas : *Antonio Salieris Opéra Tarare und die Umarbeitung in die Opera tragicomica Axur, Rè d'Ormus: Parallelität und Divergenz zweier Bühnenwerke*, Tönning; Lübeck; Marburg -Der Andere Verlag, 2006 (diss. Frankfurt am Main, Hochschule für Musik 2005) [dále pouze HOEBLER 2006], s. 228. Tato práce přináší detailní soupis pramenů k oběma operám. V případě *Axura* se tento soupis liší od tématického katalogu (BIGGI PARODI 2005). Autor pracoval s mikrofišovou edicí RISM: *Libretti in deutschen Bibliotheken. Katalog der gedruckten Texte zu Opern, Oratorien, Kantaten, Schuldramen, Balletten und Gelegenheitskompositionen von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Microfiche-Edition, München 1992. Citováno z: HOEBLER 2006, s. 503.

¹⁵⁵ Axur, král Ormu.

¹⁵⁶ V této podkapitole vycházím zejména z: HEINZELMANN, Josef: *Tarare / Axur re d'Ormus*, in: Carl Dahlhaus (ed.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, sv. 5, München 1994, [HEINZELMANN 1994] s. 536–542; RICE 1998, s. 385-403; BRAUNBEHRENS 2007, s. 102-118.

roku 1784. Je možné, že bylo původně určeno pro Ch. W. Glucka. Avšak skladatele, který jeho reformní dílo zhudebnil, nakonec našel v Antoniu Salierim. Ten se nedlouho před tím proslavil v Paříži jako autor velmi úspěšné opery *Les Danaïdes*,¹⁵⁷ jakožto Gluckův důstojný nástupce. Salieri pracoval na hudbě k *Tararovi* ve Vídni celé dva roky (1784-1786). Práce samozřejmě nemohla být soustavná, jelikož zastával kapelnické místo na vídeňském dvoře a do toho komponoval několik dalších děl, včetně tří oper: *La grotta di Trofonio*, *Prima la musica e poi le parole* a *Les Horaces*.¹⁵⁸ V létě 1786 dostal Salieri od císaře dovolenou na cestu do Paříže, kde měl nastudovat svou druhou operu *Les Horaces* a pokračovat v práci na *Tararovi* společně s Beaumarchaisem. Premiéře *Tarara* předcházela důkladná příprava, jak ve smyslu hudebního nastudování v divadle, tak toho, čemu bychom dnes asi říkali „marketingová strategie“. Beaumarchais se vyznal v prostředcích, které mu umožnily přilákat široké publikum a vzrušit jej očekáváním, aniž by předem prozradil „to hlavní“. Spolu se Salierim navštěvoval šlechtické salony, kde předváděl vybrané scény z opery, doplněné svým autorským výkladem. Roztrousil tak několik střípků, kterými publikum navnadil a zároveň zabránil obecné předpojatosti, kterou by mohl vyvolat silný politický ráz díla.¹⁵⁹

Beaumarchais se považoval za operního reformátora a své záměry předložil veřejnosti v předmluvě libreta opery *Tarare* s nadpisem: „Operním abonentům, kteří by chtěli operu milovat“. Zde formuloval své reformní záměry a přihlásil se k pokračovatelům Glucka a jeho operní estetiky. Zamýšlel vytvořit nový typ hudebního divadla, kde by slovo a zápleтка představovaly nejvyšší složku, která musí být vším ostatním podporována. Drama vyjádřené slovy může být sice zkrášleno hudbou, avšak pouze tehdy, je-li užita ve vhodný okamžik a není-li jí příliš. V žádném případě ale nesmí být tato „ilustrace“ nadužívána (ve smyslu rozsáhlých pěveckých čísel či výrazného orchestrálního doprovodu) a odvádět pozornost od vlastního dramatu. Balet, který je rovněž součástí opery, znamenal pro Beaumarchaise především zábavný moment, který rozproudí místa, která by mohla vyznít nudně. Jeho libreto opouští historické a mytologické látky ve prospěch současných témat se závažným filozofickým a politickým rozměrem. Jazykově se obrací k rychlé a hovorové řeči, naproti tradičnímu vznešenému a patetickému projevu francouzské vážné opery.¹⁶⁰

¹⁵⁷ O autorství této opery se spekulovalo několik let, bylo střídavě přisuzováno Gluckovi a Salierimu, než vyšlo najevo, že autorem hudby je sám Salieri. Prehistorii této opery, stejně jako vztah Salieriho a Glucka popisuje např. V. Braunbehrens. BRAUNBEHRENS 2007, s. 70-78.

¹⁵⁸ V roce 1785 vznikala ve Vídni kromě *Tarara* ještě další opera na Beaumarchaisův námět – Mozartova *Figarova svatba*, avšak s tím rozdílem, že Mozart zhudebňoval libreto Lorenza Da Ponteho, napsané podle činoherní předlohy a co je důležitější, komponoval italskou buffu. Salieri naproti tomu zhudebňoval původní operní libreto, ze spolupráce s Beaumarchaisem vzešla francouzská vážná opera.

¹⁵⁹ BRAUNBEHRENS 2007, s. 110.

¹⁶⁰ BRAUNBEHRENS 2007, s. 115.

I přesto však opera *Tarare* navazuje v určitých ohledech na tradici *tragédie lyrique*: např. svým rozvržením do pěti aktů, jimž předchází rozsáhlý alegorický prolog. Dále pak širokým uplatněním sboru (zde coby důležitého kolektivního hrdiny) a baletu, a také užitím menších zpěvních forem, které jsou vkládány do souvislého recitativního proudu. Doprovázený recitativ tvoří základní stavební jednotku celého díla a je jedním z hlavních prostředků psychologického vykreslování postav. Rozlehlé árie se zde téměř nevyskytují. Místo nich jsou na příslušná místa vkládána „ariosa“, velmi krátké kantabilní úseky, jednoduché (někdy písňové) útvary, které přirozeně vyrůstají z recitativu a ve svém závěru se na něj opět napojí. Opera je vystavěna především z živého, výrazově bohatého a orchestrem hutně podpořeného recitativního dialogu, který může mít podobu jak svižného parlanda (zejména u komických postav), tak i vrcholně dramatického zpěvu či rozvázné deklamace přecházející do ariosa, během něhož postavy objasňují motivy svého jednání a odhalují nejsilnější citová hnutí. Dlouhými argumentativními plochami se dílo blíží dramaturgii činoherní, dramatický čas je často totožný s časem reálným. Opera *Tarare* se vyznačuje silnou literárností – více má být odvyprávěno než předvedeno. To znamenalo četné překážky pro Salieriho při jejím komponování a později i pro libretistu *Axura*, který musel dílo uzpůsobit požadavkům italské opery.

Beaumarchais usiloval především o dramaticky silné a působivé dílo, které mělo navíc vyvolávat patřičné asociace k tehdejší politicko-sociální situaci v Paříži. Předvedení příběhu o sultánově krutovládě ve vzdáleném Orientu, mělo – coby paralela k Francii – sloužit jako varování či dokonce jako reflexe předrevolučních nálad. Ctnostný lidový hrdina je korunován lidem a stává se vzorem osvíceného vladaře. Dílo slavilo úspěch nejen v Paříži (1787), ale i v Londýně (1787),¹⁶¹ Lutychu, Petrohradu (1789), Ženevě (1790), Hamburku (1791),¹⁶² Kodani (1799), Hannoveru (1804), Haagu (1805), Braunschweigu (1806) a Bruselu (1821).

V rámci oslav prvního výročí útoku na Bastilu (3. srpna 1790) byla v Paříži uvedena rozšířená verze *Tarara*, obsahující Beaumarchaisův epilog se Salieriho hudbou, známý jako „*Le Couronnement de Tarare*“.¹⁶³ V tomto *divertissementu*, připojeném v závěru opery usedají Tarare s Astasií na trůn a nový vládce koná svá první královská rozhodnutí. Politicky problematický námět údajně odmítli zhudebnit Jean-Baptiste Lemoine nebo André Ernest

¹⁶¹ BIGGI PARODI 2005, s. 714.

¹⁶² BIGGI PARODI 2005, s. 715.

¹⁶³ Tomuto tématu se věnoval Thomas Betzwieser. BETWIESER, Thomas: Exotism and politics: Beaumarchais' and Salieri's *Le Couronnement de Tarare* (1790), in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 6, No. 2, 1994, s. 91-112.

Modeste Grétry.¹⁶⁴ John Rice píše (s odkazem na Betzwiesera), že právě Salieriho účast na této oslavě francouzské revoluce způsobila ochladnutí jeho vztahů s Leopoldem II., jenž se v té době chystal usednout na trůn.¹⁶⁵

4. 1. 2 Lorenzo Da Ponte: *Axur re d'Ormus* (Víděň 1788)

Pařížský úspěch Salieriho *Tarara* vzbudil zájem císaře Josefa II., který si přál dílo shlédnout ve Vídni, a proto zadal divadelnímu básníkovi Lorenzu Da Pontemu přípravu italské verze opery, kterou by uvedl jeho operní soubor v Burgtheatru. Císař požadoval pouze italský překlad, avšak jak Da Pontemu, tak i Salierimu bylo po několika schůzkách nad operou jasné, že takové dílo nelze pouze přeložit. Dovolím si ocitovat Salieriho výrok k tomuto problému, který zapsal jeho první životopisec Mosel: „*Hudba [...] byla napsána pro francouzské zpívající herce, pro italské hrající zpěváky bude hudba chudá. Kromě toho, když byl básník spokojen se svými verši, chutnala hudba – jak to říkával Gluck – příliš po překladu, a když jsem chtěl já uspokojit svůj sluch a slova přizpůsobit dané hudbě, byl Da Ponte nespokojen se svou básní. Z obavy, že oba pracujeme zbytečně, jsem se rozhodl napsat k dané látce raději novou hudbu. Žádal jsem dokonce básníka, aby na základě francouzského originálu navrhl nové libreto, přizpůsobené nové italské operní společnosti, aby rozvrhl po poradě se mnou zpěvní čísla, jinak aby však napsal verše, jak uzná za vhodné; o zbytek už se postarám já.*“¹⁶⁶

Tento citát nanejvýš přesně popisuje problém, který Salieri a Da Ponte vyřešili volným přepracováním námětu *Tarara* s novým italským textem a z části i novou hudbou. Šlo o přetvoření Beaumarchaisova francouzského hudebního divadla do podoby, která by konvenovala s hudebně-dramatickými požadavky italské opery.¹⁶⁷ Výsledkem je jakýsi smíšený žánr, který Da Ponte se Salierim označili jako „dramma tragicomico“. (Nejen) dějové

¹⁶⁴ BRAUNBEHRENS 2007, s. 135.

¹⁶⁵ RICE 1998, s. 402.

¹⁶⁶ Citováno v překladu Vlasty Reittererové z: BRAUNBEHRENS 2007, s. 120. Srov. MOSEL 1827, s. 129: „Die Musik,“ sagt Salieri, „für französische singend Schauspieler geschrieben, fällt für italienische schauspielende Sanger immer zu mager an Gesang aus. Ueberdies, wenn der Dichter mit seinen Versen zufrieden war, schmeckte die Musik – um mit Gluck zu reden – allzusehr nach Uebersetzung, und wenn, um mein Gehör zu befriedigen, die Worte der vorhandenen Musik angepasst wurden, war Da Ponte mit seinem Gedichte missvergnügt. Aus Besorgnis daher, dass wir Beide vergebens arbeiten mochten, entschloss ich mich, lieber eine neue Musik auf den gegebenen Stoff zu componiren. Ich ersuchte sonach den Dichter, auf der Grundlage des franz. Originals einen neuen, der ital. Operngesellschaft angemessenen Plan des Gedichtsu entwerfen, darin die Gesangstücke, im Einverständnisse mit mir, zu vertheilen, sonst aber die Werke nach seinem Gefallen zu schreiben; für das Uebrige würde ich sorgen.“

¹⁶⁷ Zároveň si však dílo uchovává originalitu námětu, z velké části přejímá strukturu děje a charaktery Beaumarchaisových postav.

změny jsou výsledkem snah uspokojit potřeby publika italské opery. Na místo dlouhých recitativních dialogů autoři nabízejí strhující dramatickou akci na scéně, akční ansámby či intimní zpovědi postav v cituplných áriích. Da Ponte vynechal Beaumarchaisův rozsáhlý prolog a místo něj vložil nový akt před vlastní děj, ve kterém je efektním způsobem předveden únos hlavní ženské hrdinky. Francouzský baletní *divertissement* ze třetího dějství *Tarara* Da Ponte nahradil krátkým benátským intermezem, známým jako „Malá harlekynáda“. To jsou jen ty nejvýraznější zásahy do struktury díla.¹⁶⁸ Podobně jako v adaptaci Beaumarchaisovy *Figarovy svatby*, se i v *Axurovi* Da Ponte snažil na nejproblematictějších místech zjemnit politickou rétoriku francouzského originálu.¹⁶⁹

Přepracování *Tarara* do zcela nové hudebně-dramatické podoby překvapilo samotného císaře, který se (podle historiky popisované Moselem) zajímal o průběh prací na překladu opery a na jednom ze svých odpoledních koncertů se spolu s hudebníky marně snažil nalézt souvislost nové verze s původní francouzskou operou, kterou si přál slyšet.¹⁷⁰ Důvody ke změnám, které mu Salieri záhy vysvětlil, přijal s pochopením a dílo na premiéře pochválil.¹⁷¹

Da Ponte byl během podzimu 1787 značně vytížen, jelikož kromě *Axura* pracoval ještě na dalších dvou operních libretech: na *L'Arbore di Diana* pro Vincenta Martina y Solera a na *Donu Giovannim* pro W. A. Mozarta.¹⁷² Martínova opera měla premiéru 1. října 1787 ve Vídni. Po té Da Ponte odjel s Mozartem do Prahy, aby byl k dispozici při nastudování jeho opery. Legendární pražské premiéře *Dona Giovanniho* však nakonec přítomen nebyl, jelikož jej Salieri po několika dnech povolal zpět do Vídně, aby s ním pokračoval v práci na *Axurovi*.¹⁷³ Premiéra této opery byla plánovanou součástí oslav svatby budoucího následníka

¹⁶⁸ Problematika přenosu hudebního a textového materiálu z francouzského originálu do „italské adaptace“ je předmětem již zmíněné práce Andree Hoeblera z roku 2005 (HOEBLER 2006), na kterou v této souvislosti odkazují. Složitou genezi *Axura* bohužel nelze v úplnosti pojednat ve vymezeném prostoru magisterské práce. Hudební, textové či strukturální souvislosti s operou *Tarara* budu uvádět pouze v hudebních analýzách a jen v případě, že určitým způsobem ovlivňují tvar analyzovaného čísla v opeře *Axur*.

¹⁶⁹ Podle A. Hoeblera, který provedl pečlivou textovou a hudební komparaci obou oper, Da Ponte uhlazoval nejvíce dialogy mezi králem a veleknězem. HOEBLER 2006, s. 251.

¹⁷⁰ MOSEL 1827, s. 130; RICE 1998, s. 405; BRAUNBEHRENS 2007, s. 121.

¹⁷¹ John Rice upozorňuje také na praktické okolnosti, které vedly Salieriho k úpravám instrumentace. Uvádí, že původně byly v partituře *Axura* zachovány tři trombóny, které měly své důležité místo již v *Tararovi*. Avšak v autografní partituře jsou tyto party škrtnuty a nahrazeny party lesních rohů. Jelikož některé rané opisy partitury (jako např. partitura A-Wn, Hs. 17832, o které bude řeč dále) trombonové party již neobsahují, Rice se domnívá, že Salieri trombóny eliminoval již brzy po premiéře a to z důvodu čistě praktického. Trombonisté nebyli zaměstnaní ve dvorním divadle na plný úvazek, tudíž jejich přítomnost na představeních byla jakousi „výpomocí“ a žádala si výdaje navíc. Rice dodává, že podobný problém potkal Mozarta při provedení *Don Giovanniho* v Burgtheatru ve stejném roce (1788). RICE 1998, s. 413-415.

¹⁷² DA PONTE, Lorenzo: *Paměti*, Praha 1970 [dále pouze DA PONTE 1970].

¹⁷³ O této události vypráví Da Ponte ve svých *Pamětech*: „Sotva bylo po premiéře této opery [*L'arbore di Diana*], musil jsem odjet do Prahy, kde se měl hrát poprvé *Don Giovanni* při příjezdu kněžny toskánské do toho města. Pobyl jsem tam osm dní a dirigoval jsem herce, kteří v něm měli hrát, ale dříve než *Don Giovanni* přišel na scénu, odvolal mě do Vídně divoký dopis Salieriho, který, ať už to byla nebo nebyla

trůnu, arcivévody Františka Habsburského¹⁷⁴ s princeznou Elisabethou Wilhelminou Württemberskou.¹⁷⁵ Tato událost si pochopitelně žádala pečlivých příprav, včetně slavnostní opery, provedené ve dvorním divadle. Není pochyb, že operu vybíral sám císař. Měla nejen doprovázet mimořádný okamžik, ale patrně měla svým tématem připomenout přítomnému (převážně šlechtickému) publiku Josefovou reformní politiku a mladému arcivévodovi ukázat správný příklad vládnutí.¹⁷⁶ Podle J. Rice sledoval císař ještě jiný cíl: ne náhodou v ten samý večer hrála německá společnost v Kärntnerthortheater Favartovu operu *Soliman II.*¹⁷⁷ Císař údajně doufal, že by „*nelichotivé znázornění tyрана ze Středního východu v Axurovi a Solimanovi mohlo posílit jeho veřejnou podporu pro válku s Tureckem*“.¹⁷⁸

Dobových ohlasů k vídeňské premiéře není mnoho a týkají se zpravidla jevištní výpravy a nových dekorací, které zhotovil Gasparo Galliari, pravděpodobně za asistence Burgaua a Josepha Ignatze Platzera (tvůrce dekorací v pražském Nosticově divadle).¹⁷⁹ Největší obdiv publika sklidily osvětlené zahrady ze čtvrtého aktu s kaskádovou fontánou a přepychově zařízené, orientálně vyzdobené komnaty. Důležitou součástí mise-en-scene bylo působivé osvětlení, díky němuž jasně vynikl jevištní prostor.¹⁸⁰

Jedno z osobních svědectví k premiéře *Axura* pochází z deníku hraběte Karla Johanna Christiana von Zinzendorf, významné osobnosti tehdejšího politického a společenského života ve Vídni. Jeho postřehy jsou zacíleny právě na scénickou výpravu, o které se vyjadřuje velmi pochvalně. Bohužel k hudební či ideové stránce díla se nedochovala žádná svědectví.

pravda, psal, že *Assur* [!] se má hrát ihned při Františkově svatbě a že mu císař nařídil, aby mě zavolal [...]. Ve dvou dnech byl *Assur* v pořádku. Byla premiéra a měla takový úspěch, že nadlouho zůstala pochybnost, která z těch tří oper je dokonalejší, ať už jde o hudbu nebo o text“. DA PONTE 1970, s. 107-108. Na tomto místě je třeba dodat, že se arcivévodova svatba měla konat až o Velikonocích roku 1788, ale byla přeložena na začátek ledna, což skladatele patrně znervóznilo a proto byl nucen svého básníka přivolat zpět do Vídně. Za tuto informaci děkuji panu Mgr. Marcu Niubò, Ph. D.

¹⁷⁴ Starší syn Leopolda, velkovévody toskánského, bratra Josefa II.

¹⁷⁵ Uvedení Salieriho *Axura* doprovázelo oslavy i druhé Františkovy svatby v roce 1790, kdy se oženil s Marií Terezií Neapolskou a Sicilskou. Při této příležitosti operu poprvé shlédnul i Františkův otec, tehdy již nový panovník, Leopold II.

¹⁷⁶ BRAUNBEHRENS 2007, s. 122; HOEBLER 2006, s. 229.

¹⁷⁷ „Im Nazionaltheater wurde zum ersten Mahl aufgeführt: *Axur Re d’Ormus* [...] und im Kärntnerthortheater gaben die Nazionalchauspieler: die drey Sultaninnen [*Soliman der Zweite*]“. Wiener Zeitung, Nro. 3 z 9. ledna 1788, s. 62. Citováno z: ANGERMÜLLER II, s. 131.

¹⁷⁸ „The concurrence of these oriental dramas on such an important occasion could hardly have been accidental. At a time when diplomatic relations between the monarchy and the Ottoman Empire were steadily deteriorating, Joseph must have hoped that unflattering depictions of Middle Eastern despots in *Axur* and *Soliman* would strengthen the public’s support for the war against Turkey that he was to declare almost exactly a month later.“ RICE 1998, s. 416. Citováno také in: HOEBLER 2006, s. 230. S odkazem na Wiener Zeitung z 9. ledna 1788 Hoebler upozorňuje na to, že vstup na premiéru *Axura* byl volný.

¹⁷⁹ Burgau a Platzer působili ve vídeňském dvorním divadle právě v této sezóně. MIGHTNER, Otto: Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II (1792), in: *Theatergeschichte Österreichs*, sv. 3, Wien 1970, [dále pouze MIGHTNER 1970] s. 249, 413. Roku 1791 se Platzer stal hlavním dekoračním malířem dvorních divadel. SRBA 2009, s. 59.

¹⁸⁰ MIGHTNER 1970, s. 249-250.

Hrabě Zinzendorf operu jako takovou tehdy zhodnotil jako „příliš plochý kus“.¹⁸¹ Zřejmě ne vše, co chtěl Josef II. svým hostům prostřednictvím zvoleného díla sdělit, padlo na úrodnou půdu a svědectví hraběte Zinzendorfa to více méně potvrzuje. Jisté zmatení, které bylo v publiku údajně zaznamenáno a které mohlo být způsobeno ne zcela neproblematickým námětem a netradičním hudebně-dramatickým řešením, popisuje i Salieriho životopisec Mosel.¹⁸² V dalších dochovaných pramenech je pozornost soustředěna především na vysoké výdaje této významné dvorní události, aniž by byla opera vůbec zmíněna.¹⁸³ Během prvních představení docházelo k tříbení názorů publika, a jak Salieri píše ve svých poznámkách k *Axurovi*, i ke změnám některých čísel. Zda tyto změny byly výsledkem širší debaty, či ryze Salieriho osobním rozhodnutím, není známo.

Opera se však stala jedním z nejhranějších kusů dvorního divadla. Jen do konce ledna 1788 se uskutečnilo dalších pět představení. V prvním roce svého uvádění se opera hrála v Burgtheateru celkem sedmadvacetkrát,¹⁸⁴ do roku 1805 dosáhl *Axur* ve vídeňském dvorním divadle sta představení a stal se tak ve své době jednou z nejhranějších oper.¹⁸⁵ Již během prvního roku se dílo šířilo po Evropě, jak v italském originále, tak i v četných překladech: Praha, Bratislava,¹⁸⁶ Lipsko (1788), Drážďany,¹⁸⁷ Esterháza,¹⁸⁸ Budapešť (1789), Varšava

¹⁸¹ „Axur, rè d’Ormus, nouvel opéra. Le théâtre éclairé mais les bougies étaient en partie éteintes avant le fin. Les décorations neuves en partie belles, la quatrième acte commence avec un jardin illuminé, des cascades à foison. Un salon illuminé en lampion puis en lustre. La pièce fort platte...” Hlubší prožitok měl Zinzendorf až při třetím shlédnutí opery 23. ledna 1788: „...Ce fut la première fois que je vis la scène, les deux précédentes fois il y moins en tant de monde dans notre loge. Je vis que Atar quand on le couronne à la fin de la pièce ressemble aux rois de la première race...”. MICHTNER 1970, s. 412-3.

¹⁸² „Zwar schien die Compositionsweise dieses herrlichen, dieses grössten Werkes Salieri’s und der italienischen Schule, Anfangs zu neu; man war bei italienischen Opern an diese aus der Natur genommenen, von der Kunst-Philosophie ausgebildeten Formen nicht gewohnt, und der unermessliche Abstand dieser musikalischen Tragödie von dem, was bis dahin Opera seria hiess (und noch heut zu Tage so heisst), machte die Zuhörer am ersten Abende ein wenig stutzen; demungeachtet aber errang sie schon bei ihrer ersten Erscheinung rauschenden Beifall, und Schreiber dieser war Zeuge, wie bei vierzig in kurzen Zwischenräumen auf einander gefolgtten Darstellungen der Enthusiasmus für diese Meisterschöpfung fortwährend zunahm, und Niemand, dem Sinn und Gefühl für das Wahre und Schöne verliehen war, sich daran satt hören konnte.“ MOSEL 1827, s. 127.

¹⁸³ „Apollons Brief an die Herren Wiener über die neue italienische Oper, mit Anmerkungen herausgegeben von K. T. W. gedruckt auf dem Parnasse mit satirischen Schriften“ Wien 1788 bei Hartl, Wiener Stadtbibliothek (Anzeige der Wiener Zeitung 1788, p. 272). MICHTNER 1970, s. 413.

¹⁸⁴ 8., 10., 14., 18., 23., 30. ledna, 5. února, 4., 7., 9. dubna, 5., 21., 28. května, 6., 18. června, 1. července, 4., 8., 18., 27. srpna, 3., 19. září, 6. října, 21., 26. listopadu, 10., 31. prosince 1788. MICHTNER 1970, s. 494-497.

¹⁸⁵ Samozřejmě lze namítnout, že vysoká frekvence uvádění Salieriho oper v císařském divadle souvisí s jeho pozicí (od roku 1788) dvorního kapelníka a jeho značným vlivem na sestavování repertoáru.

¹⁸⁶ Bratislavská premiéra se uskutečnila v operním divadle hraběte Erdödyho, v německém překladu Františka Xavera Jiříka, který sám v představení účinkoval v roli otroka Biscromy. ANGERMÜLLER II, s. 161; PRAŽÁK, Richard: *Das Wirken von Frantisek Xaver Jirik am deutschen Theater in Ofen und in Pest in den Jahren 1789-1813*, Europa Institut 2003. [PRAŽÁK 2003] s. 58.

¹⁸⁷ SARTORI I, s. 381.

¹⁸⁸ Srov. in: ANGERMÜLLER, Rudolph: Salieri – Opern in Esterháza, in: *Chigiana* 36, 1979, s. 87-99.

(1789-1790,¹⁸⁹ 1792),¹⁹⁰ Lisabon (1790, 1799),¹⁹¹ Frankfurt nad Mohanem (1790), Hamburg, Berlín (1791),¹⁹² Miláno (1792, 1797),¹⁹³ Stuttgart (1793), Braunschweig (1794),¹⁹⁴ Mannheim (1795),¹⁹⁵ Barcelona (1800), Lübeck (1806), Paříž (1813), Rio de Janeiro (1814), Moskva (1817).¹⁹⁶ Údajně poslední představení *Axura* v 19. století se konalo v roce 1863 ve Stuttgartu.¹⁹⁷

Axur byl hrán nejen italsky, ale také anglicky, rusky, polsky, holandsky a v Riu de Janeiru portugalsky.¹⁹⁸ Do němčiny byla tato opera přeložena dokonce dvakrát. V prvním německém překladu od Heinricha Gottlieba Schmiedera¹⁹⁹ byla opera uvedena 14. srpna roku 1790 ve Frankfurtu nad Mohanem operním souborem mohučského Národního divadla²⁰⁰ (poprvé ve čtyřaktové verzi, tak jak ji reprezentuje autografní partitura, viz dále).²⁰¹ V září

¹⁸⁹ „In Warschau gab man Axur erstmals 1789 in italienischer Sprache...“. HEINZELMANN 1994, s. 541.

Angermüller uvádí datum 2. ledna 1790. ANGERMÜLLER II, s. 186.

¹⁹⁰ VERTI *Un almanacco drammatico* I, s. 848. Srov. RICE, John: *Antonio Baglioni, Mozart's First Ottavio and Tito, in Italy and Prague*, přednáška z konference Bohemikální aspekty života a díla W. A. Mozarta, Etnologický ústav AV ČR a Mozartova obec v ČR, Praha 28. 10. 2006, [dále pouze RICE 2006] s. 16. V roce 1792 byl *Axur* uveden v polském překladu divadelní společností Wojciecha Boguslawského. Salieriho *Axur* je pokládán za důležitou součást historie polského národního divadla. Titulní stranu libreta z prvního uvedení *Axura* v polštině uvádí Hoebler: „AXUR KROL ORMUS, Opera heroiczna, w pięciu aktach. Z. Muzyka Antoniego Salieri. Z Francuzkiéy, de Beaumarchais, na Wloskiéyzy przerobiona, a z tego na Polsi przlozona. 1792“. Citováno z HOEBLER 2006, s. 246. Srov. BOGUSŁAWSKI, Wojciech: *Dzieie Teatru Narodowego*, Warsaw 1820; CORDIER, Henri: *Bibliographie des Œuvre de Beaumarchais*, Geneve: Slatkine Reprints 1967, s. 65; RICE 1998, s. 419.

¹⁹¹ SARTORI I, s. 381-382.

¹⁹² RICE 1998, s. 418-419.

¹⁹³ SARTORI I, s. 381-382.

¹⁹⁴ SARTORI I, s. 382.

¹⁹⁵ Vyobrazení kostýmů z mannheimského představení z roku 1795 s titulem: „Costüm der Op[e]rette Axur König von Ormus nach der Churfürstl. Bühne zu Mannheim [...] Herausgegeben u. zu haben bey Franz Wolf, Kupferstecher in Mannheim 1795“ bylo v roce 2008 zařazeno do digitální sbírky Bavorské státní knihovny v Mnichově. WOLF, Franz: *Costüm der Operette Axur König von Ormus, nach der churf. Bühne zu Mannheim*, Mannheim 1795 [sig. Res/Don.Lud. XX,4], <http://www.digital-collections.de/>. Srov. s akvarelovým vyobrazením kostýmů od Fryderyka Antonii Lohrmanna z roku 1793, určeným k uvedení *Axura* Wojciechem Boguslawskim ve varšavském Národním divadle. In: RICE 1998, s. 419-420.

¹⁹⁶ Angermüller uvádí datum moskevského provedení: 21. listopadu [1817]. ANGERMÜLLER III, s. 153. Další města, ve kterých byl *Axur* proveden uvádí A. Hoebler: Amsterdam, Bonn, Dessau, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Královec, Lübeck, Lvov, Náměšť nad Oslavou, Pasov, Poznaň, Salcburk, Výmar ad. HOEBLER 2006, s. 231.

¹⁹⁷ DE VIVO, Vincenzo: *Salieri between Paris and Vienna*, booklet k CD: AXUR RE D'ORMUS. *Dramma tragicomico in cinque atti. Libretto di Lorenzo da Ponte, da Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Andrea Martin (Axur), Curtis Rayam (Atar), Eva Mei (Aspasia), Ettore Nova (Biscroma/Brighella), Ambra Vespasiani (Fiammetta/Smeraldina), Massimo Valentini (Arteneo), Michele Porcelli (Altamor), Mario Cecchetti (Urson), Sonia Turchetta (Elamir), Giovanni Battista Palmieri (Arlecchino), Coro „Guido d'Arezzo“ (Maestro del Coro: Roberto Gabbiani), Orchestra Filarmonica di Russe, René Clemencic. Co-production with Festival di Siena. NUOVA ERA. Live Recording 1989. [dále pouze CD NUOVA ERA CLEMENCIC 1989]*

¹⁹⁸ SEEGER, Horst: *Opern Lexikon*, Berlin 1970, [dále pouze SEEGER 1970] s. 534.

¹⁹⁹ Schmieder pořídil překlad opery nikoliv pouze z Da Ponteho textu, ale také z Beaumarchaisova francouzského originálu.

²⁰⁰ „[...] vom Nationaltheater Mainz erstmals in Frankfurt am Main am 14. August 1790 gespielt“, in: HEINZELMANN 1994, s. 541; HOEBLER 2006, s. 261; SEEGER 1970, s. 534.

²⁰¹ HOEBLER 2006, s. 261.

téhož roku přijel Salieri do Frankfurtu, aby se účastnil uvedení *Axura* při příležitosti korunovace Leopolda II. římským císařem (9. října 1790). Druhý německý překlad pořídil pro uvedení *Axura* v divadle hraběte Erdödyho v Bratislavě (1788) a Budapešti (1789) František Xaver Jiřík (viz výše).²⁰²

Vedle uvádění této opery ve dvorních a veřejných divadlech jsou známa též představení, pořádaná na soukromých palácových scénách, při kterých účinkovali i příslušníci šlechty. Např. o privátním uvedení *Axura* v paláci knížete Adama von Auersperga, které se uskutečnilo 18. listopadu 1793, informoval *Wiener Theater Almanach* v roce 1794. Roli Aspasiie měla tehdy skvěle zpívat hraběnka Maria Anna Hortensia von Hatzfeld.²⁰³ Dalším místem privátního uvedení této opery bylo vídeňské palácové divadlo knížete Josefa Františka Maxmiliána Lobkovice, které se konalo zřejmě 21. března roku 1799. Toto představení dokládá tištěné libreto, které tvoří jeden ze srovnávacích pramenů v naší analýze.²⁰⁴

Vznikala dokonce nová zpracování libreta. V roce 1814 byla např. v divadle San Agostino v Janově uvedena opera seria *Atar ossia Il serraglio d'Ormus* na libreto Felice Romaniho s hudbou Simona Mayra.²⁰⁵ O rok později se konalo představení této opery v milánské La Scale.

4. 1. 3 Pražská premiéra *Axura* (1788)

Kdy přesně se uskutečnila pražská premiéra Salieriho *Axura* není známo. S jistotou však víme, že se konala ještě téhož roku, co vídeňská premiéra, tedy v roce 1788 v pražském Nosticově divadle.²⁰⁶ Vedení operní společnosti Pasquala Bondiniho se v té době právě ujímal Domenico Guardasoni.

Již zmiňovaný pramen *Un almanacco drammatico* potvrzuje uvedení *Axura* v sezóně 1788/89²⁰⁷ (spolu se Salieriho operou *Il talismano*, Mozartovým *Figarem* a *Donem Giovannim* a dvěma operami od Martina *L'Arbore di Diana* a *Una cosa rara*) a uvádí také složení pražské operní společnosti v této sezóně: [Signore] Luigia Prosperi Crespi, Teresa Bondini | Caterina Miceli, Caterina Celestini | Anna Paccini, Chiara Miceli | Tenori mezz-

²⁰² PRAŽÁK 2003, s. 58.

²⁰³ *Wiener Theater Almanach* 1794, s. 57. MICHTNER 1970, s. 249, 413. Srov. ANGERMÜLLER II, s. 133.

²⁰⁴ Viz podkapitola 4.2.1 Tištěná libreta a partitury.

²⁰⁵ STIEGER *Opernlexikon*, sv. 6, s. 703; Srov. ALLITT, John Stewart: *J. S. Mayr. Father of 19th century italian music*, Shaftesbury 1989.

²⁰⁶ Jediným přímým pramenem, dokládajícím pražskou premiéru v roce 1788 je tištěné libreto (viz 4.2.1 Tištěná libreta a partitury), z něhož budeme vycházet v následující analýze.

²⁰⁷ Předpokládáme tedy, že se premiéra uskutečnila na podzim roku 1788.

Caratteri | Giovachino Costa, Antonio Baglioni | Buffi Caricati | Felice Ponziani, Luigi Bassi | Gaetano Campi, Giuseppe Rolli | Maestro al Cembalo – Sig. Gestuiz.²⁰⁸ I přesto, že obsazení jednotlivých rolí nebylo v pražském libretu vytištěno, je pravděpodobné, že titulní roli Axura zpíval při pražské premiéře Luigi Bassi, který je v almanachu uveden jako *primo buffo caricato* a roli Atara Antonio Baglioni,²⁰⁹ tamtéž uvedený jako *primo tenore mezzo-carattere*.

Luigi Bassi (1766-1825) byl členem pražské operní společnosti pravděpodobně od roku 1782. Přišel tedy patrně v době, kdy Pasquale Bondini zahájil operní provoz v Thunově divadle na Malé Straně. V pražském angažmá pěvec setrval až do roku 1806, tedy čtyřicet let, během kterých ztvárnil desítky rolí (mj. prvního Dona Giovanniho). Roli krále Axura zpíval nejen v Praze, ale patrně i během dvouletého působení Guardasoniho společnosti ve Varšavě (1789). Je možné, že v pařížském provedení *Axura* v roce 1813 mohl ztvárnit roli Biscromy.²¹⁰ Z jeho dalších rolí v Salieriho operách jmenujme např. Megistona v opeře *Cesare in Farmacusa*²¹¹ nebo Plistena v *La Grotta di Trofonio*.²¹² Po zániku Guardasoniho pražské operní společnosti vstoupil do služeb knížete Františka Josefa Maxmiliána Lobkovice, se kterým byl pravděpodobně již několik let v kontaktu. Svědčí o tom např. libreto z představení Salieriho *Axura* v Lobkovicově vídeňském palácovém divadle, které se událo pravděpodobně již roku 1799. Bassi zde zpíval roli krále Axura a kníže Lobkovic velekněze Artenea (viz dále). Po propuštění z knížecích služeb se v roce 1814 vrátil do Prahy, kde opět zpíval Axura, tentokrát pod vedením Carla Marii von Webera (1815).²¹³

Antonio Baglioni přišel do Guardasoniho (tehdy oficiálně ještě Bondiniho) pražské operní společnosti na podzim roku 1787 a hrál s ní nejen v Praze, ale i v Lipsku a Varšavě. S jistotou víme pouze o dvou rolích, které Baglioni ztvárnil a jimi jsou Don Ottavio v *Donu Giovannim* a Titus v *La clemenza di Tito* (v obou případech šlo o první inscenace Mozartových oper, o dvě slavné premiéry). V Guardasoniho operním souboru byli stabilně dva tenoristé oboru *mezzo carattere*, tudíž není jisté, ve kterých operách Baglioni zpíval,

²⁰⁸ VERTI *Un almanacco drammatico*, sv. I, s. 762. Gestuiz = Friedrich Christoph Gestewitz byl kapelníkem divadelního orchestru (minimálně) v letech 1785-1789. NIUBÒ, Marc: *Italská opera v Praze a Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Praha Mozartova*, Praha 2006, [dále pouze NIUBÒ 2006] s. 117.

²⁰⁹ RICE 2006, s. 15.

²¹⁰ V pařížském libretu z premiéry *Axura* (6. března 1813) je mezi interprety uveden „sig. Bassi“. Angermüller se domnívá, že jde o neapolského basistu Nicolu Bassiho (1767-1825). ANGERMÜLLER III, s. 52-53. Naproti tomu M. Niubò se domnívá, že v případě pařížského uvedení jde skutečně o Luigiho Bassiho. NIUBÒ, Marc: heslo Luigi Bassi, in: JAKUBCOVÁ, Alena a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007.

²¹¹ Viz Soupis pramenů, č. 27.

²¹² NIUBÒ, Marc: Luigi Bassi, in: *Divadelní revue*, roč. 14, č. 2, 2003, s. 98-99 [dále pouze NIUBÒ 2003].

²¹³ NĚMEC 1944, s. 172. Angermüller píše: „20. Januar [1815] Carl Maria von Weber dirigiert in Prag „Axur, Re d’Ormus“. ANGERMÜLLER III, s. 79.

avšak dá se předpokládat, že se podílel na většině inscenací během svého angažmá, které trvalo až do roku 1795. Podle J. Rice, který vychází z *Un almanacco drammatico*, mohl Baglioni ztvárnit následující postavy v Salieriho operách (v Praze a také během pobytu souboru ve Varšavě): Atar (*Axur re d'Ormus*), Artemidoro (*La grotta di Trofonio*), Lindoro (*Il talismano*).²¹⁴

4. 2 Prameny a literatura ²¹⁵

4. 2. 1 Tištěná libreta a partitury

Jedním z kritérií výběru Salieriho opery *Axur re d'Ormus* jako tématu diplomové práce byla dobrá dostupnost hudebních a textových pramenů. Hudebně-dramatická analýza opery byla vypracována na základě tištěných libret z pražské (a potažmo vídeňské) premiéry a rukopisných partitur vídeňské a drážďanské provenience. Následující soupis odkazuje nejen k pramenům užitým v hudebně-dramatické, ale i srovnávací analýze (viz dále). Podle J. Rice s libretem z vídeňské (potažmo i pražské) premiéry nejvíce koresponduje opis partitury A-Wn, Mus. Hs. 17832. Tuto však nemáme k dispozici.²¹⁶

Libreto z vídeňské premiéry²¹⁷ nám poslouží jako výchozí pramen **a**²¹⁸ při srovnávací

²¹⁴ RICE 2006, s. 1, 15-16.

²¹⁵ Uvedeny jsou pouze prameny, se kterými jsem pracovala v analytické části diplomové práce. Na kompletní soupis notových i nenotových pramenů k opeře *Axur re d'Ormus*, odkazují do tématického katalogu Salieriho operních děl (BIGGI PARODI 2005) a do práce Andrease Hoeblera (HOEBLER 2006).

²¹⁶ „Axur, re d'Ormus. Damma tragicomico in cinque atti, rappresentato nel teatro della corte, l'anno 1788“. RICE 1998, s. 406.

²¹⁷ Viz Soupis pramenů, č. 1. Pěvecké obsazení bývalo málokdy v libretu vytištěno. Avšak díky přípisu tužkou v exempláři libreta z premiéry, uloženém v Österreichische Nationalbibliothek, známe jména prvních interpretů této opery: „Axur, re d'Ormus – [Francesco] Benucci, Atar, suo generale d'armi – [Vincenzo] Calvesi, Arteano, sacerdote – [Francesco] Bussani, Altamor, suo figlio – [Lodovico] Trentanove, Aspasia, moglie di Atar – Luisa [Laschi-] Mombelli, Biscroma, custode del serraglio – [Stefano] Mandini, Fiametta, schiava di Axur – Teresa Calvesi, Urson, capitano delle guardie – [Niccolò] Del Sole, Elamir, fanciullo degli auguri – Franziska Distler, Un schiavo – Hoffmann, Arlequin – [Stefano] Mandini, Smeralda – Teresa Calvesi, Brighella - [Niccolò] Del Sole.“ Toto obsazení uvádí Michtner, avšak bez odkazu na konkrétní pramen. MICHTNER 1970, s. 244. Libreto se signaturou TB 641432-AM XVII/2 [A-Wn] uvádí Dorothea Link ve své studii o Francescu Benuccim. Na absenci evidence tohoto pramene u Michtnera upozorňuje John Rice. RICE 1998, s. 415; LINK, Dorothea : *Arias for Francesco Benucci: Mozart's first Figaro and Guglielmo*, A-R Editions sv. 72, Inc. 2004, s. XV.

²¹⁸ Označení libret malými písmeny **a** a **b** je činěno z praktických důvodů. Dodržuji tak označení libret, které zvolila autorka tématického katalogu Salieriho operních děl v hesle *Axur re d'Ormus*. Písmenka označující libreto z vídeňské premiéry v roce 1788 a libreto z lobkovického představení v roce 1799 tak korespondují s údaji v tématickém katalogu a usnadňují orientaci při srovnávání s katalogem. Autorka tématického katalogu pracuje s těmito exempláři výtisků libret: I-Rsc, Carvalhaes 26.11, 2 (**a**), D-Mth, Inv. 1 Nr. 14.678 (**b**). Naproti Angermüllerovi se Biggi Parodi se domnívá, že privátní představení v lobkovickém paláci, ve kterém účinkovali příslušníci šlechty včetně samotného knížete, proběhlo nedlouho po dvorní premiéře. „...I due esemplari di libretti qui utilizzati, quello della prima rappresentazione pubblica nel Burgtheater **a** (esemplare conservato a Roma), e quello della rappresentazione privata del principe Lobkowitz **b** (tenutasi

analýze.²¹⁹ Exemplář libreta, se kterým jsem pracovala, pochází z lobkovické sbírky. V současné době je uložen v hudebním oddělení Národní knihovny pod sig. MUS Li 624 (dříve sig. UK 9 F 3777).

Druhým nenotovaným pramenem je tištěné libreto z pražské premiéry Salieriho *Axura* v Nosticově divadle v roce 1788, ve srovnávací analýze značené písmenkem c.²²⁰ Libreto rovněž pochází z lobkovické sbírky, kde bylo evidováno pod signaturou O. 15395.²²¹ Později bylo libreto uloženo ve fondu Národní knihovny v Praze pod signaturou 65 E 4224, dnes tamtéž pod signaturou MUS Li 606.²²²

Třetím libretem, které nám dokládá pozdější verzi opery, je libreto z již zmíněného soukromého představení u knížete Josefa Františka Maxmiliána Lobkovice,²²³ které se odehrálo pravděpodobně v březnu roku 1799 v Lobkovicově vídeňském palácovém divadle.²²⁴ Účinkovali zde příslušníci šlechty včetně knížete Lobkovice v roli Artenea. Známy pěvec Luigi Bassi, který zpíval *Axura* po mnoho let na nejrůznějších scénách včetně Prahy, se rovněž účastnil tohoto provedení. Roli Smeraldiny, vystupující v harlekynádě, zpívala zřejmě jedna z dcer Antonína Vranického, který vedl Lobkovicovu kapelu od roku 1797. Role Ursona se zřejmě ujal skladatel Leonard de Call.²²⁵ Jde zřejmě o jednu z prvních oper uvedených na tomto jevišti, jelikož provoz v lobkovickém paláci v této době teprve začínal. Libreto z tohoto představení je při srovnávací analýze označeno jako **b**. Exemplář pochází z lobkovické knihovny a dnes je uložen v Národní knihovně pod signaturou MUS Li 623 (stará sig. 9 G 7325). Toto libreto je pouze srovnávacím pramenem, reprezentující tvar pozdější

a pochi giorni di distanza), sono quelli maggiormente corrispondenti alla partitura autografa descritta“. BIGGI PARODI, s. 75.

²¹⁹ Exempláře těchto výtisků se nacházejí v: A-Wn, CZ-Pu, D-MHrm, F-Pc, F-Pn, I-Fc, I-Nc, I-Rsc, US-MAu. BIGGI PARODI 2005, s. 90-91; SARTORI I, s. 381.

²²⁰ Viz Soupis pramenů, č. 2.

²²¹ Tato signatura je vepsána inkoustem na předsádce libreta.

²²² Kromě tohoto exempláře libreta je evidován pouze jediný ve Washingtonu v Library of Congress [US-Wc]. BIGGI PARODI 2005, s. 91; SONNECK, s. 1603; SARTORI I, s. 381.

²²³ Viz Soupis pramenů, č. 3.

²²⁴ „*Axur, Re d’Ormus“* wird im Teatro di Società des Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz in Wien aufgeführt. Die Aufführung findet am 17. März 1799 statt. Vom 21. März 1799 existiert eine Rechnung einer „*Axur*“-Notenkopiatur von Sukowaty. (Freundliche Mitteilung von Walther Brauneis, Wien). ANGERMÜLLER II, s. 132. Autoři studie *Beethoveniana Lobkovické sbírky* Tomislav Volek a Jan Fojtíková uvádějí datum premiéry 16. března 1799 a okolnosti, za jakých si Lobkovic nechával opisovat provozovací materiál pro své divadlo u W. Sukowatého: „Porovnání účtu z 21. 3. 1799 za opis Salieriho *Axura* s údaji o provedení této opery v lobkovickém paláci dne 16. 3. 1799 (po dvou předchozích zkouškách) jasně dokládá, že opisy sloužily provozu dříve, než byly zaplacený“. VOLEK, Tomislav – FOJTÍKOVÁ, Jana: *Beethoveniana Lobkovické sbírky*, in: *Hudební věda*, roč. XXVI, 1989/3, s. 246.

²²⁵ Leonard de Call je autorem komorních skladeb, zejména pak kusů pro kytaru. Na téma duetu Qui dove scherza l’aura z prvního aktu opery *Axur* zkomponoval Variace pro mandolínu (či housle) a klavír C dur, op. 25, MauC 66. MAUERHOFER, Alois: Leonard von Call. Musik des Mittelstandes zur Zeit der Wiener Klassik (dis.), Graz 1974. Srov. RISM ID no. 650 006 511.

verze opery.²²⁶

Prvním z notovaných pramenů je Salieriho autografní partitura **A**.²²⁷ Tu jsem sice neměla k dispozici, avšak její hudební a textová struktura byla rámcově přenesena do tématického katalogu Salieriho operních děl.²²⁸ Při komparaci s ostatními prameny tedy vycházím z hesla *Axur re d'Ormus* v tomto katalogu. Údajně jde o jediný autografní pramen této opery. Partitura odráží zajímavý proces. Skladatel během uvádění tohoto díla měnil jeho strukturu, komponoval nová čísla či z praktických důvodů zasahoval do instrumentace. Partitura tedy obsahuje množství hudebních úprav, ale i režijní a dramaturgické podněty, které pravděpodobně přicházely postupně během prvních měsíců uvádění opery. Je tedy dokumentem o více vrstvách, které od sebe můžeme oddělit pouze komparací s librety. Prvních autorských úprav, jak píše sám Salieri ve svých hudebních a režijních poznámkách, doznal *Axur* již „po prvních večerech“ svého uvádění ve Vídni.²²⁹ Autorka katalogu srovnává partituru s vídeňskými librety **a** a **b** a do jisté míry objasňuje, které části jsou původní a které později přidané. Pro přehlednost byla značení libret zachována i v následující srovnávací analýze, která má tvrzení autorky katalogu ověřit komparací s dalšími prameny.

Druhým notovaným pramenem je opis partitury **B** s německým titulním listem (avšak s italským textem libreta), který se údajně vztahuje k vídeňskému provedení 31. 12. 1788 v Burgtheatru.²³⁰ Tento pramen koresponduje s autografní partiturou a libretem z lobkovického představení z roku 1799. Potvrzuje to tedy Salieriho svědectví o tom, že zmíněné úpravy byly učiněny brzy po premiéře *Axura*, tedy během roku 1788.

Rukopisná partitura **C**²³¹ je v databázi RISM A/II popsána jako kopie pražské předlohy, upravená pro drážďanskou premiéru v Kleine kurfürstliche Theater (21. listopadu 1789).²³² Během poměrně dlouhého období (minimálně do roku 1816), kdy byla drážďanská partitura používána, byly jak celé scény, tak i jednotlivé úseky škrtnuty, přelepovány a vkládaná čísla, psaná jinou rukou, byla šita nebo vlepována do partitury. Partitura obsahuje vložené opisy od Christiana Friedricha Funkeho, Christiana Adolpha Gutmachera, Johanna Christopha Becka a

²²⁶ Viz Soupis pramenů, č. 3. BIGGI PARODI 2005, s. 91; SARTORI I, s. 381.

²²⁷ Viz Soupis pramenů, č. 16. Hudební prameny (partitury) k opeře *Axur re d'Ormus* jsou evidovány v *New Grove*: A-Wn, Wst; CZ-Bm; D-Bsb, Dlb, DT, F, Hs, HR, Lem, Mbs, Müs, Wa; E-Mc, Mn; F-Pn; GB-Lbl; H-Bn; I-Fc, Mc, Nc, PAc, Rsc; US-Wc. HETTRICK-RICE *Grove*. Srov. BIGGI PARODI 2005, s. 77-89.

²²⁸ BIGGI PARODI 2005, s. 58-74.

²²⁹ Viz dále 4.2.2 Antonio Salieri: *Il mio parere sopra la musica di quest'opera*. V komentáři k druhému dějství opery Salieri píše: „Certe espressioni dell'orchestra le rimarco qui, perché, forse, nello spartito sarà scritto diversamente, se quello è stato copiato avanti li cangiamenti fatti dopo le prime sere.“

²³⁰ Viz Soupis pramenů, č. 17. Datum a místo provedení je uvedeno v popisu digitální kopie partitury na internetovém portálu DFG-Opernprojekt.

²³¹ Viz Soupis pramenů, č. 18. RISM ID no. 270001340.

²³² Ortrun Landmann označuje tuto partituru jako „pražskou kopii“. LANDMANN 1976, s. 30.

neznámého vídeňského kopisty. Ze záznamu v databázi RISM vyplývá, že původní notový text partitury vyhotovil pražský opisovač, vložená čísla pak jmenovaní kopisté. Drážďanská verze opery byla transformována do dvou aktů, jak je uvedeno již na titulním listu partitury. Údaj „due“ zde však nahrazuje odstraněný údaj (podle tvaru opravy) „cinque“. Podobně tomu je u druhého svazku partitury, kde je původní údaj přeškrtnut a nahrazen předpisem: Atto „Secondo“. Číslování jednotlivých výstupů je pak upraveno obdobně. Hudba v partituře byla skutečně původně uspořádána do pěti aktů. Text v partituře (jak je uvedeno v záznamu RISM) souhlasí s textem libreta k drážďanské premiéře z roku 1789 (exemplář libreta: D-DI, MT 1388 Rara).²³³

Dvorní opis partitury **D**²³⁴ zhotovil v roce 1790 Christian Friedrich Funke s velkou pravděpodobností podle partitury **C**. Souvislost těchto dvou partitur je zřejmá. Opisovač dodržuje rozvržení stran a kromě jedné výjimky je hudební i nehudební text v partiturách totožný. Opera je rovněž rozvržena do dvou aktů.

Jako doplňující pramen **E** jsem zvolila opis partitury, uložený v knihovně konzervatoře S. Pietro a Majella v Neapoli.²³⁵ Jedná se o opis z vídeňské předlohy. Srovnávací analýza prokázala, že tato partitura musela být pořízena velmi brzy po vídeňské premiéře, jelikož se v klíčových bodech shoduje s vídeňským libretem **a** a pražským libretem **c**. Jde právě o ta místa, která byla později Salierim nahrazena či pozměněna. Tato partitura je z dostupných hudebních pramenů jediná, která může na vybraných místech starší (tedy i pražské) verze doložit hudbu. Není mi známo, kdy a jak se tato partitura dostala do Itálie. To by pravděpodobně objasnila srovnávací analýza libret z italských představení. Údajně první představení *Axura* v Itálii se konalo až v roce 1792 v Miláně. Tato partitura však patrně nebyla určena k provozu, jelikož neobsahuje téměř žádné příписy ani poznámky. Zřejmě jde o sběratelský kus.

Operní dílo představovalo (nejen) v 18. století velmi flexibilní útvar, formovaný zpravidla provozními podmínkami konkrétního divadla a ovlivňovaný schopnostmi a požadavky operního souboru. Díky tomu vznikaly „varianty“ operního díla, jak tomu bylo i u Salieriho *Axura*. Zde však kromě těchto variant můžeme vysledovat i autorskou revizi, jakousi „druhou verzi“ opery, kterou reprezentuje zejména autografní partitura **A**. Autorské

²³³ Viz poznámka v RISM ID no. 270001340. Drážďanské libreto: *Axur*, re d'Ormus. *Dramma tragicomico in due atti da rappresentarsi nel Teatro di S. A. E. di Sassonia*. Dresda, [s. n.] 1789, 131p. SARTORI I, s. 381. Jména účinkujících v libretu nejsou uvedena. Text libreta je italský a německý. Na základě těchto informací bylo libreto zařazeno do stemmatu pod písmenkem **d** (viz 4.5.1 Srovnávací analýza).

²³⁴ Viz Soupis pramenů, č. 19.

²³⁵ Viz Soupis pramenů, č. 20. RISM ID no. 850009004.

i neautorské změny zachycují hudební a textové prameny, jejichž vztahy se snažím objasnit ve srovnávací analýze v závěru práce.²³⁶

Změny v opeře *Axur*, tak jak je zachycují výše popsané prameny, lze vysledovat v podobě jednotlivých čísel (zejména sólových výstupů), která byla do partitur vkládána a následně takto opsána do jiné partitury nebo naopak škrtnuta, které se rovněž promítly do jiné kopie. Další možností je změněný text libreta, podložený pod stejnou hudbu. Změny se týkají jak kratších úseků, tak celých čísel. V některých případech byla Salieriho hudba nahrazena hudbou jiného autora. Z těchto osmi pramenů, které máme v současné době k dispozici (ať už fyzicky, či prostřednictvím digitálních kopií), lze vysledovat „starší“ a „mladší“ verzi opery. Starší verze, která zazněla na vídeňské premiéře v lednu 1788, byla přenesena téměř v úplnosti do pražského představení. Lze tedy říct, že podoby opery při premiérách ve Vídni a Praze (tak jak nám sdělují libreta **a** a **c**) byly pravděpodobně totožné. První úpravy nastaly brzy po premiéře, což dokládají změny v textu a vložená čísla ve vídeňské partituře **B** a především samotné svědectví skladatele. Tyto změny se pak promítly do lobkovického libreta **b** (1799) a dalších pramenů. V Drážďanech, kam opera doputovala pravděpodobně z Prahy, máme svébytné úpravy (zprvu šlo o drobné textové odchylky, později byly vkládány árie Domenica Cimarosy), avšak během 90. let 18. století jsou v drážďanských představeních *Axura* uplatňovány také zmíněné dodatky autorské. Jde tedy o prostupování více vlivů, které se pokusím objasnit ve srovnávací analýze.

Výchozím pramenem při zkoumání hudební a dramaturgické stránky Salieriho opery *Axur re d'Ormus* je pražské libreto **c** z roku 1788. Důkladnější hudebně-dramatické analýze jsou podrobena pouze vybraná čísla první verze opery. Byť by si i později dokomponovaná čísla zaslouhovala naši pozornost, stanovený rozsah práce tuto analýzu neumožňuje.

4. 2. 2 Antonio Salieri: *Il mio parere sopra la musica di quest'opera*²³⁷

Jedním z důležitých pramenů k opeře *Axur re d'Ormus* jsou Salieriho vlastnoručně psané poznámky v autografní partituře, nadepsané: *Il mio parere sopra la musica di quest'opera*. Tato předmluva a komentář k dílu představuje autentickou výpověď skladatele, který na sedmnácti stranách osvětluje smysl a charakter hudebních čísel, udává podrobnosti o scénické výpravě a poskytuje tak autorský návod k nastudování opery. Přímou do partitury

²³⁶ Viz 4.5.1 Srovnávací analýza (Viedeň-Praha-Drážďany).

²³⁷ Tento pramen [A-Wn, Ms. 17.049] je citován např. in: ANGERMÜLLER II, s. 130; BIGGI PARODI 2005, s. CIV-CXIX; MICHTNER 1970, s. 246.

zanesl poznámky k dramatické akci, jevištní technice či akustickým efektům (viz dále).²³⁸ Důležitou částí této výpovědi jsou Salieriho požadavky na kostýmovou výbavu jednotlivých aktérů i stručný popis charakterů jednotlivých postav. Tyto poznámky nejsou pouze pramenem k opeře *Axur*, ale zároveň i svědectvím o operním provozu ve vídeňském dvorním divadle. S edicí tohoto pramene²³⁹ rovněž pracujeme v následujících analýzách.²⁴⁰

4.3 Dramatická analýza

4.3.1 Děj a hudební čísla opery

Jednající postavy: Axur (B), despotický vládce Ormu; Atar (T), ctnostný a lidem uznávaný voják v Axurových službách; Aspasia (S), jeho manželka; Arteneo (B), brahmanský velekněz a Axurův komplic; Altamor, (B) jeho syn, důstojník v Axurově vojsku; Urson (T), velitel Axurovy osobní stráže; Biscroma (T), vrchní eunuch sultánova harému; Fiammetta (S), jeho žena a Axurova otrokyně (S); Elamir (S), dětský augur. Dále postavy z harlekynády ve čtvrtém aktu: Smeraldina (S); Brighella (T); Arlecchino (Baryton); sbor kněžích, vojáků a otroků.²⁴¹ Děj se odehrává ve městě Ormus,²⁴² tedy v blízkosti Perského zálivu, údajně v roce 1680.²⁴³

První akt. Prostředí, ve kterém se odehrává první akt, popisuje Da Ponte v libretu jako háj na mořském břehu, na dohled od Atarova domu. Šťěstí vojevůdce Atara a jeho manželky Aspasia zaznívá v něžném milostném duetu *Qui dove scherza l'aura* (I/2).²⁴⁴ V recitativu, který plynule navazuje na duet, jsou shrnuty postoje těchto postav vůči sobě navzájem, ale především vůči Axurovi. Šťěstí obou manželů by bylo úplné, kdyby nebyli kvůli Atarovým povinnostem vůči králi tak často odloučeni. Atar mu slouží věrně, velitelskou hodnost získal

²³⁸ Např. k poznámce, týkající se bezpečnosti interpretů na scéně, připojuje Salieri nákres nosítek, na kterých má být na scénu dopraven augur Elamir. Tato nosítka by dle Salieriho nákresu měla mít uprostřed nosné plochy zabudovanou vyčnívající železnou tyč, jíž by se mělo dítě během přesunu na scénu přidržovat. MIGHTNER 1970, s. 248; BIGGI PARODI 2005, s. CXVI.

²³⁹ BIGGI PARODI 2005.

²⁴⁰ Salieri takto prošel a okomentoval všechny své opery, pravděpodobně v posledních letech života. Braunbehrens uvádí rok 1822. BRAUNBEHRENS 2007, s. 169.

²⁴¹ Původní Beaumarchaisovy postavy z opery *Tarare* se jmenovaly: Atar (zde král Axur), Tarar (Atar), Astasia (Aspasia), Calpigi (Biscroma), Spinetta (Fiammetta), Arthénée (Arteneo), Altamor (Altamor), Urson (Urson), Elamir (Elamir). Postavy harlekynády v *Tararovi* nevystupovaly.

²⁴² Město Hormuz, ležící v severní části Hormuzského průlivu (mezi Ománským a Perským zálivem, dnešní Írán), mělo v minulosti coby přístavní město velký obchodní význam. Kolem roku 1300 bylo pro zvýšení bezpečnosti přemístěno na ostrov, na který se později přenesl i tento název. Viz heslo Hormuz, in: *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/271898/Hormuz>, 8. 2. 2012.

²⁴³ Rok 1680 uvádí WAGNER, Heinz: *Opern-Handbuch. Werke-Komponisten-Geschichte*, Rowohlt 1996.

²⁴⁴ Viz 4.4.2 Hudebně-dramatická analýza vybraných částí opery.

po té, co králi zachránil život. Nyní sice touží po klidném životě s Aspasií, nemůže ale opustit jeho služby, ač ho k tomu Aspasia vyzývá. Atar je přesvědčen, že odměnou dobrému vojáku je právo být mezi prvními, kteří prolíjí krev za svého krále (I/3). Na druhou stranu se obává, že Aspasií ztratí. Ta se snaží rozptýlit jeho obavy ariettou (I/4).²⁴⁵ Druhý milostný duet (I/6), kterému předchází krátký recitativ (I/5), náhle přerušuje fortissimo v orchestru a mohutný výkřik sboru za scénou *Ah! Atar!*²⁴⁶ Prudce se zastavuje předchozí kontemplance postav. Atar reaguje dramatickou exklamací „*Che grido è questo?*“ (I/7) a rozběhne se k domu, který během chvilky pohltní plameny. Nastalého zmatku využívá původce útoku Altamor, který opouští svůj úkryt a plíží se k osamělé Aspasií. Ta ve chvíli zmizí pod jeho černým pláštěm.²⁴⁷ V závěrečné scéně, která bezprostředně následuje, se vyděšený Atar vrací na scénu a ještě zahlédne Aspasií zahalenou v plášti na palubě odplouvající lodi. Atarův dramatický recitativ *Tutto, Aspasia, è perduto* (I/8) a agogický dovětek orchestru ukončují první akt.

Druhý akt se odehrává v královských dvoranách Axurova paláce. Vrchní eunuch, strážce harému a králův důvěrník Biscroma žádá milost pro Atara, kterého sám velmi obdivuje a vděčí mu (stejně jako Axur) za svůj život (II/1). Biscroma Axurovi tyto Atarovy skutky připomíná a doufá, že ho tím obměkčí. Krále však šíří žárlivost, závidí Atarovi jeho oblibu mezi jeho vlastními poddanými, i manželské štěstí s Aspasií, kterému nyní učinil přítrž. Následuje několik krátkých recitativních a kantabilních výměn mezi Axurem a Biscromou, ve kterých se obě postavy vyznávají ze svých citů a postojů k Atarovi (II/2). Scéna je prokomponovaná, tvoří tedy jednotlivý blok hudby až do okamžiku příchodu další postavy. Biscroma popisuje svou záchranu Atarem v krátké ariettě (II/3) a žádá Axura o smilování. Následuje delší recitativ (II/4), který je zřejmě pozůstatkem argumentativních dialogů z *Tarara*, ve kterém Axur objasňuje zdroj své zášti vůči Atarovi, obyčejnému vojáku, který se provinil pouze tím, že je šťastný. Následuje ještě arietta Biscromy (II/5), scénu pak uzavírá secco recitativ (II/6), ve kterém je Biscroma Axurem zastrašen a poslán pryč. Ve druhé scéně přichází Altamor a oznamuje králi, že úkol byl splněn, Aspasia je v jeho rukou. Axur vybízí Altamora, aby mu o únosu vyprávěl (II/7). Detailní líčení únosu Aspasia je uskutečněno v recitativním monologu *La metà della notte* (II/8), v jehož závěru nadšený Axur přislíbje

²⁴⁵ „*Perdermi? E chi potria svellermi dal tuo fianco?*“ [Ztratit mě? Ale kdo by nás mohl rozdělit?]

²⁴⁶ J. Rice tento okamžik uvádí do souvislosti s finální scénou prvního aktu Mozartova *Tita*: „Mozart's use, in the finale of the first act of *La clemenza di Tito*, of an offstage chorus singing „Ah“ on a diminished seventh harmony recalls Salieri's offstage chorus in Act 1 of *Axur*“. RICE, John: *The Operas of Antonio Salieri as a reflection of Viennese opera 1770-1800*, in: JONES, David Wyn (ed.): *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge University Press 1996 [dále pouze RICE 1996], s. 219-220. V souvislosti s tím uvádí v jiné práci: „Echoes of Salieri's *Axur* in *Tito* and *Die Zauberflöte* suggest that Mozart's last operas would have been quite different had Salieri not written *Axur* three years earlier.“ RICE 1998, s. 488.

²⁴⁷ Tak popisuje Salieri realizaci scény v autografní partituře. BIGGI PARODI 2005, s. CVI.

Altamorovi za jeho zásluhy hodnost vezíra. Poté přivolává Biscromu a nařizuje mu připravit velkolepou slavnost k počtě své nové královny Aspasiae (II/10).

Následující scénu rámuje sbor otroků (II/11). Shromáždění se připravuje k uvítání nové královny, která je posléze přinášena čtyřmi černošskými eunuchy na velkém tureckém polštáři, zahalená v závojích.²⁴⁸ Následuje recitativ (II/12), ve kterém se Aspasia od Fiammety dozvídá, že se náchází v Axurově paláci. Jako smyslů zbavená odsuzuje Axurův čin (II/13) a poté upadne do mdlob. Na její slova citlivě zareaguje jeden z otroků. Jeho lítost se však obrátí proti němu. Král osobně proti němu pozvedne dýku a probodne jej. Svůj čin doprovází výhrůzkami ostatním otrokům, kteří se v následujícím sborovém čísle rozprchávají (II/16). Eunuchové odnášejí Aspasiu.

Ve čtvrté scéně druhého aktu přichází velitel stráží Urson a ohlašuje králi Atarovu žádost o slyšení (II/19). Zdrčený Atar předstupuje s důvěrou před krále a netuší, že právě on je strůjcem jeho útrap. Zkázu, která postihla jeho dům a jeho otroky popisuje v cavatině *Pietade, signore, del misero Atar* (II/21). Následuje secco recitativ, ve kterém se králi vyznává ze ztráty milované Aspasiae. Altamor, který je přítomen, spolupracuje s králem a mezi řečí škodolibě utrousí, že „ženu podobného popisu zahlédl mezi otrokyněmi“. Atar tomu nechce věřit a zpívá milostnou árii *Soave luce di paradiso* (II/23), ve které opěvuje Aspasiinu krásu a vznešenost. Axur reaguje na Atarovo vyznání v secco recitativu (II/24). Nemá pochopení pro válečníka, který takto slabošsky oplakává ženu. Nabízí mu „velkoryse“ tisíc žen ze svého serailu, které jistě uhasí Atarovu vášeň. Na to zpívá árii *Dove andò quel maschio ardire* [Kde je nyní tvá mužná síla] (II/25), ve které manifestuje svůj ohavný triumf. Závěrečná část árie je Axurovým vrcholným zadostiučiněním, končí však na dominantě, aby mohla okamžitě navazovat Atarova árie ve stejné tónině (II/26). Atar žádá krále o svolení vydat se hledat svou manželku a pomstít se. V páté navazující scéně přichází Biscroma a ohlašuje, že „Irza“ (nové jméno pro Aspasiu) nabyla vědomí (II/27). Atar si všiml náhlého vzrušení a radosti, které se Axurovi při zmínce o této neznámé krásce zatřpytily v očích. Vyloží si to opět špatně a doufá, že ona žena dokáže krále udělat šťastným a ten mu pak určitě porozumí. Snaží se ještě krále obměkčit a doufá, že Irza co nejdříve zasáhne a zpívá árii *Irza bella, e che t'arresta?* (II/28). Biscroma se ho v nestřežené chvíli snaží upozornit, že to není tak, jak si myslí. Následuje velký mužský kvartet, kterým vrcholí druhé dějství. V tomto finále (II/29) pověřuje Axur Altamora úkolem odstranit Atara, za což mu slibuje odměnu. Atar je zmítán úzkostí a zároveň touhou najít únosce své ženy. Biscroma zoufale hledá možnost, jak Atara varovat a děsí se toho, co má

²⁴⁸ Viz Salieriho poznámky. BIGGI PARODI 2005, s. CVIII.

přijít.

Třetí akt. Na nádvoří před brahmanským chrámem vchází velekněz Arteneo. Sděluje králi, že jeho království je ohroženo nepřátelskými hordami. Více než těchto křesťanských válečníků se obává zbabělého lidu, který je třeba přesvědčit, že boj je řízen samotným nebem. Proto je třeba vyhlásit nového velitele vojsk, který se s nepřáteli utká. Brahma musí promluvit ústy jednoho z augurů. Je třeba vybrat takového, jehož lze předem ovlivnit a volbu nebes tedy pouze nastrojít. Král chce učinit novým velitelem Arteneova syna Altamora. Arteneo namítá: „co však bude s Atarem?“ Axur mu však chladně sděluje, že Atar bude odstraněn. Altamor je zděšený a obává se reakce lidu, jímž je Atar chován ve velké úctě a zpívá cavatinu *Di tua milizia* (III/2). Axur Artenea uklidňuje tím, že Atar prahne po pomstě, proto nejspíš brzy zahyne v souboji. V následující ariettě (III/4) nařizuje Arteneovi shromáždit lid a zmanipulovat jednoho z augurů, který při obřadu vyvolá Altamorovo jméno. Poté odchází a zanechá na scéně samotného Artenea, který na novou situaci reaguje v ariosním monologu *O divina prudenza* (III/5).²⁴⁹ Na scéně jej vystřídá Atar, který rovněž v ariosu (III/7) poodkrývá svou beznaděj a tušení zlé budoucnosti.

Čtvrtá scéna začíná setkáním Atara s Biscromou (III/8). Následuje duet, ve kterém Biscroma Atarovi konečně prozradí, kdo stojí za únosem Aspasiae a kde je nyní jeho žena vězněna. Poradí mu, kudy proniknout do serailu. Poté odchází a Atar zpívá bojovně laděnou árii *V'andrò tutto si tenti* (III/11), ve které se rozhodne únoscům pomstít. V páté scéně se velekněz Arteneo pokusí přesvědčit mladého augura Elamira, aby při obřadu provolal jeho syna Altamora novým velitelem (III/12-13). Obřad volby nového vojevůdce směřuje do druhého finále opery, které již rozpoutá otevřený boj. Šestou scénu otevírá Arteneův recitativ (III/15) a instrumentální pochodová hudba, při níž se v chrámu shromáždí kněží, vezírové, vojsko i všechen lid v očekávání, koho Brahma vyvolí za nového velitele. Přítomni jsou Axur, Altamor i Atar. Po té předstupuje Arteneo a zahajuje obřad. Posvátnost okamžiku se zrcadlí v majestátním recitativu (III/16), ve vstupech sboru a Arteneově árii *Dio sublime nella calma* (III/17), v jejímž závěru vyzývá Elamira, aby vyřkl jméno nového generála. Elamirovo *accompagnato* (III/18) představuje mystickou chvíli očekávání, která vyústí ve vyslovení Atarova jména a bouřlivého jásotu sboru (III/19). Do toho však vstoupí rozzuřený Altamor i z míry vyvedený Arteneo. Chlapec však tvrdí, že Atarovo jméno mu do úst vložilo samo nebe. Lid nadšeně oslavuje Atara, který tuto hodnost přijímá a zpívá ariettu *Chi vuol la gloria* (III/21). Altamor se cítí podveden a naléhá na Axura, který však nezasáhne (III/23). Atar již

²⁴⁹ Viz 4.4.2 Hudebně-dramatická analýza vybraných částí opery.

ví, že Altamor je únoscem Aspasia a komplicem Axura. Před celým shromážděním propukne hádka, ve které Atar pohaní Altamora, ten nakonec tasí meč a hodlá Atara ztrestat. Ozbrojené potyčce v chrámu zabrání nakonec sám Axur a Atar vyzývá Altamora na souboj do údolí. Kvartet všech přítomných mužských postav představuje finále třetího aktu. Sborový výstup (III/24), uzavírá třetí akt.

Čtvrtý akt otevírá krátký instrumentální úvod, po němž následuje rozhovor Axura a Biscromy (IV/1) v zahradách paláce. Právě zde probíhá příprava na slavnost k počtě Axurovy nové královny Irzy (Aspasia). Duet *Non borbotta, parlo schietto* (IV/3a) probíhá na dvou úrovních: na jedné straně Axur naléhá na Biscromu, aby připravil pestrý program pro slavnost, Biscromova mysl je však zaměstnána strachem o Atara. Ve druhé scéně přichází velitel stráží Urson a oznamuje Axurovi, že Altamor byl v souboji s Atarem zabit (IV/4). Podobně jako ve druhém aktu chce Axur slyšet všechny podrobnosti o Altamorově porážce (IV/6). Urson popisuje střet dvou chrabrých bojovníků v nedalekém lese, který se oťrásal bojem. Axur do jeho vyprávění zklamaně vstoupí s tím, že již slyšel dost a obrací svou pozornost k připravující se slavnosti. Sluhové přinášejí občerstvení a převlékají se do maškarních úborů za doprovodu orchestru. Radostné sborové číslo (IV/8) zahajuje slavnost a připravuje nástup tří postav commedie dell'arte: Arlecchina, Brigelly a Smeraldiny (postava Kolombíny). Intermezzo v benátském dialektu (IV/9) tvoří asi osmiminutový kus pro tři postavy, který vrcholí tříhlasým kánonem *All'erta zovenotti* (IV/10).²⁵⁰ Axur je hrou velmi potěšen a odmění Biscromu pochvalou. Dalším bodem slavnosti je Biscromova canzonetta *Nato io son nello stato romano* (IV/12), ve které líčí svůj osud italského kastráta zajatého piráty a nakonec zachráněného hrdinou Atarem.²⁵¹ V závěru canzonetty Biscroma zvolá Atarovo jméno, což způsobí velký rozruch (IV/13). První zareaguje Aspasia, která jméno vykřikne jako smyslů zbavená, všichni ostatní začnou jméno jásavě provolávat, rozružený Axur převrhne stůl, tasí meč a chystá se Biscromu probodnout. Aspasia opět upadá do mdlob a je odnášena do svých komnat. Tam se po chvílce vydá i Axur a zanechá před jejími dveřmi své boty a plášť.

V následující čtvrté scéně Atar potkává Biscromu, zprvu ho však nepozná a málem jej zabije. V recitativním monologu *In mezzo al mare* (IV/15) popisuje svůj pokus o proniknutí

²⁵⁰ Zamilovaná kolombína se rozhoduje mezi dvěma nápadníky, nakonec nechá rozhodnout náhodu. Všichni tři si zavážou oči a kdo z nich ji jako první polapí, ten si ji vezme. Hra začne a Smeraldina se po chvílce vytratí. Vrátil se v masce staré ženy a nechá se od obou naráz chytit. Chvilí se sokové přou o to, kdo byl první. Když si ale sejmou šátky z očí, zděsí se a začnou si vzájemně převlečenou Smeraldinu přehazovat a dokonce ji urážejí. Ona však nakonec sejme svou masku a ukončí hru. Nevezme si ani jednoho. V závěru se připojuje sbor vstupy s imitacemi smíchu. Tříhlasý kánon přináší poučení a uzavírá první část programu slavnosti.

²⁵¹ Viz 4.4.2 Hudebně-dramatická analýza vybraných částí opery.

do serailu, při kterém mu šlo o život. Vyvážl pouze díky Biscromovi, který mu přichystal provazový žebřík. Tento recitativ předznamenává duet Atara a Biscromy, ve kterém postavy dostávají příležitost vyjádřit svůj vděk a hluboké přátelství (IV/16). O malou chvíli později oba spatří vycházet Axura z komnat Aspasia (IV/18). Biscroma Atara rychle převlékne za černošského otroka. Rozladěný Axur u Aspasia neobstál a popisuje svůj pokus zmocnit se jí v ariettě *Pien d'amoroso foco* (IV/19). Poté upře svou pozornost na černocho, ležícího stále u jeho nohou a dostane nápad (IV/21), jak Aspasiu potrestat. Usekne černochovi hlavu, pošle ji Aspasiu a bude ji vydávat za Atarovu (IV/22). Axur bez váhání tasí meč, Biscroma, ač sám vyděšen k smrti, však krále zastaví (IV/23). Přesvědčí jej, že Aspasia jeho trik prohlédne. Axur tedy vymyslí jiný trest. Nakáže Biscromovi, aby jí oznámil, že jí tohoto černého němého otroka přiděluje za manžela a ať jej očekává. Závěr páté scény uzavírá komplexní hudební úsek, ve kterém Axur nejprve oslavuje svůj triumf v ariettě *Viva viva Irza ritrosa* (IV/25). Z hlavní hudební myšlenky této arietty poté vyrůstá duet Biscromy a Axura, do kterého jednou vstoupí *a parte* i převlečený Atar. Šestou scénu tvoří Atarova *cavatina* (IV/28), hudebně navazující na duet s Biscromou (IV/29). Poté se společně vydávají do serailu za Aspasií. Ta mezi tím zoufale hledá způsob, jak uniknout.

Sedmá scéna čtvrtého aktu počítá s proměnou prostředí. Nacházíme se v Aspasiině komnatě, ve které dlí se svou společnicí Fiammettou. Po krátkém recitativním úvodu dostává Aspasia prostor k vyjádření svých nejděsivějších obav (IV/31-33).²⁵² Do recitativního dialogu s Fiammettou (*rec. secco*) vstupuje Biscroma a oznamuje Aspasiu, že jí byl přidělen nový manžel, němý černošský otrok. Aspasia i Fiammetta jsou v šoku. Fiammetta, jež zde zastupuje typ cynické „komorné“, zpívá v ariettě (IV/37): „nejen muži mohou milovat více žen, nyní si může i žena vzít více mužů“. Následuje krátká manželská přestřelka mezi Fiammettou a Biscromou (IV/38). Po jeho odchodu prosí Aspasia Fiammettu o pomoc. Nakonec ji přesvědčí, aby si vzájemně vyměnily šaty a aby se za ni Fiammetta vydávala (IV/40). Aspasia odchází a Fiammetta se v krátkém recitativu připravuje na svůj úkol (IV/41). Setkání Atara a Fiammetty (obou v převleku) v desáté scéně čtvrtého dějství je postaveno na motivu záměny. Atar však brzy poznává, že se neseťkal s Aspasií, nesmí se však prozradit. Fiammetta si se zájmem černocho prohlíží a zpívá ariettu (IV/43), ve které se vydává za Aspasiu a sděluje mu, že „její srdce patří pouze Atarovi“. Atar se prozradí, když zaslechne své jméno a promluví. Řetězové finále čtvrtého aktu začíná duetem Fiammetty a Atara (IV/44), do kterého po chvíli vstoupí Urson se svými vojáky (IV/45). Přicházejí zatknout a na Axurův

²⁵² Viz 4.4.2 Hudebně-dramatická analýza vybraných částí opery.

rozkaz popravít otroka, jenž „neoprávněně pronikl do serailu“. Jeho tělo má poté být vhozeno do moře. Vojáci obestupují Atara, před kterého se vrhne Biscroma a prozradí jméno jejich druha (IV/46). Poté Urson, Biscroma a sbor vojáků uzavírají akt cituplným žalozpěvem. Atar nalézá útěchu a odhodlání postavit se čelem svému osudu.²⁵³

Poslední pátý akt otevírá Axurova árie *Idol vano d'un popol codardo* (V/1), ve které oslavuje vítězství nad nenáviděným Atarem a těší se na okamžik, kdy bude přihlížet jeho smrti.²⁵⁴ Usiluje o život i Biscromovi a slibuje jeho místo tomu, kdo jej přivede živého či mrtvého (V/2). Přichází Urson a v zápětí i Atar v okovech, obstoupen vojáky. Atar předstupuje před krále, aby vyslechl jeho rozsudek, a v recitativu popisuje zmatek a beznaděj: narušil sultánův harém, aniž by svou Aspasií našel, Altamor zřejmě pro Axura uloupil jinou ženu, protože ona „Irza“ není jeho Aspasií. Za svůj omyl a „dvojitou zradu“ Altamor zaplatil životem (V/3). Zpráva, že Aspasia není v Axurových rukou, krále rozlítí a vyhrožuje Atarovi smrtí. Ten mu odpovídá árií *Morir posso una sol volta* (V/4), ve které svěřuje svůj život do rukou krále, který jej podvedl a zároveň jej varuje před hněvem bohů a před odplatou, která jej stihne za jeho zločiny. Ve třetí scéně přichází Fiammetta. Přivedena je i Aspasia, zahalená v černém závoji. Axur vyslýchá Fiammettu a zjišťuje, že tato záměna skutečně proběhla. Je již naprosto zhnusený a žádá velekněze Artenea, aby vyslovil rozsudek pro Aspasií, která lstí přesvědčila Fiammettu k tomuto činu. Arteneo odsuzuje Aspasií k smrti. Finále pátého aktu (V/6) zahajuje instrumentální předehra, po níž Aspasia promluví na Axura a ohradí se proti nespravedlnosti, které se na ní dopustil. Atar pozná její hlas a milenci se konečně shledají. Axur chce Atara jediným úderem zabít, avšak příliš touží po jejich utrpení, než aby je smrtí osvobodil. Dramatické finále zahajuje Aspasia hrdým odporem vůči Axurovi *Barbaro, il mio coraggio* (V/7a) a veřejně pohrdá jeho hněvem. Následuje akční recitativ: Axur nařizuje vojákům, aby Atara popravili, Aspasia však musí zůstat naživu. Ta však jednomu z vojáků ukradne dýku a hrozí, že se probodne, přiblíží-li se k němu. Do smířeného duetu milenců, který následuje, později vstupuje i sám Axur. Postavy tak pokračují v tercetu, do jehož vrcholu vstoupí ženská část sboru (V/8).²⁵⁵ Otroci i vojáci vpadnou na scénu a přerušují tím

²⁵³ Viz 4.4.2 Hudebně-dramatická analýza vybraných částí opery.

²⁵⁴ Viz 4.4.2 Hudebně-dramatická analýza vybraných částí opery.

²⁵⁵ Sbor otroků prosí Axura o ochranu před rebely z řad jeho vojska, kteří se dožadují Atarova osvobození. Zde stojí jedna sborová skupina proti jiné. Po Axurově sebevraždě se otroci zděšeně rozprchnou. Tato závěrečná scéna se oproti *Tararovi* v několika bodech liší a představuje tak příklad určité modifikace politického významu oproti Beaumarchaisově originálu. V opeře *Tarare* vpadnou vojáci ke králi s výhrůzkou, že jej zabijí, pokud by chtěl jejich vůdce popravít. I přesto, že sám Tarare krále před jeho vlastními vojáky chrání, Atar se sám ptá, zda je ještě jejich králem. V *Axurovi* tuto scénu nenajdeme stejně jako královny poslední (a v literatuře hojně citované) verše: „smrt je v mých očích méně strašná... než vláda nad tímto... nenávisným lidem“. V opeře *Tarare* panuje větší jednotnost mezi královými poddanými. Pouze jediný eunuch mu přijde v tomto klíčovém momentu na pomoc. V *Axurovi* jsou otroci zděšeni z vojenské vzpoury

tercet hlavních postav. Schyluje se k otevřené vzpouře. Atar však vojáky, kteří přišli se zbraněmi v ruce Axura ztrestat, zastavuje (V/9). Prikazuje jim odložit zbraně a sklonit se před svým králem. Poté za ně prosí o milost. V okamžiku, kdy Axur stane tvář v tvář pravdě a svému lidu, který jej nenávidí, pronese svou poslední řeč v krátkém recitativu a probodne se. Atarovi je nabízena koruna, ale on ji odmítá. Urson přivolává Artenea a hrozí Atarovi, že jeho lid jej korunuje násilím, bude-li to nezbytné. Atar, korunovaný Arteneem, promlouvá ke svému lidu v závěrečné apoteóze *Figli, voi mi sforzate* (V/10). Na Atarův recitativ navazuje závěrečný oslavný sbor *Qual piacer la nostr'anima ingombra* (V/11).²⁵⁶

a doufají v královu ochranu.

²⁵⁶ Da Ponte předepisuje pro operu *Axur* celkem šest jevištních scén (čtyři interiérové a dvě exteriérové). Každý akt má jednu novou scénu, s výjimkou čtvrtého aktu, kde probíhá změna uprostřed aktu. První scéna se odehrává v „jednoduše řešené zahradě na břehu široké řeky, v pozadí se tyčí město Ormus“. Takto je popsána jevištní scéna prvního aktu v Salieriho autografní partituře. BIGGI PARODI 2005, s. CVI. Děj se odehrává v Perském zálivu, tudíž by pravděpodobnější byl spíš mořský břeh (jak je také uvedeno v Da Ponteho libretu). Druhý akt je soustředěn do dvoran sultánova paláce. V libretu je scéna popsána jako „Galeria“. Třetí akt, jehož náplní je především obřad s věštbou, se odehrává na nádvoří s pohledem na brahmanský chrám. Čtvrtý akt je umístěn do lampiony osvětlených zahrad s kaskádovými fontánami. V polovině aktu dojde k proměně. Děj se přemísťuje do interiéru, konkrétně do komnat Aspasia. Jevištní výprava pro pátý akt není v libretu popsána, pravděpodobně se však opakuje prostředí ze druhého aktu (dvorany paláce).

4. 3. 2 Charakteristika námětu²⁵⁷

V opeře *Tarare* se setkáváme s oblíbenou kombinací konkrétního operního typu a určitého charakteristického prostředí. Motiv únosu a záchrany patří mezi hlavní náměty hrdinsko-komické opery, k jejímž charakteristickým rysům patří dobrodružný příběh a fenomén hrdinství. Tyto opery se objevují v 70. letech 18. století jako „drammi eroicomici“. Umístění příběhu (nebo jeho části) do orientálního prostředí (zpravidla do serailu)²⁵⁸ má dlouhou tradici zejména ve francouzské opéra-comique.²⁵⁹ Umožňuje libretistovi využít nejen dekorativního (a pokud jde o harém i dráždivého) prostředí, ale především komentovat domácí společenské a politické události z bezpečného odstupů, pomocí exotické alegorie. V opeře 18. století existovalo několik syžetů, jejichž prostřednictvím byla tato alegorie uplatňována. Jedním ze známých příkladů je příběh „velkomyslného Turka“ Osmana z Rameauovy opery-ballet *Les indes galantes* (1735), jenž svým ušlechtilým jednáním nastavuje zrcadlo evropské společnosti.²⁶⁰ Šlechtný sultán, darující svobodu odloučeným (zpravidla evropským) milencům, je jednou z typových postav orientální opery, která se objevuje např. v Mozartově *Únosu ze serailu* či Anfossiho *Isabelle a Rodrigovi*.

Král Axur však představuje zcela odlišný typ této klíčové postavy, tyрана, jenž brání milencům ve štěstí a dokonce jim usiluje o život. Představuje tak odstrašující příklad barbara, jenž může mít i satirický rozměr. V Salieriho operách *Tarare* i *Axur* dochází k propojení dvou zásadních momentů: prostředí Orientu a motivu záchrany, který byl rozvíjen zejména ve smíšených operních žánrech typu eroicomico či semiserio²⁶¹ na přelomu 18. a 19. století (nejvýrazněji patrně v operách Ferdinanda Paëra).²⁶² Tato látka měla v opeře 18. století

²⁵⁷ Teoretickou oporu pro tuto kapitolu tvoří následující studie: CICALI, Gianni: Roles and acting, in: DEL DONNA, Anthony R. - POLZONETTI, Pierpaolo: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Cambridge 2009; NIUBÒ, Marc: K esteticke a dramaturgii opery buffa, in: NIUBÒ 2009, s. 42-51. SCHNEIDER, Herbert - WIESEND, Reinhard (ed.): Die Oper im 18. Jahrhundert, edice: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 12, Laaber 2001.

²⁵⁸ Mezi opery, jejichž syžet počítá s prostředím harému, patří např. *La rencontre imprévue* Ch. W. Glucka (1764), *L'incontro improvviso* J. Haydna (1775), *La schiava liberata* od N. Jomelliho (1768), nedokončená opera *Zaide* od W. A. Mozarta (1779-1780), *L'arabo cortese* od G. Paisiella (1769), *Isabella e Rodrigo* od P. Anfossiho (1776) či *La caravane du Caire* od André Grétryho (1783). HUNTER, Mary: The Alla Turca Style in the late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio, in: BELLMAN, Jonathan (ed.): *The exotic in western music*, Northeastern University Press 1998, s. 56-57.

²⁵⁹ RICE 1998, s. 388.

²⁶⁰ V prvním ze čtyř příběhů opery *Les indes galantes* je francouzská dívka Emilie prodána do otroctví a dostane se až do harému paši Osmana. Ten se do ní zamiluje a chce ji pojmout za manželku. Náhodou zde však ztroskotá loď s jejím milencem Valerem, který kdysi osvobodil Osmana z otroctví. Sultán proto věnuje milencům svobodu. SADLER, Graham: *Indes galantes, Les*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005181>, 5. 2. 2012.

²⁶¹ BUDDEN, Julian: Opera semiseria, in: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20384>, 20. 12. 2011.

²⁶² Jak píše David Charlton, u tzv. „oper y záchrany“ (rescue opera) se můžeme setkat s více tématy:

několik variant, které se týkaly např. původu jednajících postav. Salieriho *Tarare* představuje jeden z takovýchto podtypů, v hlavních úlohách vystupují pouze orientální postavy. Podobně tomu je např. v opeře *Zémire et Azor* (1771) od Andrého Ernesta Modesta Grétryho, zkomponované na libreto Jeana François Marmontela.²⁶³ Příběh s evropskými hrdiny, kteří se v určitém okamžiku střetnou s orientálními postavami, reprezentují díla jako Mozartův *Únos ze Serailu, Isabella e Rodrigo* od Pasquala Anfossiho²⁶⁴ či *Soliman II.* od Charlese Simona Favarta nebo Franze Xavera Süssmayra.

Jelikož děj opery *Axur re d'Ormus* přímo vychází z francouzské opery *Tarare*, je nezbytné, abychom se při objasňování původu tohoto námětu obrátili právě k textu P. A. Carona de Beaumarchaise. Ten se při psaní libreta inspiroval příběhem *Sadak a Kalasrade* od anglického spisovatele Jamese Kennetha Ridleye (1736-1765), který vyšel v souboru povídek *The Tales of the Genii or The Delightful Lessons of Horam, the Son of Asmar* v roce 1764.²⁶⁵ Jde o příběhy z orientálního prostředí, inspirované zejména *Arabskými nocemi*, které se v 18. století těšily značné oblibě.²⁶⁶

Přepřevádění francouzské opery *Tarare* pro vídeňské dvorní divadlo dalo vzniknout dramatickému útvaru, který (zjednodušeně řečeno) kombinuje prostředky francouzské tragédie lyrique a italské opery buffa. Vzniklo tak žánrově ne zcela jednoznačné, avšak velmi originální dílo. Opera svou dramaturgií navazuje na reformní kompozice Ch. W. Glucka a zároveň se svým politicko-satirickým námětem posunula od klasické tragédie k aktuální látce společensko-kritické (čímž se do jisté míry přiblížila italské buffě). Příběh počítá

„filantropické [humanitarian] téma“ neportrétuje tyрана, pokud v dané opeře vůbec nějaký vystupuje, ale klade důraz na osobní oběť, nutnou k napravení chyby a dosažení osobní svobody (jako např. v Dalayracově opeře *Raoul sire de Créqui* z roku 1789). Oproti tomu téma „tyranské“ zosobňuje nespravedlnost pomocí zlé postavy, která upírá jiné osobě svobodu, (jako např. *Euphrosine* od Méhula či *Les rigueurs* od H.-M. Bertona, obě uvedené v roce 1790) což je případ i Salieriho *Axura*. CHARLTON, David: Rescue opera, in:

Grove Music Online. Oxford Music Online,

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/23227>, 6. 2. 2012.

²⁶³ V této opeře byl námět příběhu *Kráska a zvíře* (*La belle et la bête*) zasazen do orientálního prostředí. Stejně jako v případě *Tarara* a *Axura*, část děje se odehrává ve městě Ormus. Azor představuje postavu zakletého perského prince. CHARLTON, David: *Zémire et Azor*, in: Sadie, Stanley (ed.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003599>>, 16. 11. 2011 [dále pouze CHARLTON *Grove Zémire et Azor*].

²⁶⁴ NIUBÓ 2009.

²⁶⁵ Dvousvazkové dílo se dočkalo sedmi vydání, včetně překladů do němčiny a francouzštiny.

²⁶⁶ Příběh vypráví o tureckém generálovi Sadakovi, který žije poklidným rodinným životem na pobřeží Bosporu. Sultán Amurat žálí na jeho štěstí a proto se rozhodne unést jeho ženu Kalasrade, kterou uvězní ve svém harému a následně se do ní zamiluje. Sadak přichází za sultánem s prosbou o pomoc při hledání jeho unesené manželky, aniž by tušil, že právě on je jejím únoscem. Vrchní eunuch Dubar je zavázán Sadakovu otci za záchranu života a proto nabídne Kalasrade pomoc. Ta na jeho radu slíbí sultánovi, že se mu odevzdá pod podmínkou, že jí přinese nápoj, po jehož vypití zapomene na svého manžela. Sultán souhlasí a vyšle pro nápoj právě Sadaka. Po návratu z cest, jimž je v Ridleyově příběhu věnován značný prostor, přináší Sadak sultánovi nápoj zapomnění. Sultán se však napije sám a umírá – pouze ve smrti je možné zcela zapomenout. Amuratův lid poté provolá Sadaka novým sultánem. RICE 1998, s. 391-392.

s kombinací tehdy módního prostředí Orientu s oblíbeným motivem únosu a záchrany, který se v této době uplatňoval jako jeden ze syžetů hrdinsko-komické opery či opery semiseria.²⁶⁷

4. 3. 3 Charakteristika postav

V opeře vystupuje celkem dvanáct postav, přičemž důležité dramatické úlohy se týkají sedmi z nich. Ústředními postavami jsou: válečník Atar (*parte seria*) a král Axur (poněkud problematická *parte buffa*), na jejichž konfliktu stojí zápletka příběhu. Atar, spolu se svou manželkou Aspasíí (rovněž *parte seria*) tvoří hlavní mileneckou dvojici, která prochází v příběhu těžkou zkouškou. Hlavní komické party jsou svěřeny druhé manželské dvojici, evropským otrokům Biscromovi a Fiammettě. Tito zároveň představují jakési důvěrníky hlavní milenecké dvojice a spojence. Biscroma může být zařazen mezi hlavní postavy. Jeho vnitřní konflikt povinnosti vůči králi a oddanosti Atarovi tvoří další rovinu příběhu. Do vážného oboru patří i postava Axurova spojence, velekněze Artenea, jenž je protivníkem hlavního kladného hrdiny stejně jako jeho syn Altamor. Dalšími vážnými postavami jsou velitel Axurovy osobní stráže Urson a augur Elamir. Jde o vedlejší postavy, které však mají v určitém okamžiku zásadní vliv na další vývoj děje. Jim vyhrazený prostor je často omezený. Arteneo a Elamir jsou spojeni s momentem rituálu v této opeře (vystupují ve třetím aktu, Arteneo poté korunuje Atara v pátém aktu).

Commedie dell'arte ze čtvrtého aktu tvoří uzavřený komický výstup, který je součástí palácové slavnosti. Party Smeraldiny, Arlecchina a Brighelly byly zpívány již účinkujícími zpěváky, jak dokládá připsané obsazení do libreta z vídeňského premiérového představení.²⁶⁸ Harlekýna tehdy zpíval představitel Biscromy, kolombínu představitelka Fiametty a Brighellu představitel Ursona.²⁶⁹

²⁶⁷ BUDDEN, Julian: Opera semiseria, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20384>, 20. 12. 2011.

²⁶⁸ Viz 4.2.1 Tištěná libreta a partitury.

²⁶⁹ Stefano Mandini tehdy zpíval Biscromu i Arlecchina, představitel Ursona Niccolò Del Sole zpíval Brighellu a Teresa Calvesi Fiammettu a Smeraldinu. Že by postavy *commedie dell'arte* měly být hrány konkrétně Biscromou a Fiammettou, není v libretu předepsáno, ač by to z hlediska jejich úlohy v opeře nebylo vyloučeno. Oba byli v Itálii vyškolenými zpěváky. Ve všech libretech (**a**, **b** i **c**) je však předepsáno: „due schiavi, e una schiava vestiti colle note maschere di Arlecchino, Brigella e Smareldina, cantano il terzetto che segue“. Souvislost mezi postavami uvnitř příběhu zde tedy není a jde pouze o provozovací praxi. Nebylo pevně dáno, kdo má postavy zpívat, počítalo se však patrně s přidělením rolí již účinkujícím zpěvákům. Avšak např. v libretu **b** z lobkovického představení je z těchto tří postav uvedena v úvodním soupisu rolí pouze Smeraldina, kterou zpívala „S^{ma} Wraniski“. Účinkovala tedy pouze v této roli. Role Arlecchina a Brighelly byly patrně svěřeny již účinkujícím zpěvákům, nevíme však, kterým. Salieri si později do partitury *Axura* poznamenal, že roli Arlecchina má hrát herec, zastávající roli Ursona. BIGGI PARODI 2005, s. CXI. Srov. CD NUOVA ERA CLEMENCIC 1989.

Než přistoupíme k podrobnější charakteristice, parafrázujeme na tomto místě interpretaci samotného skladatele, který se k Da Ponteho postavám vyjádřil v textu *Il mio parere sopra la musica di quest'opera*. Krále Axura popisuje jako krutého zuřivce, který se nezastaví před ničím. Měl by být oblečen v přepychovém tureckém kostýmu („tutto alla turca“), jehož barvy co možná nejlépe vystihnou povahu tyрана. Nemusí mít přímo plnovous, měl by však mít tmavou, robustní a zarostlou tvář. Voják Atar, oblíbený mezi lidmi pro svou počestnost, byl pro Salieriho postavou hrdiny, oplývajícího citem. Ať zpívá pateticky či sladce, nikdy jeho cit nesmí vyznít slabošsky. V kostýmu by měl vypadat urozeně, ale bez okázalého přepychu. Jeho něžná a citlivá žena Aspasia je nejprve oděna do jednoduchých, avšak překrásných šatů, později má bohatý turecký kostým („alla gran sultana“). Vrchní eunuch a evropský otrok Biscroma je komickou postavou „buffone“ (zejména v interakci s králem), avšak je také citlivým, čestným a oddaným Atarovým přítelem. Jeho žena Fiammeta je veselé povahy, společně s Biscromou vnášejí do příběhu komický moment. Kněz Arteneo je vážený a ctižádostivý muž a jeho syn Altamor, mladicky nerozvážený, divoký a nepřátelsky zaměřený vůči Atarovi. Altamorův kostým by měl být bohatý a pestrobarevný. Augur Elamir by měl být oděn shodně s veleknězem Arteneem a ostatními augury, celý v bílém. Ursona, velitele královy osobní stráže, Salieri popisuje jako čestného a váženého muže, věrně sloužícího Axurovi, zároveň také příznivě nakloněného Atarovi.²⁷⁰

Salieri v souvislosti s postavami příběhu a celkovým vyzářováním díla popisuje tři základní polohy či nálady „barbarského, hrdinského a truchlivého“,²⁷¹ které operu prostupují a které jsou předeslány již v úvodní sinfonii. První poloha „barbarského“ odkazuje samozřejmě k postavě tyranského krále Axura. Moment „hrdinství“ náleží jeho sokovi Atarovi, neurozenému avšak chrabrému válečníkovi, který je lidem dosazen na trůn namísto

²⁷⁰ „Idea del carattere e del vestito de' personaggi dell' opera *Axur*. Axur, re d' Ormus, uomo feroce e senza freno. Egli sarà vestito, se si vuole, anche tutto alla turca. L'abito deve esser magnifico, ma d'una unione di colori che servino il più ch'è possibile a caratterizzare un tiranno. Non porterà barba: ma cercherà, se l'attore non lo è di natura, a comparir di pelo folto, nero, e molto barbuto. Atar, soldato d'Axur, amato all'eccesso dal popolo per le sue grandi virtù. Egli sarà vestito nobilmente, ma senza fasto. La parte sua è un misto di eroico e di sensibile. Tutto ciò ch'egli canterà di lamentevole e di dolce in altro genere, deve aver sempre un fondo d'energia per non cader nell'effeminato, il qual difetto farebbe languire tutta quella bellissima parte. Arteneo, gran sacerdote. Grave, e internamente divorato d'orgoglio e d'ambizione. Biscroma, capo degli eunuchi, schiavo europeo: buffone per politica tutte le volte ch'egli parla al re, quasi anche allor quando prega; ma, nel fondo, onesto, sensibile ed interessatissimo per gratitudine ad Atar. Altamor, generale d'armata, figlio d'Arteneo; giovine imprudente, focoso e grande inimico [!] d' Atar. Sarà vestito riccamente e di colori allegri. Urson, capitano delle guardie d'Axur. Uomo pien d'onore e rispettoso al nome d'Atar. Aspasia, moglie d'Atar, sensibilissima, sarà vestita, prima semplicemente ricca; poi da gran sultana. Spinetta, schiava-europea; giovane allegra. Elamir, fanciullo degli àuguri. Sarà vestito secondo il costume, ma tutto di bianco.“ BIGGI PARODI 2005, s. CVIII.

²⁷¹ „La sinfonia è un misto di barbaro, eroico e lamentevole, perché questi tre colori regnano in tutta l'opera“. BIGGI PARODI 2005, s. CIV.

krutého tyрана. Onen „truchlivý“ či „žalostný“ aspekt je odkazem na postavu křehké Atarovy manželky Aspasiae.

Oproti původní francouzské opeře *Tarare*, kterou Beaumarchais nazval podle kladného titulního hrdiny (jehož jméno má dvojsmyslný význam, v překl. „nesmysl“), je italské přepracování příběhu pojmenováno podle hlavního intrikána, tyranského vládce Ormu, Axura.²⁷² Da Ponte a Salieri se snažili uzpůsobit postavy a jejich jednání dramaturgii vídeňské opery buffa, což se mělo podle Johna Rice dotknout zejména ústřední postavy, která byla podle něj proměněna v karikaturu.²⁷³ Nemělo přitom jít o proměnu původně vážné postavy v postavu čistě komickou. Např. v interakcích Axura s otrokem Biscromou dochází sice k netypickým, ale i přesto komediálním situacím (např. II/1, IV/3a). Netypické jsou zejména proto, že Axur není postava, která by byla k smíchu, ale jeho dialogy s Biscromou jsou utvářeny s vtípem a jiskrou. I přesto, že své výhrůžky svému otrokovi myslí smrtelně vážně, nevzbuzuje takový respekt jako jeho francouzský předchůdce, král Atar. Také jeho sebevražda na scéně působí poněkud překvapivě a nepatřičně.²⁷⁴

Vysoký společenský statut této postavy je v rozporu s jeho vyjadřováním, Axurův jazyk nevykazuje vysoký styl, mluví úsečně, hrubě až vulgárně. Postava je však v libretu „snížena“ nejen jazykově. Všimněme si např. vykreslování Axurova nezvladatelného hněvu, jímž reaguje na každý, byť sebemenší odpor. Velmi však záleží na protivníkovi. Ve druhém aktu jsme svědky výjevu, kdy Axur osobně ztrestá prostořekého otroka tím, že jej na místě probodne. Ve čtvrtém aktu však není schopen zmocnit se Aspasiae v její komnatě. V této (a v mnohých dalších situacích) byla postava Axura (ať už úmyslně či neúmyslně) rozpolcena a vlastně i ponížena. Co se rovněž vymyká běžným vzorcům zápletkového dramatu, je motiv sultánovy intriky. Neusiluje o získání citu unesené osoby, nepředstavuje soka v lásce ani konkurenčního nápadníka, nebo to alespoň není jeho primárním motivem. Axur dal unést Atarovu manželku, aby Atara učinil nešťastným. Sice se jí pokusí zmocnit, to však neznamená, že by pro něj měla Aspasia větší cenu než pouhopouhá kořist. Objektem jeho hlavního zájmu je Atar, kterému chce uškodit a Aspasia je jen prostředkem. Tím, že ji drží po svém boku (více méně v pasivním stavu) coby „Irzu“, pouze demonstruje a připomíná

²⁷² Podle J. Rice si mohl Da Ponte jméno „Axur“ vypůjčit z opery *Zémire et Azor*, která se také částečně odehrává ve městě Ormus. Da Ponte ve svých *Pamětech* používá tvar jména „Assur“. RICE 1998, s. 406. Srov. DA PONTE 1970, s. 105; CHARLTON *Grove Zémire et Azor*.

²⁷³ J. Rice se domnívá, že tuto proměnu mohlo ovlivnit znamenité pěvecké a herecké umění prvního vídeňského Axura Francesca Benuccioho, pro něhož Salieri patrně tuto roli napsal. RICE 1998, s. 415.

²⁷⁴ Naproti tomu postava despotického krále ve vážné opeře S. Mayra *Atar ossia Il serraglio d'Ormus* z roku 1814 nezemře, ale je uvržena do vyhnanství. Je tím, jak píše A. Hoebler, odkázáno k tradici šťastného konce (lieto fine), běžné v metastasiovské opeře seria. HOEBLER 2006, s. 231.

divákovi své (dočasné) vítězství.

Postavu Axura doprovází charakteristická hudební figura, která má patrně znázorňovat jeho prudkou a násilnickou povahu. Jde o divoce hranou vzestupnou škálu šestnáctinových not ve smyčcových partech, která může v Axurových áriích připomínat švih meče. Ten Axur tasí pokaždé, když se mu někdo znelíbí. Tato deskriptivní figura však není přítomna pouze u této postavy, ale Salieri ji používá k vykreslení většiny prudkých a dramatických situací, např. ve scénách, kdy je na ostatních postavách (Axurových obětech) pácháno násilí (např. scéna únosu z prvního aktu). Máme to pokládat za nedostatek invence nebo za úmyslné propojení postavy s jejími činy? Salieri ve svém výše parafrázovaném příspěvku k *Axurovi* hovoří o „barbarství“ jako o jedné ze tří dominantních nálad díla, která je spojena především s postavou Axura. To, že používá stejnou charakteristickou figuru zároveň pro konkrétní postavu i pro doprovod scén, které se odvíjejí z jeho intriky, může znamenat cílené propojení těchto dvou momentů a vědomé navázání na Gluckovy reformní operní principy. Postava Axura je těmito prostředky hudebně odlišena od ostatních postav v ansámblech (II/1). Často ji doprovází zvuk trubek a tympanů (II/25, III/4, IV/25) narozdíl od kladných hrdinů, milenců Atara a Aspasia, kteří jsou charakterizováni především dřevěnými dechovými nástroji. Na Axura je upomínáno již zmíněným charakteristickým motivem také v áriích ostatních postav. Např. v Atarově árii *V'andrò tutto si tenti* (III/11) Atar hovoří ve vnitřním monologu k Axurovi, za doprovodu tohoto motivu. Hudební myšlenky Axurových árií jsou tvořeny (až na jednu výjimku: IV/25) výraznými rytmickými motivy s charakteristickým tečkovaným rytmem. Výrazná rytmická složka vystihuje Axurův divoký temperament ve scénách, kdy ho opanuje vztek (V/1), umožňuje však i psychologického propojení v těch áriích, které mají klidný charakter (IV/19, IV/21). Celkem měl Axur v první verzi opery šest árií.

V Atarově postavě (T, *parte seria*)²⁷⁵ můžeme identifikovat dvě základní polohy.²⁷⁶ Na jedné straně je to statečný válečník, požívající velké úcty lidu i vojska, na druhé představuje typickou postavu milovníka a po určitou dobu (celý druhý akt) vystupuje dokonce jako oběť. V určitých situacích bychom mohli tuto postavu vnímat jako *parte mezzo caratere*, jelikož v několika případech, mezi nimiž vyniká zejména árie *Soave luce di paradiso* II/23, dosahuje Atar vysoce lyrických poloh. Jeho hlavní charakteristika je však beze sporu *parte seria*,

²⁷⁵ Da Ponteho rozhodnutí pojmenovat hlavního hrdinu opery *Axur* jménem hlavního padoucha opery *Tarare* je podle J. Rice rozvinutím Beaumarchaisovy pointy. Vybral přeci pro jména hlavních postav částečný anagram (Tarar – Atar). RICE 1998, s. 406.

²⁷⁶ Salieri popisuje postavu Atara ve svých poznámkách těmito slovy: „La parte sua è un místo di eroico, e di sensibile. Tutto ciò che egli canterà di lamentevole, e di dolce in altro genere, deve aver sempre un fondo d'energia per non cader nell'effeminato, il qual defetto farebbe languire tutta quella bellissima parte“. BIGGI PARODI 2005, s. CVIII.

hrdina, který určitou dobu trpí, bloudí v nevědomosti a falešných představách o svém králi. Ušlechtilá a jemná stránka této postavy je hudebně charakterizována dřevěnými nástroji, především flétnami a klarinetou (např. II/23, *S'io ti salvai la vita* II/26), které jsou však v okamžiku prozření vystřídány trubkami, ohlašujícími pomstu (*V'andrò tutto si tenti* III/11, dále III/21).

Podpora lidu a důvěra v jeho osobu je demonstrována např. v ariettě s účastí sboru *Chi vuol la gloria* (III/21). Jeho neohroženost je neotřesitelným faktem, kterým si jsou všichni (kromě Axura) vědomi, což se projevuje např. ve finále třetího aktu (III/23).²⁷⁷ Na druhou stranu prochází Atar nebezpečnými nástrahami a jeho dilema lásky a věrnosti despotickému králi je rozpracováváno již od prvního aktu (I/3). Po neúspěšném pokusu o osvobození Aspasia ve čtvrtém aktu mu na okamžik svitla naděje na shledání a již zcela vyčerpán zpívá krátkou děkovnou „modlitbu“ *Dio difensor de'miseri* (IV/28).²⁷⁸ To však netuší, že se za Aspasiu bude vydávat její strážkyně Fiammetta. Tato epizoda ve čtvrtém aktu, kterou Atar absolvuje v převleku němého černocho, pracuje s komediální záměnou postav. Přesto Atar zůstává ve vážné poloze, ač je násilím vmanipulován do komické situace. Svě odevzdání, smíření s osudem a zároveň proctví Axurova pádu vyzpívává v dvoudílné árii *Morir posso una sol volta* (V/4) a přináší tak hlavní myšlenku a poselství díla. Proto je také Atar druhou dominantní (a kontrastní) postavou příběhu, symbolem nového pořádku a naděje. Vyslovení jeho jména prakticky pokaždé vyvolá rozruch. To však není bezdůvodné, uvědomíme-li si hlavní smysl díla. Jméno hlavního hrdiny sehrálo již ve francouzském originálu zvláštní úlohu, jelikož jde o dvojsmysl. Atar měl v původní verzi opery osm árií (různého druhu), tedy nejvyšší počet ze všech jednajících postav.

Atarova unesená žena Aspasia (S, *parte seria*) je vážnou, avšak spíše pasivní hrdinkou, většinu času pouze čekající na záchranu. Vzhledem ke stavbě příběhu má poměrně málo prostoru. Její utrpení je předvedeno až ve čtvrtém aktu (IV/30-33, duet Aspasia a Fiammetty *Salva me da tanta infamia* IV/40), pak až v samotném finále (tercet *Barbaro il mio coraggio*

²⁷⁷ Atar zde téměř otcovsky domlouvá svému rozhořčenému soupeři Altamorovi: „*Calma l'ira, o sciagurato. Il guerrier quand'è sdegnato E sicuro di perir*“ [Zkroť svůj hněv, nešťastníku. Rozhořčení pro válečníka znamená jistou smrt]. Toto varování však mnohem více než Altamora zasáhne jeho otce Artenea, který se snaží střetu zabránit. Tento okamžik nám naznačuje, že přítomné postavy vědí, s kým mají tu čest. Atar je obklopen respektem i ze stran svých nepřátel. Arteneo tuší, že Altamor Atara v souboji neporazí a své nejhorší obavy vyjevuje v závěrečném kontemplativním ansámblu tohoto finále.

²⁷⁸ Tento krátký výstup je doprovázen pouze hobojí a bassy. Je naplněn vděčností a nadějí a podle Edwarda J. Denta je jakýmsi ranným příkladem operní „preghiery“, rozvinuté zejména v 19. století, a přiblížením k romantickému opernímu stylu. DENT, Edward J.: *The Rice of Romantic Opera*, Cambridge University Press 1976 [dále pouze DENT 1976], s. 43. V libretu není jasné, zda by mohl být Atar křesťanem, avšak text této cavatiny by tomu nasvědčoval: „Bože, zastánce nešťastníků, nikdy nezklameš ty, kteří v tebe věří, kteří pouze v tebe doufají“. Podle libreta Atar v tomto výstupu klečí na kolenou.

V/7a). Jelikož jednajícími postavami prvních tří aktů a velké části čtvrtého aktu jsou pouze muži, ženských árií v této opeře nalezneme jen velmi málo. Aspasia měla v původní verzi opery pouze jediný sólový výstup (IV/30-33, nepočítáme-li krátkou ariettu z prvního aktu I/4). Později byl tento nedostatek řešen, skladatel přikomponoval další číslo pro tuto hrdinku do druhého aktu (*Del nero tradimento* II/14) a dal jí tak možnost výrazněji reagovat na svou fatální situaci. Např. v *Drážd'anech* byla na totéž místo a za stejným účelem vkládána árie *Tenti in vano un cor costante* od Domenica Cimarosy (II/18). Problém nedostatku prostoru pro hlavní ženskou hrdinku plyne již z výstavby opery *Tarare*, kde únos Aspasia náleží do prehistorie, která je odvyprávěna ostatními postavami. Předsunutím prvního aktu byl umožněn výstup této hrdinky ještě před únosem (I/4). Další výstupy jsou omezeny na krátké recitativy, po kterých Aspasia zpravidla upadne do mdlob.

Příběh italského kastráta Biscromy (T, *parte buffa*), zajatého piráty a následně osvobozeného hrdiným válečníkem Atarem, tvoří další příběh, který zdůvodňuje Biscromův vztah k ostatním postavám, především pak ke svému zachránci. Je mu zavázán, upřímně jej obdivuje a zároveň se děsí hněvu sultána. Stojí tedy mezi rivaly a zápasí především s vlastním strachem. Plní roli důvěrníka stojícího na straně odloučených milenců, pomáhá jim k opětovnému shledání a to za cenu ohrožení vlastního života. Jde sice o tradiční komickou postavu sluhy (*buffo*), nikoliv však ve smyslu vypočítavého filuty, ale spíše tragikomickou a v určitých okamžicích sentimentální figuru. Příležitost k nahlédnutí do Biscromova příběhu skýtá scéna evropské slavnosti v sultánově paláci, při níž je Biscroma Axurem vyzván, aby zazpíval *canzonettu* o svém životě (*Nato io son nello stato romano*, IV/12). Jde o strofickou píseň s doprovodem mandolíny a účastí sboru, který zajišťuje Biscromovi reagující publikum. Tato *canzonetta* je jediným samostatně stojícím Biscromovým výstupem, jeho další sólové výstupy jsou krátké arietty (většinou přerušující dialog s jinou postavou) nebo dramatické recitativy. Během ansámblů je tato komická postava spíše v pozadí a často hovoří *a parte*. Biscroma je však aktivní postavou podílející se na utváření dějové linky.

Biscromova žena Fiammetta (S, *parte buffa*, původně také zpěvačka, nyní Axurova otrokyně) je čistě komickou postavou. Její úloha je soustředěna do epizody, kdy se v přestrojení setkává s Atarem (*Guardami da lontano* IV/43, *Dunque un muto tu non sei*, IV/44). Již jméno této postavy (it. *la fiamma* zn. „plamen“) charakterizuje její nezkrotnou (a „veselou“) povahu, kterou popisuje její manžel Biscroma ve své *canzonettě* (IV/12). Jak již bylo uvedeno výše, představitelka Fiammetty pravděpodobně zpívala i Smeraldinu v harlekynádě ve čtvrtém aktu.

Postava velekněze Artenea (B, *parte seria*) a obřadní scéna ve třetím aktu (kde je také tato postava nejaktivnější) zastupují vážnou polohu v této opeře. Scéna volby nového generála, který má vést vojsko do boje s křesťanskými barbary, vrcholící augurovou věštbou, reprezentuje mystickou obřadnost, vlastní především estetice opery seria. Přítomnost moudrého starce a vykonavatele všech důstojných a posvátných úkonů dává dílu majestátnost. Atarovu korunovaci provádí opět Arteneo za asistence sboru, který po něm opakuje příslušné formule, což opět podtrhuje slavnostní atmosféru. Arteneo představuje *parte seria* a je jakýmsi protipólem krále Axura, který, ačkoliv by měl jakožto sultán požívat nejvyšší vážnosti, vedle velekněze působí jako komická figurka. Arteneo se stane královým komplicem a využije jeho intriky proti Atarovi ku prospěchu svého syna Altamora, jehož se pokusí podvodně dosadit na velitelské místo. K rozhodnutí uškodit Atarovi dospívá v ariosním monologu *O divina prudenza* (III/5). Kromě tohoto meditativního útvaru s otevřeným závěrem má ještě tři další výstupy: árie *Di tua milizia* (III/2), *Dio sublime nella calma* (III/17) a cavatinu *Come ape ingegnosa* (III/13), kterou po něm opakuje dětský augur Elamir. Důležitou úlohu pak hraje v samotné obřadní scéně (III/16), kterou stejně jako jeho ostatní výstupy charakterizuje důstojnost bez přehnané okázalosti. Přesvědčivé vykreslení této postavy bylo patrně příspěvkem k dobové kritice kněžstva, konotující s osvícenskými ideály. Mezi vedlejší postavy patří velitel Axurovy tělesné stráže Urson (T), který se téměř nepodílí na ději. V opeře má více méně funkci posla a zástupce vojska (mužský sbor). Podléhá Axurovi, avšak v závěru je spoluvykonavatelem Atarovy korunovace. Ve čtvrtém aktu dostane prostor k drobné dvoudílné ariettě *Come leon feroce* (IV/6), ve které popisuje Atarův vítězný souboj se sokem Altamorem. Dále je účastníkem finále čtvrtého aktu (*Pria che nulla tu eseguisca*, IV/46). Augur Elamir (S), neúspěšně manipulovaný Arteneem, je neutrální epizodní rolí, původně psanou pro dětského zpěváka. Vystupuje pouze ve třetím aktu. Jeho recitativní výstup (III/18) a druhá část Arteneovy cavatiny (III/14) s incipitem *O numi possenti* patří k působivým číslům opery.

Beaumarchais i Da Ponte se (společně se Salierim) snažili hlouběji postihnout a vykreslit psychologii nejen hlavních, ale i vedlejších postav. Ty mohou vnášet další linii do příběhu, který je sám o sobě velmi bohatý na dramatické situace a epizody. Síť vztahů všech zúčastněných osob je předvedena dvěma způsoby: 1) přímou dějovou akcí na scéně (dialogy), ať už jde o konflikt, milostný projev nebo také vyjádření přátelství a oddanosti a 2) retrospektivními vsuvkami (monology), které do značné míry objasňují motivaci postav tím, že převypráví jejich předchozí historii.

4. 3. 4 Struktura dramatu

Při posuzování stavby opery *Axur* a jejího dramatického účinku musíme mít na paměti zejména skutečnost, že Da Ponteho úkolem bylo (po zavržení myšlenky pouhého překladu *Tarara*) vytvořit italské libreto k opeře, která již měla svého originálního předchůdce – svébytné a navíc významné dílo, náležící do zcela odlišné operní tradice, postavené na odlišných hudebních strukturách (převážně recitativy a ariosa), navíc se specifickými dramatickými prioritami (vezmeme-li v úvahu Beaumarchaisovy reformátorské ambice i samotný politicko-filozoficky laděný námět díla). Da Ponte a Salieri měli před sebou těžký úkol: přizpůsobit *Tarara* požadavkům opery buffa, což znamenalo přepracovat text, přičemž mělo být maximum originální hudby zachováno (Josef II. chtěl slyšet *Tarara*, nepožadovat novou operu na stejný námět). Výsledkem je spojení francouzské a italské operní tradice, navíc s výrazným vlivem Gluckovy operní reformy. Strukturu dramatu v opeře *Axur* musíme vnímat jako výsledek složitého procesu, během kterého Da Ponte a Salieri přenesli značnou část hudebně-dramatické složky z jedné opery do druhé. Příběh je zachován s tím, že určité „nedostatky“ (např. upozadění milostného momentu) byly řešeny přikomponováním nových čísel. Naopak jako nadbytečné se v italské verzijevily dlouhé recitativní monology, objasňující prehistorii příběhu. Ty autoři do nové verze buď nezařadili, nebo je využili k sólovým výstupům jednotlivých postav. V následujícím textu budeme sledovat řešení těchto problémů na příkladech z jednotlivých aktů opery *Axur*.

První akt *Axura* byl zřetelně ovlivněn snahou autorů umožnit hlavnímu mileneckému páru projevit si vzájemně své city (oproti předchůdcům těchto postav v opeře *Tarare*, kde se milenci poprvé setkají až uprostřed pátého aktu, na hranici, chvíli před společnou smrtí). Vídeňské publikum opery buffa by zřejmě postrádalo milostný moment v díle, které bylo navíc uvedeno během svatebních oslav. Jak dalece mohly tyto okolnosti ovlivnit dramatickou strukturu díla, nelze bez přímých dokladů spekulovat. Přikomponováním nového aktu autoři vyřešili problém mj. i omezeného prostoru pro hlavní vážnou hrdinku, jejíž jediný (avšak rozsáhlý) výstup by jinak přišel až ve druhé polovině čtvrtého aktu. Salieri s Da Pontem připojili před počátek originálního příběhu výjev (v první verzi opery *Axur* je to plocha prvního aktu), ve kterém je předvedeno štěstí obou milenců, ještě před jejich násilným rozdělením žárlivým králem Axurem. Tento akt je sledem milostných výstupů (I/2-6), ze kterých se dozvídáme okolnosti Atarovy služby sultánovi a odhalíme také obavy, které jej pronásledují. Nadneseně řečeno, může jít o jakousi zlou předtuchu, která se posléze vyplní

a na kterou Aspasia úzkostlivě vzpomene během svého velkého výstupu ve čtvrtém aktu (IV/32). Je však patrné, že tento akt byl do italské verze opery účelně doplněn. Je poměrně krátký a místo finále je zde vytvořena působivá dramatická scéna, ve které jsme svědky požáru Atarova domu, masakru jeho otroků (za scénou) a únosu Aspasia královým vojákem Altamorem. Závěr aktu tvoří krátký Atarův recitativ (postava přibíhá na scénu, otřesena hrůzou). Tento akt tedy není ukončen tradičním způsobem (ansámblové finále) a po proměně scény již navazuje linie originálního příběhu v dialogu krále a jeho sluhy. Zřejmě z těchto důvodů a především vzhledem k nepoměru mezi prvními dvěma akty byly tyto později sloučeny v jeden. Opera tím doznala čtyřaktové struktury a byla takto (od frankfurtského představení v roce 1790)²⁷⁹ dále distribuována do dalších divadel.

Dalším momentem, kterým se autoři vzdálili od francouzského originálu a přiblížili dílo tradici italské opery, je scéna únosu na scéně s dramatickou úlohou orchestru. Vložili tím do opery dobrodružný moment, typický pro žánr opery eroicomico a přinesli poutavé scénické a hudební efekty. Eliminovat také již zmíněnou „literárnost“ originálu, jejíž pozůstatky přesto nacházíme v dalších aktech, např. v recitativním vyprávění Altamora, ve kterém musí Axurovi detailně líčit Aspasiin únos (II/8).²⁸⁰ Tento první akt (mluvíme-li o první verzi opery z ledna 1788) je tedy nejznatelněji poznamenán snahou vytěžit z příběhu o *Tararovi* nevyužitě situace a afekty, účinné v dramaturgii italské opery buffa, či možná spíše v *dramma eroicomico* (výrazný milostný a dobrodružný moment, rovnováha básnické a hudební složky narozdíl od *Tarara*, kde byla hudba záměrně potlačována ve prospěch slova).

Další akty opery se již opírají o originální tvar příběhu, který má přirozený a logický průběh. Nevyskytují se zde paralelní děje či výrazná odbočení od hlavní linie. Druhý akt, který následuje bezprostředně po únosu Aspasia, představuje objasnění motivací hlavních postav a jejich vzájemných vztahů. Brzy vyjde najevo komplot proti hlavnímu hrdinovi Atarovi, kterého se nedobrovolně účastní i jeho přítel Biscroma. Divák je seznámen s důvody Axurovy zášti (a motivem jeho zločinu) a je svědkem jeho dočasné převahy nad pokořeným Atarem, který však ještě nezaujal pozici soka (jeho důvěra v krále jej po dlouhou dobu udržuje ve zmatku a nejistotě). Finále druhého aktu je prvním záchytným bodem příběhu, okamžik, kdy jsou rozdány karty a divák může s napětím očekávat, co bude následovat.

Ve třetím aktu se do intriky zapojují další postavy, ať už dobrovolně (Arteneo) či pod

²⁷⁹ Viz 4.1.2 Lorenzo Da Ponte: *Axur re d'Ormus* (Víděň 1788).

²⁸⁰ Tohoto popisu by nebylo zapotřebí, jelikož únos byl předveden na scéně. Na druhou stranu jde o jednu z mála příležitostí k sólovému výstupu pro Altamora, tudíž nemohl být úplně vyřazen. V pozdějších představeních byl však tento výstup modifikován. Viz 4.5.2 Komentář k srovnávací analýze (II/8).

nátlakem (Elamir). Vše se odehrává na pozadí obětní slavnosti, která celé dílo posouvá do vážnějšího žánru. Výrazná postava velekněze Artenea se pojí s momentem obřadnosti a umocňuje účinek těchto typových scén na diváka (obětní slavnost, korunovace). Významně je zde uplatněna sborová složka, která (coby kolektivní hrdina) má značný vliv na směřování děje a ovlivňuje řadu událostí svými spontánními reakcemi. Závěr třetího aktu, ve kterém jsou vztahy všech zúčastněných postav již mnohem konkrétnější, představuje první vyhocení konfliktu, zatím pouze mezi Atarem a Altamorem, kterému Axur (hlavní strůjce intriky) a jeho komplic Arteneo pouze přihlížejí.

Ve čtvrtém aktu dochází k odbočení od hlavní linie příběhu díky „evropské slavnosti“ s intermezzem ve stylu *commedie dell'arte*, která zde nahradila původní francouzský baletní *divertissement*. Harlekynáda obsahově s dějem nesouvisí, slouží pouze k pobavení publika. Biscromova *canzonetta*, která je dalším bodem programu slavnosti, naši pozornost opět nasměruje k příběhu a odkrývá další část jeho prehistorie. Postava se svým zpěvem na scéně vztahuje ke svému zachránci Atarovi. Doplnuje tak příběh o svůj pohled a vyhrazuje si v něm své místo, které jak se později ukáže, není nevýznamné (tato postava Atarovi několikrát zachrání život). Moment, který oddaluje rozuzlení příběhu je scéna, kdy se Atar, vydávající se za němého černocho setká s Fiammettou, převlečenou za Aspasií. Naděje na shledání jsou náhle v nedohlednu a Atar opět upadne do beznaděje. Je dopaden Ursonem a jeho vojáky, kteří jej musí zatknout proti své vůli. K úplnému rozuzlení příběhu, přímé konfrontaci obou soků a svržení despoty dochází v poměrně stručném v pátém aktu. Dramatické okamžiky (Aspasia hrozící sebevraždou či sbor otroků obávající se vojenské rebelie) stupňují napětí scény až do chvíle, kdy se vojáci postaví proti svému králi. Axurova závěrečná promluva před sebevraždou je působivá tím, že je neokázalá. V prostém recitativním monologu uzavírá svůj život a přenechává vládu Atarovi. Atarova korunovace není od předchozího děje nijak oddělena a tvoří tak přirozený významový vrchol finále pátého aktu a celé opery.

4. 4 Hudební analýza

4. 4. 1 Hudební charakteristika opery

Jak již bylo uvedeno v předchozích kapitolách, Salieriho opera *Axur re d'Ormus* je smíšeným žánrem s podtitulem *dramma tragicomico*, který přesně vystihuje dramaturgický charakter díla. Hudební charakteristika tohoto díla vyplývá ze skutečnosti, že jde o transformaci francouzské vážné opery *Tarare*, jejíž hudebně-dramaturgické rysy byly shrnuty výše. V opeře *Axur* výrazně převládá doprovázený recitativ nad secco recitativem, což je dáno zejména široce koncipovanými a prokomponovanými scénami. Rozsáhlejší sólistické (áriové) výstupy jsou (stejně jako v opeře *Tarare*) v *Axurovi* vzácné, oproti četným kratším áriím (ariettám), které mohou představovat formálně a harmonicky uzavřená čísla či naopak otevřené kantabilní útvary, plynule přecházející do pravidelně se vracejícího *accompagnata*. Důležitá úloha připadá ansámblům, které zčásti nahradily dlouhé recitativní dialogy z francouzského originálu a tvoří jednu z hlavních strukturotvorných jednotek opery. V *Axurovi* je přítomno několik sborových skupin, které mají přímý vliv na vývoj děje i na stavbu konkrétních hudebních čísel, do kterých často vstupují.

Co se týče formy árií, převažují drobné útvary, což je opět dáno francouzskou předlohou, v níž hrál nejdůležitější úlohu doprovázený recitativ. V opeře *Axur* jde nejčastěji o drobné jednověté arietty (*cavatiny*) a *ariosa*, vystoupivší náhle z *accompagnata*, do kterého se po chvíli opět vrací. Jsou zde též přítomna jakási „recitativní *ariosa*“ ve volných verších (*versi sciolti*), která na první pohled do libreta působí jako recitativ, struktura těchto útvarů však např. počítá s návratem či je zde uplatněn sólový nástroj (*Da qual nuova sciagura* III/6).

Příklady velmi krátkých ariosních výstupů, vložených do recitativního dialogu, nalezneme krátce po sobě ve druhém aktu: Biscromovo desetitaktové *arioso* *Coperto di sangue* (II/3) a sedmnáctitaktové *È ben ver, quel nome amato* (II/5). Mezi nejčastější formové útvary sólových čísel patří především jednotempové (jednodílné) árie či *cavatiny*, často využívající návratu jednotlivých úseků (**aba'**, **abb'**, **aba'b'**). V opeře se vyskytuje jedna árie strofická (*Nato io son nello stato romano*, IV/12), vícedílná árie **AXBBA'** (*Morte pietosa morte* IV/30-33) a dvoudílná árie **AB** (*Morir posso una sol volta*, V/4). Jsou zde také zastoupeny sólové výstupy s účastí sboru (IV/12 nebo také *Chi vuol la gloria* III/21).

Oproti *Tararovi*, kde je podstatná část děje svěřena dialogickým recitativům, poskytuje Salieri v *Axurovi* velký prostor ansámblům (nejčastěji pro mužské obsazení, což je dáno více

méně dějem),²⁸¹ zejména pak duetům. V tomto případě jde o kratší prokomponované a zpravidla uzavřené útvary. V opeře *Axur* se setkáváme s dvěma základními typy duetů, obvyklými v opeře buffa – milostný duet a duet pro pána a sluhu. Právě lyrickými duety Atara a Aspasia v prvním aktu opery (I/2, I/6) byl v opeře zesílen onen milostný moment (resp. byl umožněn přímý kontakt milenců), který v původním francouzském příběhu neměl mnoho prostoru. Druhý ze zmíněných milostných duetů *Per te solo amato bene* (I/6) představuje případ neuzavřeného ansámblu, který se v opeře objevuje. Duet je přerušen náhlou událostí - přepadením a požárem Atarova domu. Jak tuto scénu Salieri hudebně vypracoval, dokládá hudební ukázka na následující straně. Křik otroků za scénou přerušuje něžnou scénu drásavým zmenšeným septakordem ve fortissimu. Exploze, které zapříčinily požár, jsou vyznačeny v partituře jako čtyři dělové rány (*colpi di canone*). Tato scéna zastupovala v první verzi *Axura* klasické finále a vrchol prvního aktu. Salieri využívá momentu překvapení a šoku, zesíleného dechovými nástroji (tr, fl, cl). Dalším otevřeným ansámblem v opeře je tercet Atara, Axura a Aspasia z pátého aktu (V/7a), který shodou okolností opět přerušuje sbor vyděšených otroků, dožadujících se ochrany u krále před vzbouřeným vojskem (V/8).

Typové duety, představující interakci pána a sluhy, jsou výsledkem transformace původních francouzských dialogických recitativů Atara a Calpigioho z opery *Tarare* do podoby komického prokomponovaného duetu po vzoru opery buffa. Duet Axura a Biscromy *Non mi seccar*, *Biscroma* (II/1) z úvodu druhého aktu je vstupním číslem těchto postav.²⁸² Jejich „pozice“ jsou předeslány již v instrumentálním ritornelu: divoký pohyb v krátkých hodnotách včetně stupnicového běhu a výrazného, ostře rytmizovaného motivu – portrétuje postavu běsnícího Axura (viz výše), skupinka čtvrtových not kantabilního charakteru pak skloněného a ustrašeného otroka Biscromu. Tyto navzájem kontrastní pasáže, vyjadřující status obou zúčastněných postav, podtrhuje také zvolená instrumentace. Axurovu část tématu hrají pouze smyčce (*ff*), Biscromovu vyzpívávají měkkým tónem a ve snížené dynamice (*pp*) dechové nástroje.²⁸³ Druhý duet těchto postav (IV/3a) probíhá na dvou úrovních: na jedné straně Axur naléhá na Biscromu, aby připravil pestrý program pro slavnost, Biscromova mysl je však

²⁸¹ V této souvislosti poukazuje A. Hoebler na vzrůstající počet ansámblů v Salieriho vídeňských operách, stejně jako v Mozartových či Paisiellových. Podle M. Hunter je důvodem nejen všeobecná tendence vídeňské opery buffa, ale i specifika Da Ponteho libret. HUNTER, Mary: *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1999, s. 157; HOEBLER 2006, s. 438.

²⁸² Podobně jako v prvním aktu dochází k představení nových osob v duetu s rozdílem, že v prvním aktu šlo o dvojici *parti serie*.

²⁸³ Jen pro zajímavost uvedme, že Axurova slova na adresu otroka Biscromy „Non mi seccar“ [neštví mě], používá také Don Giovanni (ve stejnojmenné Mozartově opeře na Da Ponteho libreto) v interakci se svým sluhou Leporellem.

zaměstnána strachem o Atara. Velká část jeho textu je *a parte* a ve výsledném sledu replik tak dochází ke komickým kombinacím. V závěru duettu pak Biscroma vypočítává jednotlivé body programu slavnosti. V této části výstupu můžeme spatřit náznaky rysů „katalogové árie“. Komická postava zde vyjmenovává hudebníky, obsluhující otroky, občerstvení, instrumentální i pěvecká čísla v hbité artikulaci. Libreto je zde svižné a vtipné. Axur do jeho výčtu vstupuje pochvalným „tutto buono“.

Kromě těchto nejobvyklejších typů duetů nalezneme v opeře *Axur* také např. duet Atara a Biscromy ze čtvrtého aktu *Salvo io son* (IV/16), ve kterém je vyzdviženo hluboké přátelství těchto dvou postav. Dále pak duet Aspasia a Fiammety *Salva me da tanta infamia* (IV/38), ve kterém Aspasia prosí svou strážkyni o pomoc. V obou případech jde o dialogy hlavních hrdinů se svými důvěrníky. V prvním případě je však obsah duetu spíše reflexivní, v druhém případě jde o duet spíše dějový.

Důležitá hudebně-dramatická úloha v opeře *Axur* náleží sborům. Sbor je zde kolektivní postavou, která několikrát zasáhne do děje (a do hudební struktury) a jejíž rozhodnutí zásadně ovlivní samotné rozuzlení příběhu. Úkolem sborové složky tedy není pouhé naléhání na individuální postavy, které mají jednat, ale sbor zde jedná sám za sebe. Dokonce se setkáme i s konfliktem dvou sborových skupin (viz dále), jelikož vedle soukromého konfliktu Atara s Axurem, je zde i stejně důležitý, politický zájem.

V opeře je několik sborových skupin (vojáci, kněží, otroci, lid). Sbor vojáků v závěrečném aktu opery odmítne Axurovu krutovládu, což vede ke králově sebevraždě. Zajímavý jev nalezneme ve druhém dějství, kdy jeden z vojáků projeví soucit s unesenou Aspasií a sám král jej na místě probodne (II/15). Je to další známka toho, že se sborem je zde zacházeno jako s plnohodnotným účastníkem děje. Zároveň mají tyto skupiny své zástupce, jímž jsou: velitel královny osobní stráže Urson a v širším kontextu i Atar, na jehož straně vojáci stojí a pro něhož jsou schopni vzepřít se králi. Předvedení síly mas odráží náladu před Velkou francouzskou revolucí, hudebně-dramaticky pak předznamenává určité dominantní motivy meyerbeerovské opery v 19. století. Využití sboru plyne ze samotného příběhu, resp. z Beaumarchaisova libreta k *Tararovi* (ve francouzské opeře se navíc se sbory samozřejmě počítalo). Zároveň jejich široké uplatnění nijak nekoliduje s požadavky opery buffa poslední třetiny 18. století, ve které je sborová složka uplatňována např. ve finále jednotlivých aktů. Vedle běžných uzavřených sborových výstupů, které např. ve druhém aktu rámuje třetí scénu (II/11, II/16) či přerušují události náhlými výkřiky (I/7, IV/12, V/8), představuje sbor důležitého účastníka ansámblů, zejména ve finále (ve třetím, čtvrtém a pátém aktu) a jakožto

„lid“ se organizovaně zapojuje do rituálů prováděných veleknězem (např. *Re del persico mar* III/16). Přítomnost a angažovanost tohoto „kolektivu“ v důležitých situacích, jakou je např. volba nového generála či sesazení tyrana, zesiluje účinek těchto scén a přináší jádro poselství díla.

Orchestr se významně podílí na charakteristice scén a postav v opeře *Axur* a účinně podporuje vztah textu a hudby. Samostatně je instrumentální složka uplatněna zejména v úvodech jednotlivých aktů, dále pak jako funkční (nejčastěji pochodová) hudba při příchodech či odchodech většího počtu aktérů (zejména sboru). Využití určitých deskriptivních figur se objevuje v orchestrálním doprovodu vokálních čísel poměrně často. Uvedu jeden z nejvýraznějších případů použití takové figury, a to na situaci, kdy je popisována plavba po moři nebo jiný dějový moment s vodou související. Např. v Atarově epickém recitativu ze čtvrtého aktu *Il mezzo al mare* (IV/15) nalezneme specifický figurativní doprovod ve smyčcích: opakující se houpavý pohyb, zřejmě znázorňující mořské vlny či pohyb loďky. Dále se s tímto prostředkem setkáváme v Altamorově recitativním monologu *La metà della notte* (II/8), ve kterém je líčen únos Aspasie, jak jinak než po moři. Zajímavé na tomto čísle je, že hlavní hudební myšlenka árie *Verso l'alba in grossa nave* (II/9), která v pozdější verzi opery nahradila tento Altamorův recitativ, nese společné rytmicko-melodické gesto jako druhá část Axurovy árie *Dove andò quel maschio ardire* (II/25), ve které Axur popisuje, jak jej Atar kdysi zachránil z rozbourené bystřiny. Orchestrální doprovod na tomto místě opět cituje onu zvlněnou deskriptivní figuru. Podobně jako v případě Axurovy prudké škály ve smyčcích, která ho hudebně charakterizuje, i zde Salieri používá shodné doprovodné figury k situacím, odehrávajícím se na moři. To je pouze jeden z mnoha případů, kdy Salieri využívá orchestr k charakteristice konkrétního prostředí a situace.

Rovněž se na některých místech pokusil o exotické stylizace využitím specifického instrumentáře, který přidává k tradičnímu obsazení orchestru.²⁸⁴ Podobně jako Mozart v předehře k *Únosu ze Serailu*, využívá Salieri k vyjádření barbarského (tureckého) koloritu činely a velký buben. Nepoužívá však *piccolo*, ke které měl, jak sám tvrdí v dopisu řediteli opery Louisi-Luc Loiseau de Persuisovi pravděpodobně roku 1818, jistou averzi.²⁸⁵ Právě vysoké dechové nástroje a bicí instrumentář sloužily v 18. i 19. století estetice *couleur locale*

²⁸⁴ Orchestr je v opeře *Axur* obsazen následovně: vl 1, 2, 2 vla, b, bc, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fag, 2 cor, 2 tr, timp, piatti, gran cassa. Jak již bylo řečeno, Salieri původně počítal se 3 trombóny, avšak z provozních důvodů je musel po čase nahradit lesními rohy.

²⁸⁵ „Surtout ne permettez pas qu'on joue le piccolo, la honte de la musique, dans mes operas, pas mêmes dans les airs de danse etrangeres. [nečitelné] ce miserable instrument seulement pour faire danser l'ours.“ Citováno z: RICE 1998, s. 393.

jako napodobení exotické – turecké hudby. Jejimi dalšími důležitými prostředky byly např. kostýmové či taneční stylizace (styl „alla turca“).²⁸⁶

4. 4. 2 Hudebně-dramatická analýza vybraných částí opery

[Duetto] Aspasia, Atar: *Qui dove scherza l'aura* (I/2)

Milostný duet Atara a Aspasiie z prvního aktu opery *Axur* představuje jednak „introdukcí“²⁸⁷ opery a zároveň první výstup těchto dvou hlavních postav. Jak již bylo uvedeno v předchozích kapitolách, v *Tararovi* se mají milenci setkat až na konci opery, Salieri a Da Ponte však do opery *Axur* přikomponovali jeden celý akt. Tímto zásahem získala hlavní dvojice více prostoru včetně možnosti vyjádřit své city.²⁸⁸ Po doznění úvodní symfonie se ocitáme v zahradách Atarova domu, nedaleko od mořského břehu. Atar a jeho manželka Aspasia zde rozjímají při východu slunce a vyznávají se ze své věrné lásky.²⁸⁹

- [settenari]
- As. Qui dove scherza l'aura
Con grato mormorio,
Dove gli ardor ristaura
L'erbetta, i fiori, il rio
Vieni, bell'idol mio,
Siedi vicino a me.
- At. Non venticel che rida
Non l'elba, il rivo e i fior.
A te mi guida amor,
Amor mi tien con te.
- a 2 Ah di si bella face
Non turbi mai la pace
Un'ombra di dolor;
Ma sia di pien Contento
Sempre alimento al cor.

²⁸⁶ Exotické stylizace jsou patrné především v instrumentálních a sborových číslech. Typická instrumentace (v Salieriho případě pouze velký buben a činely) se objevuje např. ve sborových výstupech *Ne'più vaghi soggiorni dell'Asia* (II/11) nebo *In cielo rintuoni* (IV/8).

²⁸⁷ Toto číslo bylo po dokončení partitury skladatelem nadepsáno: „Introduzione“. Později byl před tento duet dokonponován krátký sborový úvod. Označení „introdukce“ v autografní partituře je tedy dnes připojeno k odlišnému hudebně-textovému incipitu *Questa è l'ora e questo è il loco* (I/1).

²⁸⁸ Skladatel považoval tento úvodní duet za jedno z nejzdařilejších čísel opery. „[...] duetto che segue [Qui dove scherza l'aura], e ch'io credo uno dei migliori pezzi di tutto lo spettacolo per la cantilena analoga ai personaggi che lo cantano, e alla loro situazione.“ BIGGI PARODI 2005, s. CIV.

²⁸⁹ Jevištní scéna pro první akt je v Da Ponteho libretu předeepsána: „Boschetto sulla spiaggia del mare contiguo al casino d' Atar“. Citováno z libreta c, viz Soupis pramenů, č. 2. V libretu z lobkovického představení je pod tímto předpisem doplněna poznámka o svítání: „Alba“. Viz Soupis pramenů, č. 3.

Tento duet představuje z dramaturgického hlediska lyrický dialog. Obě postavy vyjadřují totožný afekt a navzájem se vyznávají ze svých citů. Nejedná se tedy o akční ansámbl, který je u introdukcí obvyklejší, ale o klasický milostný duet, postavený výhradně na emocích přítomných postav. Da Ponte zde předepisuje obvyklé schéma, v němž postavy nejprve promlouvají zvlášť a po té společně. Pastorální charakter tohoto výjevu je předeslán již v úvodním ritornelu (t. 1-6), ve kterém ozdobné figury sólové flétny a prvních houslí napodobují štěbetání ptačího zpěvu v zahradách, ve kterých se Atar a Aspasia právě nacházejí. Něžná instrumentální předehra se odvíjí od klidné pulzace basů na těžkých dobách v šestnáctinkovém figurativním doprovodu smyčců (vl 2, vla). Tento stručný ritornel neanticipuje hlavní hudební myšlenky vokálních partů, jak je tomu u většiny sólových čísel v této opeře (obsahujících instrumentální úvod), ale pouze připravuje jejich nástup a navozuje onu poklidnou atmosféru. Ornamentální doprovod je zachován v celém duetu a stmeluje tak formu i charakter čísla. Tento úvodní ritornel je uzavřený a s jeho posledním akordem nastupuje vokální part Aspasia v hlavní tónině B dur (úsek **a**). Její melodie je členěná do třech, převážně sylabických, čtyřtaktových frází, je drobně zdobená a přiměřeně pohyblivá (t. 6-17). Atar odpovídá obdobnou frází (**a'**), rytmicky i melodicky vyrůstající z Aspasiiny, je však o něco pohyblivější.

[Duetto] Aspasia, Atar: *Qui dove scherza l'aura* (I/2)

Un poco Andante, B dur, C/

Aspasia (S), Atar (T), 2 vl, vla, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor in Bb, b

takty	1-6	6-17	18-27	28-33	34-44	45-51	52-66	66-72
díly	A					A'		
hud.úseky	i	a	a'	b	a''	c	a''	i
solo/a 2		S	T	a2				
verše		1-6	7-10	11-13	14-15	11-13	14-15	
tonální plán	I		I→[V]	[V]→	I	V→[I]	I	

V taktech 22-23 skladatel moduluje do dominantní tóniny F dur, kterou utvrdí kadencí (t. 26-27). Dále pokračují hlasy společně (**b**), avšak opět v hlavní tónině B dur, která je nyní oslabena prodlevou na dominantě. Při souznění postav v taktech 28-33 přichází částečná změna doprovodu ve smyčcích, které dublují vokální hlasy. Návrat části melodie z úvodu (**a''**, t. 34) je rozpracován pro dva hlasy, které se vzájemně doplňují harmonicky a melodicky a vytvářejí líbezný kontrapunkt nad tremolem smyčců, podpořený dublujícími nástroji (fl, vl 1). V závěru tohoto úseku dosahuje Aspasia tónu b² a v t. 45 začíná krátký úsek c (t. 45-51) v dominantní tónině F dur, do které se dostáváme skokem. Zde rovněž převažuje sylabická

melodika. Orchestrální doprovod se vrací k figuracím z úseku **a** (šestnáctinky v partech vl 2, vla, ozdobná figurace ve flétně a prvních houslích), je však zesílen party dechových nástrojů (ob, cor). V dominantní tónině se odehrají pouze čtyři takty a poté se již opět vracíme do B dur (přes mollovou subdominantu v F dur v t. 49). V taktu 52 se navrácí úsek **a''** v hlavní tónině B dur, jehož závěrečná kadenční část je dvakrát opakována, podruhé s obměněnou melodickou linkou, jejíž vrchol v Aspasiině partu spočívá opět na tónu b². Duet je uzavřen identickým orchestrálním ritornelem s otevřenou kadencí, přecházející plynule do následujícího recitativu (1/3). Tato otevřená kadence je podle J. Rice jakousi obnovenou tradicí, která panovala u těchto „introdukcí“ např. v Gassmannových operách z 60. let 18. století a objevuje se opět v polovině 80. let např. u Martina y Solera (*Una cosa rara*) či u Mozarta (*Don Giovanni*).²⁹⁰ Hudební proud je v tomto duetu často přerušován korunami. Zpravidla jsou takto členěny jednotlivé úseky hudby, fermaty se však vyskytují i v polovině periody (např. t. 23, 40 nebo 58).

Formálně lze tento duet vnímat dvěma způsoby. Jde o jednotempový útvar s nepříliš kontrastním vnitřním členěním. Lze zde sledovat několikrát uplatněný hudební materiál úseku **a** (ve dvou dalších variantách **a'** a **a''**). Úsek **a''** je dokonce částečně předeslán v Aspasiině sólovém úvodu (úsek **a**), kdy jejím dvěma frázím dvakrát odpovídá sólová flétna (t. 11, 13) melodickým obratem, totožným s odpovědí Atarovou, která přijde v pasáži *a due*, označené ve schématu právě jako úsek **a''**. Jako nejvýraznější předěl bychom mohli chápat zřejmě úsek **c**, nastupující skokem v dominantní tónině, který nijak nesouvisí s předchozím hudebním materiálem. Je poměrně krátký, brzy je na něj napojen opět úsek **a''**. Máme zde tedy jakési dva díly **AA'**, které se neodlišují tempem, metrem či obsahem textu, mohou tedy připomínat obvyklý typ dvouvěté árie.

Další možnost výkladu nabízí specifické uspořádání jednotlivých hudebních úseků. Ve třech hudebních úsecích s motivickým materiálem **a** (na tónice), mezi nimiž jsou umístěny úseky **b** a **c** (na dominantě) lze spatřovat formový princip barokního rondo, který by vyhovoval pastorální scéně jako je tato. Jednotlivé úseky jsou však příliš krátké a nekontrastní, což je samozřejmě dáno jednotným afektem tohoto výstupu, dramatická situace zde žádné výrazné kontrasty neumožňuje.

Jde o romantický výjev se štěbetajícím ptactvem a východem slunce, který není ničím narušován. Dvojice prožívá okamžiky klidu a štěstí, které si slastně prodlužuje v četných fermátách. V opeře *Axur* jsme několikrát svědky přerušení děje náhlou a většinou velmi

²⁹⁰ RICE 1998, s. 407.

dramatickou událostí a tento, zde často používaný prostředek, se poprvé objeví již zanedlouho po tomto výstupu. Povraždění Atarových otroků a požár jeho domu vstoupí do druhého milostného duetu mezi Atarem a Aspasií (*Per te solo amato bene* I/6) v závěru prvního aktu. Salieri s Da Pontem hodlali manželské štěstí těchto dvou postav drasticky přetnout, v prvním duetu by to však bylo příliš brzy.

[Rec.acc.] Arteneo: O divina prudenza (III/5)

Jednou z hlavních strukturotvorných jednotek opery *Axur* je doprovázený recitativ, pomocí něhož Salieri buduje rozsáhlejší scénické celky. Příkladem takového *accompagnata* je výstup velekněze Artenea *O divina prudenza* (III/5) ve třetím aktu opery.

Arteneův monolog je chvílí osamělého přemítání a následného rozhodnutí k podlému činu: podvodem dopomůže svému synovi k moci na úkor Atara, který (jak se dozvěděl v předcházející scéně) má být zavražděn. S královým plánem, zfalšovat volbu nového generála a odstranit soka svého syna, se Arteneo vyrovnává na ploše jediné krátké scény, tvořící toto *accompagnato*. Temnou atmosféru Salieri vykresluje tečkovaným rytmem rozložených akordů ve smyčcích, připomínajícím smuteční pochod v úvodní instrumentální introdukci (t. 1-6) a vracejícím se během výstupu mezi Arteneovými verši. Skladatel zde přidal dvojici samostatně psaných fagotů, která společně s basovým partem velekněze působivě „zatemňuje“ tento zvláštní výstup.

[versi sciolti]²⁹¹

O divina prudenza! tu pur sei
L'anima delle cose! io per te tengo
Dello stato i secreti; il figlio mio
Fo duce dell'armata, al tempio rendo
Il suo splendor, agli auguri la fama:
E un di forse Altamor signor del mondo...

Úvodní šestitaktová předehra začíná posledním akordem předchozí Axurovy arietty *Tu fa che intanto uniscasi* (III/4), ve které král veleknězi nařizuje svolat kněží k obětní slavnosti a zmanipulovat augura, který Altamora provolá generálem. Odtud je převzat tečkovaný rytmus i výchozí tónina C dur. Zde vidíme, jak Salieri napojuje jednotlivá čísla opery, čímž vznikají rozsáhlejší prokomponované scény s širěji koncipovaným tonálním plánem (který

²⁹¹ Střídá se sedmislabičný a jedenáctislabičný verš. Viz WEBSTER, James: *Aria as drama*, in: DELDONNA, Anthony R. - POLZONETTI, Pierpaolo: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Cambridge 2009 [dále pouze WEBSTER 2009], s. 24.

nemusí být vždy bezproblémový) a hudebně-motivickými sjednocujícími prvky.

Dalším z důvodů, proč tento recitativ zařazují do hudební analýzy, je jeho pozoruhodný harmonický plán, bohatý na chromatické postupy a často ne zcela předvídatelné spoje. Téměř v každém taktu se proměňuje tonální zázemí. Ve třetím taktu přichází dominanta (akord G dur), která se během jediné osminové noty změní v novou tóniku g moll (sextakord). Ve čtvrtém taktu sestoupí bas na 2. stupeň v g moll, chybí zde však citlivý tón fis. Průtahem z g na f se dostáváme do F dur (sextakord) a v dalším taktu se chromatickým snížením basu změní tónorod z F dur na f moll. Nyní bychom zřejmě očekávali postup přes mimotonální dominantu (G dur) do c moll, avšak Arteneův monolog začíná v B dur. Instrumentální úvod tedy končí na mollové dominantě hlavní tóniny. I přesto, že Salieri předepisuje pro toto *accompagnato* pomalé tempo, je pozoruhodné, že během šestitaktové introdukce se dostal z C dur do B dur, a to výše popsanou cestou. Arteneův part začíná deklamací prvního verše na jediném tónu a oktávoým skokem. Basová linka setrvává na prodlevě, ostatní instrumentální hlasy procházejí hlavními funkcemi nové tóniny B dur a tím ji utvrzují. Následuje pasáž, která má zpočátku celkem běžný průběh. Prostřednictvím dvou po sobě jdoucích mimotonálních dominant se dostáváme z B dur do Es dur a dále do As dur. Skokem se přesouváme na sextakord v F dur, jenž je dominantou k B dur. V hlavní tónině však nesetrváme dlouho. Další mimotonální dominantou se dostáváme do paralelní tóniny g moll, která je následně utvrzena kadencí. Poslední verš Arteneova krátkého monologu „E un di forse Altamor signor del mondo...“ je zvláštní svým zakončením. Arteneova věta zůstává otevřená, míněno z hlediska hudby i textu. Ze sextakordu g moll se dostáváme na 7. stupeň (zde sextakord f moll s průtahem horního tónu g na f). Z tohoto sextakordu se stává mimotonální dominanta k Des dur. Zde končí Arteneův recitativ - na mimotonální dominantě, na zmenšeném septakordu. Krátká instrumentální kóda zakončuje výstup a Arteneo odchází. Skladatel opět skokem mění tónorod z Des dur na des moll. Ihned jej enharmonicky zaměňuje za cis moll. Následuje zcela neočekávatelný postup, skok na 7. stupeň (z cis moll do h moll). Již se pohybujeme v oblasti instrumentálního úvodu k následující Atarově ariettě *Da qual nuova sciagura* (III/7), které je v A dur. Salieri k ní dochází prostřednictvím mimotonálních dominant a zmenšených akordů. Po harmonické stránce je výstup Artenea poměrně neobvyklý (i přesto, že se Salieri v této opeře nebrání např. terciovým příbuznostem, změnám tónorodu či skokům do vzdálenějších tónin). Bohaté chromatické postupy v tomto *accompagnato* zřejmě odrážejí niterný stav postavy, která se právě rozhodla podílet se na zločinu. Tento okamžik výrazně mění charakter této postavy (dosud neutrální postava se v tomto okamžiku mění v zápornou).

[Canzonetta] Biscroma: *Nato io son nello stato romano (IV/12)*

Během slavnosti v Axurově paláci je otrok Biscroma (někdejší italský zpěvák) vyzván, aby zazpíval canzonettu.²⁹² Žádá tedy krátkým recitativem o „kytaru“, na kterou se bude doprovázet. Jedná se o píseň na scéně s doprovodem mandolíny (která je hrána hráčem v orchestru).²⁹³ Salieri zvolil pro jediný rozsáhlejší výstup této komické postavy formu strofické árie s refrénem sboru. Sbor zde tvoří auditorium, reagující na Biscromův vyprávěný příběh. Zvuk mandolíny doprovázený pizzicatem smyčcových nástrojů a charakteristický houpavý rytmus barkaroly evokuje atmosféru písní benátských gondoliérů. Biscroma se ve vzpomínkách navrácí do rodné Itálie, kde také začíná jeho příběh.

Narodil se jako syn „šarlatána“. Otec svěřil jeho výchovu „Donu Rasoiovi“ [jméno údajného patrona je dvojsmysl a narážka na Biscromův osud kastráta, it. *rasoio* znamená „břitva“], ten jej patrně přivedl k divadlu a pěvecké kariéře (strofa 1). Nadaná a krásná pěvkyně (Fiammetta) se jej rozhodla pojmout za manžela. Aby se zbavil „nepříjemného břemene“, rozhodl se ji brzy prodat do otroctví, a to pirátům, kotvícím v Calais (strofa 2). Během této transakce jej však podlý korzár zajal také a unesl jako svého otroka. Z manžela se v tu chvíli proměnil v ochránce, jelikož se jeho manželka „dokázala s novou situací poměrně dobře vyrovnat“ (strofa 3). Tuto strofu doprovází povzdechem směrem k mužskému publiku (*Sposi cari, sapete perchè*). V poslední strofě popisuje putování po moři, s řetězy na ruku, na nohou, od Libye až po Egypt. Jednoho dne je však osvobodil „ten slavný Atar“ (strofa 4). Vyslovením jména zachránce je canzonetta přerušena, Aspasia vykřikne a sbor začne jásat. Zde Biscromův výstup končí a scéna se ocitne v chaosu. V tomto okamžiku je uplatněn motiv přerušené slavnosti, kdy se jistou nenadálou událostí zlomí dějová linka a pokračuje ve změněné scénické konfiguraci.

²⁹² Podle Websterovy klasifikace bychom tuto canzonettu mohli zařadit do skupiny „realistických árií“. WEBSTER 2009, s. 30.

²⁹³ Martin Krajíček tento výstup z *Axura* označuje za „mandolínovou serenádu“ a zařazuje ji po bok zřejmě nejznámější operní serenády s mandolínou *Deh, vieni alla finestra* z Mozartova *Dona Giovanniho* (1787). Z hlediska hudebně-dramatického typu se však o serenádu nejedná. KRAJÍČEK, Martin: *Mandolína. Historie, organologie, repertoár*, bakalářská práce FF MU, Brno 2008, s. 18.

IV/12 [Canzonetta:] Nato io son nello stato romano

C dur, 6/8, Allegretto

Biscroma (T), Coro: S, A, T, B, 2 vl, 2 vla, b, 2 ob, 2 fl, fag, mandolino

		takty						
strofy		1)	1-7	7-19	19-29	29-33	33-41	→
	→	2)		41-53	53-63	63-67	67-75	→
	→	3)		75-87	87-97	97-101	101-109	→
	→	4)		109-121	121-125			
hud. úseky		r ^a	a	b		r' r''		
T/Coro			T		Coro			
verše			1-4	5-8				
tonální plán			I	I→V	V→I	I		

[decasillabi]

a [Strofa 1]
 Nato io son nello stato romano.
 E mio padre che fe il ciarlatano
 Per tutor Don Rasojo mi diè.
 Oh poveretto me.
 [Oh poveretto me.]

a [Strofa 2]
 Una bella gentil virtuosa
 Per coprirsi col manto di sposa
 Per marito passare mi fè:
 Oh poveretto me!
 [Oh poveretto me!]

b Sul teatro d'andare decisi,
 E a cantar ben o male mi misi
 Da soprano la sol fa mi re.
 Bravo Biscroma affè.
 [Bravo Biscroma affè.]
 [Coro (2x): *Bravo Biscroma affè.*]

b Per spogliarmi d'un peso discaro
 Destramente la vendo a un corsaro
 Che per sorte venia da Calè!
 Bravo Biscroma affè!
 [Bravo Biscroma affè!]
 [Coro (2x): *Bravo Biscroma affè.*]

a [Strofa 3]
 Giunto il dì che doveva pagarmi,
 Questo perfido fece legarmi
 E per schiavo me nommi con sè.
 Oh poveretto me.
 [Oh poveretto me.]

a [Strofa 4]
 Navigammo per storto per dritto.
 A traverso la Libia, l'Egitto
 Con catene alle mani, ed ai piè
 Oh poveretto me.
 [Oh poveretto me.]

b Di marito divento custode!
 La briccona ne giubila e gode:
 Sposi cari, sapete perchè.
 Oh poveretto me.
 [Oh poveretto me.]
 [Coro (2x): *Oh poveretto te.*]

b Ah siam presi quel barbaro grida;
 Chi ci prese? fu il celebre Atar...

Biscromova více méně dějová árie *Nato io son nello stato romano* je pojata jako strofická píseň pro tenor a sbor unisono. Úloha orchestru je rozdělena mezi doprovodnou sazbu smyčců, která po většinu árie hraje pizzicato, a sólové nástroje (flétna a mandolína), jež

jsou do značné míry nositelem lokálního koloritu. Jak již bylo uvedeno, Salieri zvolil pro výstup Biscromy formu barkaroly.

Barkarola byla v 18. století populární formou, evokující specifickou atmosféru, obsaženou v písních benátských gondoliérů. Forma byla užívána ve světské vokální hudbě (např. cykly italských *canzonett*), v opeře, ale i v instrumentální hudbě. Charakteristickými znaky byly především: specifické metrum (nejčastěji 6/8, ale také 12/8, 3/4 nebo 3/8) a typický houpavý rytmus, imitující kolébání loďky, pohupující se na vodní hladině.²⁹⁴ Často se jednalo o milostné písně. Zejména v operách 19. století se setkáváme s barkarolami, evokujícími melancholickou či sentimentální atmosféru.²⁹⁵ Mezi charakteristické melodicko-harmonické znaky barkaroly patřily např. držené tóny (umožňující doznívání) s drobným melismatickým zakončením, klouzavé či glissandové figury, různá zvolání s ozvěnou (např. na slabice „Ah“).²⁹⁶ Salieri sám tuto (původně Calpigioho) *canzonetta* označoval za „barkarolu“.²⁹⁷ Jak ukáže následující analýza, skladatel využil mnoha výrazových možností této formy k osobitému výstupu Biscromy a odlišil jej tak (coby Evropana) od ostatních postav, zejména díky vazbě na konkrétní místo, Itálii. K uplatnění lokálního koloritu dochází také díky benátskému dialektu, ve kterém Biscroma svou píseň zpívá. Tato skutečnost je opět v souladu s tradicí barkarol, které gondoliéři zpívali samozřejmě ve svém domácím dialektu. Árie je ve středním tempu (*Allegretto*) a v 6/8 metru, patrně nejtypičtějším pro tento útvar.

Canzonetta začíná sedmitaktovým instrumentálním úvodem, který předjímá charakter skladby v barkarolovém pohybu (čtvrt'ová-osminová). Jeho melodická linka je takřka shodná s vokálním partem a některé její segmenty (t. 5-7) jsou následně použity jak pro krátký závěr dílu *a*, tak i pro mezihru, vloženou mezi jednotlivé strofy. Jde o jakési „klouzavé“ figury, o kterých byla řeč výše.²⁹⁸ Vzhledem k této (v daném typu formy poměrně obvyklé) motivické souvislosti, lze vnímat tyto instrumentální plochy jako ritornel (viz schéma).

Ačkoliv se jedná o tenorovou roli, vokální part se zde pohybuje spíše v nižší barytonové poloze (rozsah d-e¹). Charakter sylabické melodiky souvisí s prosodickými kvalitami textu (převážně desetislabičný verš) a typem písně. Melodie začíná na lehkou dobu, což je

²⁹⁴ BROWN, Maurice J. E. - HAMILTON, Kenneth L.: *Barcarolle*, in: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 2, London 2001, s. 710 [dále pouze BROWN-HAMILTON *Grove*]. Srov. SCHNEIDER, Herbert: *Barkarole*, in: FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 1 (Sachteil), Kassel, Basel, London, New York, Prag – Stuttgart, Wiemar 1995, sl. 1230-1235 [dále pouze SCHNEIDER *MGG*]; *Barcarola*, in: BASSO, Alberto (ed.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, sv. 1, Torino 1999, s. 259.

²⁹⁵ BROWN-HAMILTON *Grove*.

²⁹⁶ SCHNEIDER *MGG*, sl. 1230-1231.

²⁹⁷ RICE 1998, s. 397.

²⁹⁸ Tento hudební úsek byl přejat z původní Calpigioho barkaroly a v Biscromově *canzonettě* je použit na analogických místech.

u italských delších veršových schémat obvyklé. V jejím utváření panuje pravidelné střídání vzestupného a sestupného pohybu v osminových hodnotách (či v kombinaci čtvrt'ových a osminových hodnot), které může připomínat pohyb plovoucí gondoly. Čtvrtý verš je vždy doslovně opakován, což může značit uplatnění efektu ozvěny, typického pro barkarolu. V závěru každé strofy je navíc opakován ještě dvakrát sborem v unisonu.²⁹⁹ Charakter melodie je vzhledem k její sylabičnosti spíš portamentový než legatový. Osminkové figury jsou jakoby „posouvány“, užity jsou také „střídavé tóny“. Melodie je poměrně pohyblivá a zároveň elegantní. Je logicky vybudovaná a uzavřená a umožňuje dobrou artikulaci textu. Po tonální stránce je árie řešena jednoduše do dvou úseků (úsek **a** je na tónice, úsek **b** na dominantě). Přechod na dominantu probíhá ve třetím verši úseku **a**, a to přes mimotonální dominantu. Návrat na tóniku v úseku **b** probíhá rovněž ve třetím verši, avšak přes paralelní tóninu e moll (v rámci úseku **b**), která se skokem změní v sextakord v C dur a tím se navrácí do hlavní tóniny. Se čtvrtým veršem obou úseků strofy přichází kadence, utvrzující novou tóninu.

Význam slov koresponduje s hudbou zejména v pasážích, kde se Biscroma lituje či chválí, tedy v posledním verši obou úseků každé strofy (*Oh poveretto me / Bravo Biscroma affè*). Inspirace barkarolou je patrná v Biscromově zvolání „Oh“, které je zvýrazněno vzestupným oktávovým skokem a chvíli podrženo, aby mohlo plně zaznít a následně klesat pomocí drobné melismatické figury, představující zároveň kadenci do tóniky. Opakování této figury (včetně onoho zvolání) může být odkazem k tradici barkaroly a k již zmíněným „ozvěnám“. Zároveň je zde zopakována kadence, čímž je zdůrazněno Biscromovo nařikání či sebechvála (která zde vyznívá spíše cynicky než jako skutečné chvástání).

Biscroma je sice po všech stránkách komickou postavou, avšak vyznění jeho canzonetty má být podle Salieriho v této tragikomické opeře spíše „tragické“ než „komické“.³⁰⁰ Na druhou stranu je Biscromův výstup součástí palácové slavnosti, canzonettou měl přítomné publikum (na scéně i v hledišti) pobavit. Otázka zní: jaké pocity měla tato canzonetta v divákovi vzbuzovat? Biscromův jazyk a obsah árie jsou komického charakteru (což je dáno především typem postavy), dále je tu příběh „kastráta“, který mohl (zejména v první části první strofy) vzbuzovat alespoň malou dávku lítosti (Biscroma v této souvislosti komentuje tuto svou životní etapu povzdechem: „Oh poveretto me“). Biscroma však není sopránová, ale

²⁹⁹ H. Scheider odkazuje na Rejchovo pojednání *Die Kunst der dramatischen Composition*. Rejcha podle něj chápal sborové refrény v barkarolách jako závěrečné ritornely. SCHNEIDER MGG, sl. 1231. REJCHA, Antonín: *Die Kunst der dramatischen Composition*, sv. 2, Wien, s. 73.

³⁰⁰ „Canzonetta *Nato io son nello stato romano* è qui che deve essere per tutte le ragioni; e il sentimento delle parole è una finezza del poeta che introduce nuovamente nel genere tragicomico dello spettacolo, ma qui più tragico che comico.“ BIGGI PARODI 2005, s. CXVIII.

tenorová role (resp. barytonová, viz výše), což podtrhuje komičnost této postavy. Pokud bychom konstatovali, že tato árie je čistě komická, přistoupili bychom na parodii kastrátů.³⁰¹ Prostor pro parodii nabízí v Biscromově canzonettě především text druhého úseku první strofy (**b**), kdy Biscroma popisuje svou pěveckou kariéru kastráta. V novodobých provedeních *Axura* i *Tarara*³⁰² se setkáváme s falzetovým zpěvem, kterým představitel Biscromy zpívá verš „*Da soprano la sol fa mi re*“ a stupňuje tak komický moment, přerůstající do karikatury. V dobových partiturách se však takový předpis nevyskytuje!

Domnívám se, že tato árie má kromě svého komického jádra i jemný melodramatický či sentimentální nádech. Neznamená to, že se tím Biscroma přibližuje ke střední poloze, nebo že tato árie v některém ohledu nesplňuje kritéria výstupu komické postavy. Ale jak víme z autentického svědectví, Salieri se zde pokoušel o rozšíření výrazu a ozvláštňení charakteru postavy. Předchozí a zejména pak následující výstupy Biscromy tento záměr potvrzují. Biscroma je citlivou postavou s pohnutým příběhem. Zpočátku se může zdát, že jde pouze o ustrašeného sluhu. V závěru opery však prokazuje neochvějnou věrnost a statečnost, jejíž motivaci částečně odkrývá právě tato canzonetta.

Tento výstup má svůj původ již v *Tararovi*. Vyskytuje se na dějově analogickém místě, ve čtvrté scéně třetího [!] aktu, uprostřed palácové slavnosti, jejíž program je tvořen (na rozdíl

³⁰¹ Jak píše Braunbehrens, Salieri zakomponoval parodii na kastrátského pěvce již do své jednoaktovky *Prima la musica e poi le parole* na libreto Giambattisty Castiho v roce 1786 (rok před uvedením *Tarara*, tedy v době, kdy na *Tararovi* již druhým rokem pracoval). Tehdy měla Nancy Storaceová (v roli zpěvačky opery seria Eleonory) napodobovat pěvecké umění slavného Luigiho Marchesiho v kastrátské árii titulní postavy ze Sartiho opery *Giulio Sabino*. Braunbehrens píše: „*Jednalo se o typickou bravurní sopránovou árii pro kastráta, part, který teprve před půl rokem zpíval ve Vídni slavný Luigi Marchesi. A Nancy Storaceová, která zpívala primadonu, si svůj vzor bedlivě prohlédla a oposlouchala, takže byla schopna Marchesiho skvěle parodovat nejen hlasově, ale napodobit také jeho zženštilá gesta. Každý divák okamžitě Marchesiho poznal, jeho pěveckou manýru, jeho typické pohyby. Kastráti byli sice předmětem obdivu pro své pěvecké výkony, ovšem jinak se o nich často krutě žertovalo*“. BRAUNBEHRENS 2007, s. 99. Braunbehrens neuvádí zdroj těchto informací, jeho výklad této události je zřejmě značně subjektivní. J. Rice se o tomto výstupu zmiňuje ve své studii *The operas of Antonio Salieri as a reflection of Viennese opera, 1770-1800*, v souvislosti s tendencí dvorního divadla angažovat do komických oper zpěváky se zkušenostmi s operou seria (Nancy Storace, Domenico Mombelli či Adriana Ferrarese). Rice však neinterpretuje tento výstup jako parodii na Marchesiho. Píše: „*The opera seria virtuosa Eleonora, a role created by Nancy Storace, shows a librettist and a music director how she can imitate the style of the musico Luigi Marchesi by singing a scena in the serious style. [...] This is an extreme example of the way in which Viennese fascination with opera seria, combined with a rejection of the genre, contributed to the richness of Viennese comic opera in the 1780s*“. RICE 1996, s. 214.

³⁰² Tento pokyn není v pramenech vyznačen, v dnešních provedeních je však změny hlasu využíváno. Viz CD NUOVA ERA CLEMENCIC 1989. Srov. analogické místo na záznamu uvedení *Tarara* u příležitosti Schwetzingen Festspiele z roku 1988 (DVD): Antonio Salieri. *Tarare. Opera in Five Acts*. Libretto by Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Sung in French. Howard Crook (Tarare), Jean-Philippe Lafont (Atar), Anna Caleb (Spinette), Eberhard Lorenz (Calpigi), Hannu Niemelä (Altamort), Nicolas Rivenq (Artenee), Jean Francois Gardeil (Urson), Zehava Gal (Astasie), Klaus Kirchner (Le Génie du feu), Gabriele Rossmanith (Le Génie de la reproduction des êtres, ou La Nature). Deutsche Händel Solisten, Jean-Claude Malgoire. Chorus master: Michel Laplenie. Stage Production: Jean-Louis Martinoty, Choreography: Ann Jacoby, Directed for Video by Claus Viller.

od *Axura*) baletními výstupy. Z Calpigioho árie *Je suis né natif de Ferrare* Salieri převzal mnoho strukturálních prvků: metrum, tempo, část melodie z Biscromova partu a z ritornelu, sborovou i orchestrální složku. Part mandolíny (resp. jeho účinek coby lokálního koloritu), který Salieri přidal až v *Axurovi*, byl v *Tararovi* původně reprezentován doprovodným pizzicatem smyčců. To bylo do Biscromovy canzonetty rovněž přejato. V původní francouzské verzi, zpívá Calpigi poslední frázi každé strofy ve svém rodném jazyce: „*Ahi! povero Calpigi*“ nebo „*Ah' bravo caro Calpigi*“. Tu po něm opakuje sbor, stejně jako v *Axurovi*: „*Oh poveretto me*“ nebo „*Bravo Biscroma affè*“ (V těchto sborových úsecích nastupují smyčce *arco*). Fráze *Ahi! povero Calpigi / Oh poveretto me* má dokonce stejnou melodii v obou operách.

[Atto IV, Scena VII] *Aspasia: Morte, pietosa morte (IV/30-33)*

Jediný rozsáhlejší sólový výstup hlavní ženské hrdinky *Aspasia* v opeře *Axur* se nachází uprostřed čtvrtého aktu, ve kterém tvoří celou sedmou scénu. *Aspasia* je uvězněna v jedné z komnat palácového serailu a střežena *Axurovou* otrokyní *Fiammettou*. Stále nemůže uvěřit tomu co se stalo. Situace se zdá být beznadějnou.

[versi sciolti]

Asp. Come fuggir, Fiametta,
Come fuggir da questo orribil loco!

Fia. Ah calmate per poco
La disperazion che vi trasporta:

[settenari]

- 1 *Asp.* Morte pietosa morte,
Dà fine al mio dolor,
In braccio all'empia sorte
Non mi lasciare ancor.

[versi sciolti]

Forse... oh Dei! non è lungi
Il momento fatal! altro non manca
Al mostro seduttor ... d' Atar la sposa...
Aspasia! inorridisce

Quest' anima all'idea del gran delitto;
Da qual colpo trafitto
Il mio tenero Atar... quell' infelice
Tra gli stessi contenti
Presentire pareva l'infame eccesso!
O stelle! *Axur* istesso! ..

Nell' asilo di pace! ... e sotto gli occhi
 Dell' intero universo ... ah chi potea
 Dell' enorme attentato
 Imaginarti autor, barbaro, ingrato!

- [settenari]
- 2 Son queste le speranze
 Che il misero mio sposo
 Di pace, di riposo,
 Di gioia aveva per me?
- 3 Dopo i sudor ch' ei sparse,
 Dopo i sofferti affanni,
 Crudel! tu lo condanni
 A lagrimar per te? [!]
- [2] [Son queste le speranze
 Che il misero mio sposo
 Di pace, di riposo,
 Di gioia avea per me?]
- 1 Morte pietosa morte,
 Dà fine al mio dolor;
 In braccio all'empia sorte
 Non mi lasciare ancor.

Stavba této prokomponované scény patrně vyplynula z původního konceptu Astasiina výstupu v opeře *Tarare*, kde zahajovala čtvrtý akt. Na dějově analogickém místě v *Axurovi* můžeme spatřit odkazy k francouzskému originálu skrze tématicko-motivické paralely v partu Aspasiie i v orchestrálním doprovodu. Formálně jde o jakousi modifikaci původní scény z *Tarara*, kterou původně tvořily recitativy a dvakrát uvedené arioso³⁰³ *Ô mort! termine mes douleurs*,³⁰⁴ rámuující recitativní plochu uprostřed výstupu. Recitativní úsek se skládá ze čtyřtaktového *accompagnata*, po němž následuje šestitaktové „semi-arioso“, jak jej označuje Hoebler³⁰⁵ a poté znovu přechází do doprovázeného recitativu, jak je naznačeno ve zjednodušeném srovnávacím schématu.

<i>Tarare</i>	ř ^a	rec.	a	rec. - „semi-arioso“ - rec.			a'	ř ^a	
<i>Axur</i>	ř ^a	rec.	a	rec.	b	c	b	a'	ř ^a

Právě na toto místo vložil Salieri, spolu s Da Pontem, charakterově kontrastní áriový výstup s incipitem *Son queste le speranze* (viz schéma: **bcb**). Zároveň zde ponechal ony rámuující úseky (v *Tararovi* dvakrát doslovně opakované arioso), jejichž dramatický obsah

³⁰³ Takto je výstup označen v tématickém katalogu. BIGGI PARODI 2005, s. 699.

³⁰⁴ Oproti tomuto výstupu z *Tarara* zvolil Salieri v *Axurovi* durovou tóninu. V *Tararovi* je toto arioso v tónině fis moll, podtrhující úzkostnou a fatální atmosféru.

³⁰⁵ HOEBLER 2006, s. 157.

i určité hudební motivy využil k vytvoření jedné z nejrozsáhlejších árií v opeře *Axur*. Sólové výstupy ostatních postav zde zpravidla utvářel pomocí drobnějších áriových forem a proto tato árie (potažmo celá scéna) vyniká nejen svým rozsahem, ale i neobvyklou strukturou, která, jak se domnívám, je právě výsledkem transformace analogické scény z *Tarara*.³⁰⁶ Otázkou je, jak přesvědčivě se Salierimu podařilo vybudovat tento nový hudebně-dramatický celek a jak fungují jeho jednotlivé části. Následující schéma znázorňuje uspořádání jednotlivých dílů a jejich úseků v této scéně.³⁰⁷

IV/30-34 [Atto IV, Scena VII]										
Es dur										
Aspasia (S), Fiammetta (S), 2 vl, 2 vla, b, ob, 2 ob, 2 cl, 2 fag, 2 cor in Eb										
takty	1-15	15-20	21-49	50-96	96-109	110-130	130-143	144-172	172-178	
libreto		IV/30	IV/31	IV/32	IV/33				IV/34	
		rec.	A	X	B			A'	rec.	
tempo	<i>Allegro assai</i>				<i>Larghetto</i>			<i>primo tempo</i>		
hud. úseky	r ^a	x	a	x	b	c	b	a'	r ^a	
Asp./Fia.		Asp.Fia.	Asp.							Asp.Fia.
verše		rec.	1	rec.	2	3	[2]	1		rec.
metrum	C				$\frac{3}{4}$			C		
tonální plán	I	VII-III	I→V	VII→V	I	I→X→V	I→VI	II→I	I	

V Salieriho poznámkách k *Axurovi* nalezneme u této scény následující komentář: „Morte, pietosa morte e séguita con un recitativo dello stesso carattere e un rondò cantabile appassionato Son queste le speranze, che termina con movimento disperato.“³⁰⁸ Salieri tedy vnímal úsek, zhudebnující první strofu, jako jeden útvar, na který navazuje obdobně laděný recitativ a úseky hudby, které v našem schématu reprezentují díly **B** a **A'** jako „rondò“.

Forma rondò³⁰⁹ měla obvykle dva tempově a metricky kontrastní díly **AB** (nejčastěji pomalu-rychle), přičemž vnitřní struktura dílu **A** počítala s krátkou reprízou, která předcházela nástupu dílu **B**. Rondò mívalo na konci 18. století nejčastěji tři strofy (v dílu **A** byly zhudebněny první dvě strofy jako hudební úseky **ab**, v dílu **B** pak třetí strofa s hudebním úsekem **c**). Až do 90. let však přetrvávalo také rondò se dvěma strofami. Dramatické parametry této formy shrnuje J. Webster.³¹⁰ Rondò je podle něj nejčastěji monologem vážné

³⁰⁶ Odkazy na originální podobu této scény v *Tararovi* jsou opodstatněné zejména vztahem dílu **A'** (původně druhé opakování francouzského ariosa) k dílu **A** (mluvíme nyní o opeře *Axur*), a to z hlediska textu a částečně i hudebního materiálu. Skladatel zcela jistě zamýšlel větší sevření celé scény pomocí těchto obvykle účinných hudebně-dramatických prostředků.

³⁰⁷ Jako formu **ABA'** označuje tento výstup např. A. Hoebler. HOEBLER 2006, s. 267, 382.

³⁰⁸ BIGGI PARODI 2005, s. CXVIII.

³⁰⁹ McClymonds, Marita P.: Aria, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*, sv. 1, London 1992, s. 174.

³¹⁰ WEBSTER 2009, s. 30.

ženské hrdinky a zpravidla jde o její klíčovou a často i poslední árii (nachází se spíše v druhé části nebo téměř na konci opery). Druhý rychlý díl **B** by měl představovat oslňující bravurní vrchol árie, který může mít charakter intenzivní prosby o smilování³¹¹ (zde je tento předpoklad naplněn: *Morte, pietosa morte*). Díly **A** a **B** by se měly odlišovat také metrem, přičemž druhá část často probíhá v sudém metru.

Domnívám se, že tato prokomponovaná scéna je postavena na principu formy, pracující s návratem (**ABA'**). Vycházím nejen z návratu textu a hudebního materiálu v dílu **A'**, ale i tempového předpisu „*primo tempo*“, který odkazuje k úseku **A**. Jelikož rozměry doprovázeného recitativu, oddělujícího od sebe díly **A** a **B** jsou značné, je nezbytné jej coby další strukturotvornou jednotku začlenit do formálního schématu. Výslednou formu bychom potom popsali jako **AXBA'**.

Aspasia: [Rec.] - [Aria] *Morte, pietosa morte* – [Rec. acc.] (IV/30-32)

Celá sedmá scéna je tonálně sjednocena a zakotvena v Es dur. Zahajuje ji krátká instrumentální předehra, anticipující hlavní hudební myšlenku první části Aspasiina výstupu *Morte, pietosa morte* (vl 1, cl 1, 2 v taktech 1-15). Salieri podtrhuje naléhavost této scény obsazením orchestru, předepisuje všechny dechové nástroje kromě trubek, čímž podstatně zvyšuje dynamiku oproti předchozímu výstupu (IV/29) a podporuje tak celkový účinek scény. Tato introdukce nemá klasickou uzavřenou kadenci. Končí v D dur, kam Salieri umístil drobný recitativní úvod, jehož úlohou je zorientovat diváka v novém prostředí.³¹² Zoufalá Aspasia se v tomto recitativu krátce svěřuje své strážkyni Fiammettě a ta ji utěšuje.³¹³ První část sólového výstupu, značená ve schématu jako díl **A**, nastupuje po krátké výměně replik opět v hlavní tónině Es dur, kam se dostává skokem. První díl tohoto Aspasiina rozsáhlého výstupu tvoří první strofa textu *Morte, pietosa morte*.

Salieriho životopisec F. I. Mosel, který v roce 1827 zřejmě jako první popsal dějové a hudební paralely mezi *Tararem* a *Axurem*, píše: „*Neunte [!] Scene. Cavatina der Aspasia: Morte, pietosa morte etc., von der französischer völlig verschieden und derselben noch vorzuziehen. Das darauf folgende instrumentierte Recitativ, voll leidenschaftlichen*

³¹¹ WEBSTER, James: The Analysis of Mozart's Arias, in: Eisen, Cliff (ed.): *Mozart Studies*, Oxford: Clarendon Press 1991, s. 108.

³¹² Sedmá scéna počítá s proměnou. Z prostor slavnosti ve čtvrtém aktu a místa, kde Axur narazí na převlečeného Atara, se děj přesouvá do Aspasiiných komnat.

³¹³ *Asp.* „Jak úteč, Fiammetto, jak mohu prchnout z tohoto strašného místa?“ *Fia.* „Ach, utište své zoufalství, které Vás tak stravuje!“ Důraz je položen na slovo „*fuggir*“, které je zopakováno v chromatickém postupu vzhůru a podrženo na delší hodnotě, aby mohlo dostatečně vyznít.

*Ausdrucks, so wie das Rondo der Aspasia: Son queste le speranze etc., wovon der erste Satz höchst rührend, der zweite aber vom erhabenstem Pathos ist, sind ganz neu componirt*³¹⁴. Mosel tedy označuje tuto část scény za „cavatinu“, patrně ve smyslu stručné jednodílné a jednoduše řešené árie bez návratu. Cavatinami mohou být také první sólové výstupy zpěváka na scéně.³¹⁵

Pokládejme tuto jednodílnou ariettu za díl A celé scény, v němž je zhudebněn text první strofy. Ta je tvořena jedním sedmislabičným čtyřverším. Hlavní hudební myšlenka tohoto dílu se vyznačuje výrazným, zčásti tečkovaným rytmem, melodie opisuje sestupující rozložený akord Es dur a poté se skokem navrácí do dvojčárkované oktávy, kde kadencuje. Hlasový rozsah zpěvačky se zde pohybuje mezi es¹ a b², tedy v rozsahu půldruhé oktávy. Je zde mnoho skoků a kvasi-akordických motivů, ze kterých je melodie vystavěna. Deklamační charakter melodiky a výrazný rytmus zdůrazňují Aspasiiny zoufalé prosby o vysvobození z osidel krutého osudu.

Tento útvar je rozdělen do tří period. První perioda (t. 21-26) tvoří hlavní a nejvýraznější hudební myšlenku, představuje patetické rozpětí citů, které se otisklo i do stavby melodie. Tonálně setrvává na tónice, poslední třítaktí této periody představuje kadenci, která tóninu utvrzuje. Tento úsek je podpořen plným zvukem orchestru, který tvoří pouze harmonický základ (smyčce, tremolo). Vokální hlas v druhé periodě (t. 26-33) doprovázejí pouze smyčce a fagoty (bez dalších basů). Hlavní myšlenka je zde rozvedena, tonálně se přesunujeme skrze mimotonální dominanty do F dur (2. stupeň), jež se ve třetí periodě (t. 33-42) změní v dominantu k nové tónině. Zde přichází vrchol na tónu b² a kadence do dominantní tóniny B dur. Tento okamžik opět umocní zapojení dechové složky orchestru. Tím končí díl A a vrací se krátká, motivicky sjednocená mezihra. Tonálně postupujeme z B dur do b moll, přes mimotonální dominantu do Des dur, kde začíná poměrně rozsáhlé dramatické *accompagnato*.³¹⁶ Aspasia v něm reaguje na Axurovy zločiny a vzpomíná na svého manžela. V niterném monologu rekapituluje předchozí události, kterým stále nemůže uvěřit. Orchestrálnímu doprovodu jsou zde přiděleny reminiscence hlavního motivu v mollové tónině (cl, vl 1, t. 62-67, t. 76-81). V taktech 69-73 se v partu sólového klarinetu objeví melodie, která nesouvisí s předchozím ani následujícím hudebním materiálem, může však představovat

³¹⁴ MOSEL 1827, s. 109. Srov. HOEBLER 2006, s. 387.

³¹⁵ Viz heslo Cavatina, in: BASSO, Alberto (ed.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, sv. 1, Torino 1999, s. 510.

³¹⁶ „Možná... o Bohové! je osudná chvíle již blízko! Nic už nezbylo obludnému svůdci ... Atarovy ženy...Aspasia! Jak sklíčená je duše při představě strašného zločinu, který postihl mého dobrého Atara... nešťastník v těch šťastných chvílích tušil ten ohavný skutek! Ó hvězdy! Axur sám! V tomto útočišti klidu... před očima celého světa ... kdo by tě mohl, nevděčný mizero, z tohoto odporného zločinu podezírat?“

jakousi personifikaci. Melodie se objeví ve chvíli, kdy Aspasia vzpomene na svého manžela, jehož postava je v operě často charakterizována tóny klarinetu: „Da qual colpo traffito il mio tenero Atar!“ [jaký strašný zločin postihl mého drahého Atara!]. Recitativ je zakončen hudebním dovětkem v orchestru, který již zazněl v závěru úvodní přede hry (t. 91-96, srov. t. 10-15). Je zakončen na dominantě v Es dur, odkud směřuje na tóniku hlavní tóniny, kde začíná druhá část výstupu, árie *Son queste le speranze*.

Aspasia: *Son queste le speranze* (IV/33)

Jak již bylo uvedeno výše, Salieri tuto árii pokládal za „rondò“ a pod tímto označením také árie vycházela tiskem.³¹⁷ Musíme však brát v úvahu fakt, že Salieri připojil dodatky do partitury mnoho let po prvním uvedení opery, údajně až v roce 1822, tedy na sklonku svého života. Mezitím zřejmě došlo k rozšíření árie *Son queste le speranze* v této dvoudílné podobě, která do jisté míry s tímto označením koresponduje. Salieri mohl tento výraz použít také proto, že pod ním byla tato árie v jeho době publikována, avšak v kontextu celé scény není zcela jednoznačné, že tato árie jako „rondò“ skutečně funguje.

Zhudebnění druhé a třetí strofy textu árie nemá svůj samostatný instrumentální úvod, jelikož přímo navazuje na mezihru ukončující předchozí recitativ. Charakter tohoto dílu **B**³¹⁸ určuje mírné tempo a kantabilní melodika v třídobém taktu (*Larghetto*, 3/4, *sotto voce*). Díl je tvořen textem dvou strof po čtyřech sedmislabičných verších (úseky **bc**). V první (v rámci celé scény druhé) strofě vzpomíná Aspasia láskyplně na svého Atara, další strofu adresuje Axurovi, kterému vyčítá nevděk a podlost vůči svému manželovi, který pro něj již tolik vytrpěl. Z textu však dýchá jakási smířená nostalgie.

První úsek **b** (strofa 2, t. 96-109) je, podobně jako v předchozím dílu **A**, utvořen ze tří period. V úvodní periodě (t. 96-100) je vokální hlas doprovázen pouze dechovými nástroji. Dvojice hoboj a klarinet cituje spolu s hlasem klidnou, elegantně zdobenou melodií, segmentovanou do krátkých dvoutaktových frází. Druhá perioda, stejně jako ta první, začíná zdvihem. Zde se připojuje figurativní triolový doprovod primů a ostatní nástroje zajišťují harmonický podklad v dlouhých hodnotách. Melodie je klidná, zároveň však pohyblivá, obloukově klenutá a drobně zdobená. Objevuje se i vzestupný decimový skok (es^1-g^2 , t. 102),

³¹⁷ Např. klavírní výtah s titulem: *Rondo dell' Opera Axur Re d'Ormus per il Pianoforte del Sigr. Ant. Salieri*, Vienna, Giov. Cappi [1809], Pl. No. 1388 [Musikalisches Wochenblatt, Heft 15, 7. 1. 1809], CZ-Pn: Kinsky P 55.

³¹⁸ Ve smyslu samostatně stojící formy *rondò* by šlo o první díl **A**.

po němž melodie opět klesá. Třetí perioda vrcholí krátkých zastavením, triolovou kvasi-kadencí na slově „gioia“ v t. 107, po níž se přidává orchestr včetně dechových nástrojů (tečkovaný rytmus v t. 109) a kontinuálně překlene hudební proud do dalšího úseku. Tento akordický orchestrální motiv v tečkovaném rytmu předznamenává následující úsek **c**, ve kterém je ještě dvakrát zopakován (t. 111, 113) a tvoří jakési odpovědi orchestru mezi jednotlivými verši. Úsek **c** (strofa 3) tvoří modulační pasáž, tvořící jemný hudební kontrast k úseku **b**. Klenutá melodie je vystřídána motivem rozloženého akordu v tečkovaném rytmu. Opět se zde opakují drobné, dvoutaktové fráze, které jsou od sebe oddělené akordickým doprovodem orchestru. V tomto úseku se přesouváme skrze mimotonální dominantu do B dur. V následujících taktech dochází k modulaci do c moll a přes dominantní septakord v F dur zpět do B dur. Orchestrální doprovod v této části střídá samotnou dechovou složku s plným obsazením. Opět však tvoří pouze harmonický podklad. Melodickým i citovým vrcholem tohoto druhého úseku jsou t. 126-130, kdy zpěvačka dosahuje tónu b² a po nepsané sólové kadenci na dominantním septakordu v t. 130 následuje doslovná repríza úseku **b** (t. 130–143).

V taktu 143 přichází klamný závěr a následuje druhý díl árie (**A'**), označený „primo tempo“. Rozjímání je přerušeno dvakrát opakovanou sestupnou škálou vokálního hlasu nad tremolem smyčců (septakord F dur) a rychlým melodickým vzestupem na as² (septakord B dur), kde je pohyb na malou chvíli zastaven fermatou. Tento úsek je jakýmsi úvodem k závěrečné části árie, návratem k afektu předvedeného v dílu **A**, patetický a naléhavý zpěv. Samotný závěr árie (převážnou část dílu **B**, t. 150–178) můžeme vnímat jako velkolepou „kodu“ k celé sedmé scéně čtvrtého dějství, která je tvořena především kadenčními obraty, podpořenými typickým závěrovým tremolem smyčců. Plný zvuk orchestru umocňuje závažnou a důstojnou atmosféru v závěru Aspasiina široce koncipovaného výstupu. Klarinety a první housle vedou melodii společně s vokálním hlasem. Tento úsek árie je rozdělen na dvě části, první končí opět klamným závěrem (t. 158), druhá představuje dvakrát zopakovanou kadenci do hlavní tóniny. Melodie je zde, podobně jako v dílu **A**, velmi pohyblivá a energická. Závěrečný díl je tvořen částečně novým materiálem, částečně pak hudební figurou z dílu **A** (rozložený sestupný zmenšený kvintakord a k němu předsazený orchestrální zdvih, t. 154–158). Opakování závěrečného kadenčního úseku uzavírá árii, spolu s krátkou instrumentální kódu, využívající hudební segmenty z předešlého.

Nyní je třeba obrátit pozornost k makrostruktuře této scény a jednotlivým dílům, jejichž vztah není jednoznačný zejména proto, že rysy, které měly tyto vztahy deklarovat, nejsou vždy zcela ostré. Prvním dokladem určitého vztahu mezi díly **A** a **A'** (patrným i bez poslechu,

zjevným pouhým pohledem do libreta) je opakování textu *Morte, pietosa morte* v závěru celého výstupu (A'). To, že scéna funguje jako celek, resp. že jde o jedinou árii, může podporovat i struktura Da Ponteho verše (celý text, samozřejmě s výjimkou recitativů, je psán v sedmislabičném verši). Dalším argumentem pro toto tvrzení je tempový předpis „primo tempo“ v dílu A', evokující návrat předchozího tempa a (podpořeno návratem textu) i celkového charakteru. Stmelujícím prostředkem, který však (vzhledem k jeho omezenému využití, způsobenému také nevelkými rozměry dílu A') může mít pouze malou účinnost, je samotný hudební materiál. První výraznou hudební myšlenku scény, která zazní v úplnosti pouze v úvodním instrumentálním ritornelu dílu A (t. 1-15), Salieri rozděluje na tři jakési „fragменты“ (t. 1-3, 6-8, 10-14), které později využívá ke stmelení scény, prostřednictvím instrumentální složky, ale i vokálního partu. První fragment (t. 1-3) používá v instrumentálním doprovodu *accompagnata X* v t. 62-67 a 76-81, avšak v jeho mollové variantě. Druhý fragment (t. 6-8) se objevuje v partu prvních houslí a částečně i ve vokálním hlasu v dílu A' (t. 154-156) a poté i v závěrečném ritornelu dílu A' (t. 172-174). Třetí fragment (t. 10-15) je připojen na konci *accompagnata X* v t. 91-96 a připravuje nástup dílu B.

Patrně nejvýznamnější argument proti chápání této scény jako **AXBA'** byl před chvílí zmíněn – příliš krátký díl A', který tvoří z velké části kadenční plocha. I v případě, že bychom se rozhodli považovat díly **BA'** za *rondò*, druhá rychlá část tohoto útvaru je příliš krátká a neobsahuje pro tuto část typické virtuózní prvky ve vokálním hlasu (např. kolorатурní pasáže). To je nepochybně dáno celkově odlišnou dramaturgií *Axura*, jak o ní bylo pojednáno výše.³¹⁹

Posledním formálním útvarem, který je třeba zmínit a který výklad na první pohled komplikuje, je dlouhé *accompagnato*, nastupující po dílu A. To však tvoří nezbytný přechod mezi euforickou první částí A, kdy Aspasia propadá zoufalství a mnohem klidnější částí druhou (B), ve které se hrdinka pohrouží do svého nitra a nostalgicky vzpomíná na chvíle štěstí. Návrat euforie v dílu A' je nezbytný pro logický vývoj děje, Aspasia se v následující scéně rozhodne utéct a vzít osud do svých rukou. Možná právě z těchto dramatických důvodů a ve snaze o úsporné moderní vyjadřování, ovlivněné gluckovskou dramaturgií, nebyl díl A'

³¹⁹ Je třeba říci, že problém příliš krátkého dílu A' (a možná i nedostatečné virtuozity čísla) byl zřejmě řešen již v drážďanském provedení *Axura* v roce 1789, kdy byl tento díl téměř dvojnásobně rozšířen, resp. překomponován na rozsáhlejší ploše. V této variantě jsou uplatněny krátké kolorатурní pasáže, nejsou však takového rozsahu, abychom to pokládali za hlavní důvod úpravy (dvě identické čtyřtaktové fráze). Byl ponechán pouze závěr árie, který je napojen v taktu 164 a to poměrně neobratně (skok v partu Aspasiie z fl na b2), jinak je hudba zcela odlišná. Pro nás tím vzniká závažná filologická otázka: byla tato úprava skutečně učiněna až v Drážďanech? Jelikož je tato varianta zaznamenána v partituruře C, která (jak již bylo uvedeno) je považována za opis pražské partitury, je zcela možné, že řešením tohoto problému mohla být původně pověřena osoba z pražského prostředí.

příliš protahován a slouží především jako návrat původního afektu, který hrdinku k tomuto činu přiměje.

Tento výstup byl v první verzi opery (která tehdy zazněla údajně pouze několikrát na počátku roku 1788 v Burgtheatru a pravděpodobně v té samé podobě i v Praze) ojedinělým příkladem velké árie v této opeře a kromě krátké arietty v prvním aktu *Perdermi? E chi potria?* (I/4) také jediným sólovým výstupem hlavní ženské hrdinky, která, jak vyplývá ze zpracování libreta, nemá tolik prostoru jako ostatní postavy. V opeře *Axur* se setkáme převážně s jednoduchými a ne příliš strukturálně komplikovanými útvary, které jsou samozřejmě důsledkem toho, že se tato opera zrodila na půdorysu francouzské opery, silně ovlivněné Gluckovou reformou. Zároveň je zde patrný významný posun od francouzských arios o několika taktech k italské jednodílné árii s náznakem reprízy, která má motivicky spřízněnou instrumentální introdukci a závěr. V případě *Aspasiiny* árie v sedmé scéně čtvrtého aktu jde o zajímavé (a přes zmíněné nedostatky přesvědčivé) řešení scény, v jejíž struktuře můžeme nalézt pozůstatky díla odlišného žánru a formy, scény, která odráží skladatelovy preference v otázkách hudebního divadla a podporuje jeho postavení coby následovníka Ch. W. Glucka.

IV/42-44 [Finale dell' atto quarto, Scene X-XII]

Finále čtvrtého aktu začíná ve chvíli, kdy Atar, vydávající se za němého černocho, je prozrazen, protože omylem promluvil před rovněž maskovanou Fiammettou (IV/42 *Dunque un muto tu non sei*, pokračování scény X). Nedochozí však ještě k úplnému odhalení Atarovy identity. Fiammetta je nejprve zmatená a dotčena skutečností, že byla obelhána, avšak po chvíli ji Atarova omluvná slova a ušlechtilý projev obměkčí. Do jejich duetu vstupuje Urson se svými vojáky, kteří jdou na Axurův příkaz zatknout neznámého vetřelce (IV/43 *Compagni miei, per qua*, scéna XI). Biscroma a ostatní eunuchové (Coro di schiavi) jim brání ve vstupu do serailu. Fiammetta se příchozích vyleká a uteče. Když stráž v čele s Ursonem proniknou až do komnat, Biscroma chrání Atara vlastním tělem (IV/44 *Pria che nulla tu esequisca*, scéna XII). Urson vydává pokyn tohoto neznámého muže zabít, Biscroma tedy nemá jinou možnost, než odhalit jeho pravou totožnost. Když vojáci uslyší Atarovo jméno, ustrnou nad Axurovou krutostí a zpívají žalozpěv za Atara. Ten je však vybízí k poslušnosti králi.

pokr. Scena X. [ottonario]

- 1 *Fia.* Dunque un muto tu non sei,
Temerario, mentitor.
At. Ah signora ai prieghi miei
Deh calmate quel furor.
5 *Fia.* Qual speranza, qual ardire
T'ha mai fatto qui venire?
At. Son straniero in questi lidi,
E son reo, nè chiedo scusa,
L'ora, e il loco assai m'accusa,
10 Sol vi chiedo carità.

a 2

- Fia.* Quel parlar, e quell'aspetto
In me desta un certo affetto,
Che sdegnarmi appien non posso,
E mi par sentir pietà.
15 *At.* Quale odio mi sento im petto
Strano sorgere sospetto!
Un inganno del tiranno
Forse questo ancor sarà!

Scena XI.

I sudetti, Bis. E Coro di Schiavi, Urson e Coro di Soldati tutti di fuori.

[quinario]

- Urs.* Compagni miei, (*si sente battere e dar di fuori forti Colpi nella porta.*)
20 Per quà, per quà.
Fia. (Vien gente o Dei! (*Fiam. fugge*)
(Che mai sarà.
Bis. (Che veggio mai
Fermate là.
25 *Urs.* L'ordin seguite,
La porta giù.
Bis. Ah non ardite
D'avanzar più.
Coro di soldati
L'ordin quest'è.

- Coro di schiavi*
30 No no non dè
Toccar quel loco
Profano piè.

Coro di soldati
La porta giù.
L'ordin quest'è. (*Gittano giù la porta entrano Urson e sold. Bis. e schiavi.*)

Scena XII
I sudetti Atar da Negro.

[ottonario]

- 35 *Bis.* Pria che nulla tu eseguisca
Meco parla, Urson, che vuoi?
Urs. Il Sultan che già si pente
Del furor, de'sdegni suoi,
Vuol che il muto immantinente
40 Qui si uccida; e in mare poi
Vuol che debbassi gittar.
Bis. Ecco il muto: di sua morte
Dispor lascia al zelo mio
(*si frappone tra i soldati e Atar*)
Urs. Testimon esser degg'io,
45 Non è lecito indugiar.
Uccidete (*i soldat. alzan le mazze*)
Bis. Ah no fermate!
Urs. Eseguite.
Bis. Ei non è muto:
50 *Urs.* Sia chi unque trucidate,
(*i soldati come sopra*)
Bis. Egli è Atar!
Urs. [*ei soldati*] Atar!
Bis. A colpevol di tal sorte
Non puoi dare Urson la morte
55 Se non parli con il Re.
Urs. Crudo Axur, chi può placarti?
Non c'è mezzo di salvarti: (*ad At.*)
Infelice! Il nostro pianto
Più funesto sia per te!
60 *Coro* Non c'è mezzo etc.
Crudo Axur etc.
At. Ubbidite o cari amici,
Al signor ch il Ciel vi diè:
Siate voi men infelici,
65 Non piangete più per me
(*Tutti gli altri fuori di At. e di Bis.*)
Coro Mi si gela il core in petto
Nel pensare al suo destino;
Ma convien celar l'affetto!
Perchè Axur si sa cos'è.
70 *Bis.* Sol per renderlo felice
L'ho ridotto al passo estremo;
Ah per lui palpito,³²⁰ e tremo,
Per che Axur si sa cos'è,

³²⁰ V partituře E je (oproti pražskému i vídeňskému libretu) slovo „palpito“ [chvět se] nahrazeno slovem „pavento“ [strachovat se].

Jde o nejdelší finále v opeře. Narozdíl od ostatních (ve druhém a třetím aktu) je bohatě členěno, což je do značné míry předurčeno libretem. Básník zde skladateli naznačuje určité celky prostřednictvím změny dramatické situace, scénické konfigurace (příchody či odchody postav) nebo např. odlišnou strukturou verše. Členění finále čtvrtého aktu z opery *Axur* je realizováno všemi právě jmenovanými způsoby.³²¹ Jde o tzv. řetězové finále.

Rozhodneme-li se v analýze postupovat od nejvyšší úrovně k nejnižší (od nejobecnějšího rozfázování k drobnému členění uvnitř jednotlivých dílů), můžeme toto finále rozdělit na dvě poměrně symetrické části, představující dvě hlavní dramatické situace: 1) prozrazení maskovaného Atara před Fiammettou a jejich vzájemná interakce (díl **A**) a 2) proniknutí vojáků do serailu, zatýkání „němého otroka“ a odhalení jeho pravé identity, doprovázené reakcemi přítomných osob (díly **C**, **D**, **E**). Spojujícím článkem mezi těmito dvěma situacemi je kratší dějový úsek, odehrávající se za scénou, kdy se Urson a jeho druhové potýkají s eunuchy, střežící harém (**B**). Strukturu tohoto finále formuje také střídání *akčního a reflexivního* stylu,³²² podle J. Platoffa hlavního principu v ansámblech a finále opery buffa. Obecněji vzato, střídání dějovosti a „kontemplace“ (vyjádřeno operní terminologií 19. století) je jedním ze základních dramaturgických parametrů operního díla.

Jak vidíme v příložené tabulce na následující straně, dramatický styl ansámblu se během finále proměňuje. *Akční* styl je podvkráté vystřídán delší *reflexivní* pasáží. Je to dáno tím, že v obou případech dojde k odhalení závažné skutečnosti (prozrazení Atara), po němž následuje emotivní reakce přítomných postav. Charakter těchto reflexivních pasáží je však v každém z těchto dvou případů odlišný: když Fiammetta zjistí, že onen němý otrok mluví (Atar ještě není prozrazen zcela), jsme svědky reakce ryze komické postavy, která dokáže situaci poměrně rychle a kladně vyhodnotit a v případě, že by nebyla vyrušena, i využít ve svůj prospěch. V druhém případě, když Atar doslova čelí smrti a Biscroma vykřikne jeho jméno, nedostaví se ani prudká ani patetická reakce. Afekt Ursona a jeho vojáků bychom mohli vnímat spíše jako šok a beznaděj. Z těchto dějových a psychologických důvodů zde není uplatněna klasická *stretta a tutti*, typická např. v opeře buffa.³²³

³²¹ V analýze tohoto finále se opírám o studii Johna Platoffa. PLATOFF, John: Operatic ensembles and the problem of the *Don Giovanni* sextet, in: HUNTER, Mary (ed.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge 1997, [dále pouze PLATOFF 1997] s. 378-405.

³²² Termíny „action“ a „reflection“ používá Mary Hunter. HUNTER, Mary: Text, Music, and Drama, in: HUNTER, Mary (ed.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge 1997. John Platoff používá ve své studii označení „active-expressive style“. PLATOFF 1997, s. 379.

³²³ Tyto dva odlišné dramatické styly však nejsou vždy zcela čisté. Např. dialog Fiammetty a Atara není pouze

Sestoupíme-li na nižší úroveň, dospějeme k Da Ponteho organizaci finále do tří hlavních sekcí, reprezentovaných třemi předepsanými scénami v libretu (X, XI, XII), dále změnami veršové struktury (ottonari-quinari-ottonari) i scénické konfigurace. Ve scéně X, jejíž závěr je zároveň úvodem finále čtvrtého aktu, vystupuje pouze Fiammetta s Atarem. Nové postavy přicházejí v následující scéně XI a jsou doprovázeny změnou veršové struktury. Zde jsme svědky dvou paralelních dějů: Urson a jeho vojáci ohlašují svůj příchod do serailu zpěvem za scénou. V tom se jim snaží zabránit Biscroma s ostatními eunuchy (rovněž za scénou).³²⁴ Vedle toho zaznamenáváme paniku na scéně, kterou vyděšená Fiammetta záhy opouští. Atar zůstává a čeká na své dopadení. Tato scéna stojí mezi dramaticky odlišnými situacemi, mezi interakcí dvou převlečených postav (která může vyznít i tragikomicky) a konfliktem Ursona a Biscromy a následným Atarovým odhalením. Pro tuto scénu XI zvolil Da Ponte kratší, pětislabičný verš, jelikož jde zpravidla o prosté povely (Urson, vojáci), námitky (Biscroma, eunuchové) či výkřiky (Fiammetta). Salieri zde mění metrum, nikoliv však tempo či tóninu a udržuje tak hudební kontinuitu až do počátku dílu C, kde se nalézá hlavní přelom. Scénu XII, ve které se Da Ponte vrací k osmislabičnému verši, Salieri ještě dále člení na tři metricky a tempově odlišné díly (C, D, E). Jeho rozhodnutí vyplývá do značné míry z obsahu textu, v němž se počítá s proměnou afektu postav po odhalení pravé totožnosti osoby, kterou přišli popravit. Při vyslovení Atarova jména (které v opeře *Axur* funguje jako jakési zaklínadlo, po jehož zaznění na scéně se zpravidla mění dramatická situace) dospěje drama ke svému vrcholu (t. 140, mj. ve zlatém řezu) a následuje ona zmíněná reflexivní fáze, ve které Atarovi přátelé svorně oplakávají svého druha. I ta má svůj akční moment, např. v Atarových promluvách, ve kterých vyzývá vojáky, aby uposlechl rozkazů krále.

Zapojení sborů do tohoto finále posiluje napětí scény ve chvílích Atarova zatčení a umocňuje dojemnou atmosféru v dílech D a E, kdy je předveden kolektivní soucit s trpícím hrdinou. Dramatickou úlohu zde má především sbor vojáků, který je zároveň reprezentován zástupcem (Urson). Sbor „otroků“ (ve smyslu strážců harému) je přítomen pouze v dílu B, kdy brání vojákům ve vstupu do serailu. Tento moment je prvním aktem rozporu mezi těmito skupinami, který je rozveden v závěru opery (V/8 *Aita Axur, aita!*).³²⁵

akčním ansámblem, ale je zde přítomen i onen reflexivní moment (*a due*, hudební úseky **b** a **b'**).

³²⁴ Zde proti sobě - kromě dvou postav - stojí i dva mužské sbory.

³²⁵ V klíčové okamžiku pátého aktu, kdy proti Axurovi povstane jeho vlastní vojsko, se otroci vrhají na kolena a prosí Axura o ochranu před rebely, kteří prolomili brány nedotknutelného serailu (odkazují tedy na tento moment: čtvrtý akt, scéna XI). Důležité je, že si Axurův pád v pátém aktu zřejmě nepřejí svorně všichni jeho poddaní!

IV/42 [Scena X, Duetto] Fiammetta, Atar: *Dunque un muto tu non sei*

Sestoupíme-li na další úroveň, musíme obrátit pozornost k jednotlivým dílům finále, které můžeme dále vnitřně členit do jednotlivých úseků (zejména v dílu **A**). Úvodní výstup finále, duet Fiammetty a Atara nastupuje bezprostředně po Atarově prozrazení v komnatách serailu (recitativ). Duet nemá úvodní instrumentální introdukci, zazní pouze akord Es dur v plném zvuku orchestru. Poté ihned nastupuje Fiammetta se svou rozhořčenou replikou *Dunque un muto tu non sei?* [Ty tedy nejsi němý?] v energické sylabické frázi, utvořené z rozloženého sextakordu v tečkovaném rytmu, do kterého zasáhne (třikrát a ve *forte*) orchestr s rytmicky obdobnou, akordickou figurou, evokující téměř pochodový moment. Umocňuje zde Fiammettin hněv a připomíná rizika, plynoucí z toho pro Atara. Na její slova okamžitě reaguje prozrazený Atar sestupnou linkou v tečkovaném rytmu, doprovázenou však pouze drženým akordem v dechových nástrojích (B⁷) a synkopickou figurou ve smyčcích. Pokora je vyjádřena jak Atarovým zpěvem (sestupná melodie může naznačovat sklonění), tak i orchestrem, který náhle snižuje dynamiku (t. 5). Následující Fiammettinu repliku již nedoprovází ona zmíněná akordická figura, její hněv zeslábl již po první Atarově promluvě. Její druhá fráze (t. 9-13) je sice vystavěna ze stejného hudebního materiálu, doprovod je však mírnější a kontinuálnější (smyčce v osminových skupinkách opisují její melodickou linku a dechy doplňují harmonii na těžkých dobách). Druhá Atarova melodická fráze, ve které se Fiammettě omlouvá za nedorozumění, je již dublována dvojicí klarinetů v terciích. Modulace do dominantní tóniny B dur a kadence, ústící do následujícího úseku **b** (zpívaného *a due*), byla svěřena Atarovi (t. 17-23). Popsaný úsek **a** je tedy tvořen pěti frázemi (4+4+4+6+4 takty), v nichž se obě postavy střídají. Všechny tyto fráze ale začínají na lehkou dobu, navazují na sebe a tvoří tak symetricky členěný úsek **a**, rozšířený v taktech 17-23, kde je přechodem přes mimotonální dominantu dosaženo nové tóniny B dur. Úsek **a** je z hlediska dramaturgie akční plochou, na které je energicky rozehrána nová situace. S ní se postavy vyrovnávají v reflexivním úseku **b**, který následuje.

Úseky **a** a **b** jsou „propojeny“ jednotaktovou doprovodnou figurací prvních houslí, které v posledním taktu úseku **a** (t. 23) předjímají doprovodnou složku úseku **b**. Ostatní smyčce nastupují v pizzicatu, nálada se oproti úvodnímu úseku pozměňuje. První Fiammettina (sylabická) osmitaktová fráze v tomto úseku (t. 24-31) má podobu přerušované linky. Jednotlivé tóny, oddělené od sebe pomlčkami, mohou vyjadřovat přemítání, možná zaskočení, ale jak text sám vypovídá, především změnu afektu. Atar vstupuje do její fráze rovněž

sylabickou protivětou, ve které odhaluje své obavy a zlá tušení.³²⁶ V následující čtyřtaktové frázi (t.32-35) si je Fiammetta již jista, že se na neznámého muže nemůže déle hněvat, naopak ji ovládne soucit. Tuto proměnu reprezentuje změna struktury melodie, která plynule krouží kolem es^2 a z B dur záhy moduluje do paralelní tóniny g moll. V Atarovi, který se ve stejném okamžiku obrací ve svých myšlenkách ke svému trýzniteli, naopak vzrůstají obavy (t. 34-37). Jeho slova „un inganno del tiranno“ jsou vystavěna ze tří melodických skoků, přičemž označení *tiranno* doprovází chromatický skok es^1 -fis (Atar jej zpívá v unisonu pouze s prvními houslemi a basem). K následující kadenci, která utvrzuje tóninu g moll (t. 38-41) je napojena další fráze, ve které se vrací Fiammettin pozměněný text z úseku **a** (verš 5). Opakuje se i energický tečkovaný rytmus ve vokálním partu a orchestru (t. 41-43). Návrat do B dur je realizován pomocí septakordu v F dur, jehož krajní tóny zde skladatel využívá pro dramatické skoky v partu Fiammetty. Orchester opět podepírá tento okamžik *sforzaty* na těžkých dobách a akordickou figurou v tečkovaném rytmu (jinou než v úvodu). Opět ve snížené dynamice v orchestru nastupuje Atar s verši z úseku **a** (7, 10). K jeho zpěvu se v t. 47 přidává sólový klarinet. Již v t. 47 se přesouváme do Es dur, která je utvrzena kadencí v t. 51-54. Orchester opět předjímá doprovodnou figuraci v prvních houslích a v t. 55 začíná úsek **b'** v hlavní tónině. Liší se od úseku **b** nejen výchozí tóninou, ale i detaily ve stavbě melodie (např. v Atarově partu v t. 60-62, 64-66), tonálním průběhem v t. 63-71 a orchestrálním doprovodem (namísto dechové složky v t. 32-35 smyčce v t. 63-66). Závěrečnou kadenční frází zpívají Atar a Fiammetta společně a dvakrát ji opakují (t. 71-78). Díl **A** je ukončen třemi tónickými akordy v orchestru, které zároveň otevírají plynule navazující díl **B** (změna tempa přichází již s posledním tónem ve vokálních hlasech). Přechody mezi jednotlivými díly jsou *attacca* a vždy překlenuté instrumentálním doprovodem.

IV/43 Urson: *Compagni miei, per quà*

Prakticky všechny postavy (se zpěvními party) v dílu **B** jsou za scénou. Jakmile zazní Ursonův povel vojákům za dveřmi komnaty,³²⁷ Fiammetta zděšeně vykřikne a utíká. Atar zůstává na scéně a dostává tak prostor k mimické akci. Urson zpívá výrazně artikulovanou melodii, doprovázenou nejprve unisono prvními houslemi a basem, později tremolem v osminových hodnotách (vl 1, 2). Hudba je zde dělena do stručných dvoutaktových frází,

³²⁶ *Fia.* „Quel parlar, e quell' aspetto | In me sveglia un certo affetto“ [Jeho hlas a zjev ve mně probouzí jistý cit].
At. Qual [oddio] mi sento in petto | Strano sorgere sospetto“ [Jaké zlé tušení cítím v hrudi].

³²⁷ „Compagni miei, per quà!“ [Tudy, druhové moji!]

keré odpovídají rychlé akci na scéně (a především za scénou) a krátkému pětislabičnému verši. Do děje se zapojuje i Biscroma s ostatními eunuchy, kteří stojí proti vojákům. Střídání obou sborových skupin v těchto krátkých frázích představuje střídání nátlaku a obrany za dvěma komnaty, ve které Atar mlčky čeká na své dopadení. Sbor vojáků přitom zpívá unisono (t. 89-90), sbor otroků má řadu střídavých tónů v terciích. Prvních 11 taktů tohoto dílu probíhá stále v hlavní tónině dílu předchozího – Es dur, odkud se v taktu 89 moduluje do dominantní tóniny B dur. Zde nastupují obě sborové skupiny, jimž patří zbytek dílu **B**. Tato část je zesílena dechy i smyčci, které sborové hlasy dublují. Po dvanáctitaktovém úseku v B dur se (za použití těchto opakujících se figur) opět moduluje, tentokrát do D dur, jež je dominantou k nové tónině, nastupující v dílu **C**. Výstup vojáků, kteří nad otroky v potyčce zvítězili, je zakončen třemi výrazně artikulovanými čtvrtovými a jednou půlovou notou (na kterou sestupují oktávovým skokem), na znamení převahy při proniknutí do komnat, kde se skupina v čele s Ursonem střetne s Biscromou. Po té následují ještě dva takty instrumentální kody, která rovněž přesahuje do dalšího dílu svým posledním akordem, podrženým fermatou.

IV/44 Biscroma: Pria che nulla tu eseguisca

V dílu **C** dochází k návratu osmislabičného verše a příchodu postav na scénu. Mění se tempo i metrum. Po poloviční kadenci na konci dílu **B** začíná nová hudba v nové tónině G dur. Scénu otevírá Biscroma, žádající po Ursonovi vysvětlení chování jeho družiny. Opět je dominantním rysem hudební myšlenky tečkovaný rytmus melodie a její začátek na lehkou dobu (t. 108-112). Po úvodní Biscromově frázi v G dur se skokem ocitáme na dominantě v C dur, kde navazuje Urson frází v tečkovaném rytmu (t. 112-115) a záhy rychlým parlandem, ve kterém ospravedlňuje svoje vniknutí do serailu (král rozkázal němého otroka zabít a jeho tělo po té vhodit do moře, t.116-120). Biscromovu promluvu doprovází pouze smyčce, k nástupu Ursona v t.112 se přidává dvojice fagotů s šestnáctinovými figuracemi v terciích (společně s vl 2, vla), nad nimiž probíhá stabilizující pulzace v tečkovaném rytmu v tónickém unisonu prvních houslí. Biscroma argumentuje v následující frázi (t. 120-124): „zabít tohoto *němého* přísluší mně“. Během této fráze je modulováno zpět do G dur. Od okamžiku, kdy Urson zavelí vojákům: „*uccidete!*“ [zabijte ho!], se děj podstatně zrychlí, repliky se zkracují na jasně formulované dvoutaktové apely a akce na scéně graduje. Po harmonické stránce zde dochází k rychlým modulacím, nejprve z G dur do E dur, z níž se ihned stává dominantou k a moll, z níž se skokem dostáváme do F dur a na mimotónální

dominantu z c moll, ve které o něco později začne předposlední díl **D**. Tuto živou modulační pasáž (zdůrazňující vysoce dramatickou akci a s každou replikou narůstající napětí) doprovází pouze smyčce akordickými figurami v tečkovaném rytmu ne zcela nepodobné obdobným figurám z úvodu dílu **A**. Ve chvíli, kdy Biscroma prozradí pravou totožnost odsouzeného, Urson i vojáci šokovaně vyhrknou: „Atar“ (účinek zmenšeného septakordu na 7. stupni ve sborových partech je posílen tremolem smyčců a připojením dechů v nízké dynamice, okamžik je pozdržen korunou). Následuje ještě dovětek Biscromy, který nás již zavede do nové tóniny c moll a dalšího dílu **D**. Slova adresovaná Ursonovi: „nemůžeš jej usmrtit, dokud nepromluvíš s králem“ pronáší již ve změněném afektu, který je podtržen novou (mollovou) tóninou. Přechod mezi dílem **C** a **D** je nejplynulejší z celého finále, právě díky tomuto spojovacímu úseku, jehož poslední tón ve vokálním hlasu opět přesahuje do nového dílu (t. 140).

Díl **D** je kolektivním žalozpěvem nad Atarovým osudem a bezmocným povzdechem nad Axurovou krutostí, tedy onou reflexivní částí, která přichází po vygradované dějové ploše. Podobně jako v předchozím dílu, jde v případě dílu **D** o bohatou modulační plochu, vystavěnou ze tří frází (či period). Opět se mění tempo a metrum, verš zůstává až do konce finále osmislabičný. Salieriho rozfázované zhudebnění scény XII zde zohledňuje změněný afekt postav, který se dostaví po odhalení Atara. Po tomto vrcholu se jako první ujímá slova Urson, jehož lítost a bezmoc je znázorněna fermatami v závěru každé, půl druhého taktu dlouhé fráze. Z takto přerušované hudební linky můžeme vycítit pohnutí citů, projevující se opakovanými zastaveními. V tomto finále se dominantní rytmický prvek (tečkovaný rytmus) otiskl i do hudebního materiálu dílu **D**. Ursonův vstup v t.140 doprovázejí pouze smyčce s dvojití fagotů, v t. 144 se k vokálnímu partu přidává sólová flétna (unisono). Jak již bylo řečeno, tři fráze (či periody), ze kterých je vystavěn díl **D**, nemají rozměry „úseků“ jako v případě **a b b'** v úvodním dílu **A**. Vnitřní členění ve schématu [e e' f] upozorňuje na skutečnost, že hudební materiál prvního úseku **e** (Urson) je v následujícím úseku **e'** svěřen sboru. Třetí úsek **f**, zpívaný Atarem, navazuje z hlediska charakteru, méně pak hudebním materiálem (jehož rytmus je částečně odvozen od úseků **e** a **e'**). Proporce dílu **D** zhruba odpovídají proporcím dílů **B** a **C**, v nichž není podobné členění (vzhledem k akční povaze scény) uplatněno.

Ursonovu první periodu vystřídá sbor vojáků, který se solidárně připojuje se stejným textem za doprovodu smyčců (t. 148-158). Jejich dvou a půl taktové fráze jsou obdobně přerušovány fermatou, stejně tak se po prvních dvou zastaveních přidává flétna v unisonu. Po

velkou část tohoto sborového úseku setrváváme na dominantě v c moll, v t. 152 (tedy v druhé polovině periody) přichází kadence, vedoucí poprvé do klamného závěru a podruhé do tóniky (t. 156-158). Posledním článkem tohoto dílu **D** je Atarova promluva k vojákům, ve které je vyzývá k poslušnosti Axurovi a konejší je.³²⁸ Hudební materiál v této poslední frázi dílu **D** přejímá pouze tečkovaný rytmus melodie. Úvodní „předvěti“ této periody je doprovázeno pouze smyčci v osminovém tremolu, v „závěti“ pak jeho linku dublují první housle. Během této krátké periody proběhne modulace z c moll přes mimotonální dominantu do B dur. Tam však setrvá pouze po dobu jednoho taktu a přes další mimotonální dominantu směřuje zpět do g moll. Přes tónický sextakord se dostáváme na subdominantu a dominantu (v g moll), kde díl **D** končí (opět je poslední akord zároveň prvním v následujícím dílu, jako tomu bylo ve všech předchozích přechodech, zde je rovněž jako v případě přechodu na díl **C** tento závěrečný akord protažen korunou).

Závěrečný díl **E** představuje kontemplativní ansámbl všech přítomných postav, které prožívají buď zděšení (Urson a vojáci), katarzi (Atar) nebo poslední naději na záchranu hlavního hrdiny (Biscroma).³²⁹ V tomto dílu naposledy přichází změna tempa a metra. Předchozí díl, ukončující svůj průběh poloviční kadencí na dominantě v g moll, je napojen v této nové tónině sborovým úvodem, který může zprvu jakousi *stretto* připomínat díky tempovému předpisu *Allegro*. Tato krátká sborová fráze se zdvihem (t. 166–170) však po svém zaznění zanechá dojem spíše jakéhosi úvodu, na který teprve navazuje vlastní *tutti* této závěrečné části finále. Z nové tóniny g moll, která je v prvních čtyřech taktech poměrně stabilní, se skokem přesunujeme do hlavní tóniny finále – Es dur, ve které závěrečný úsek probíhá. V t. 171 začíná již zmiňovaný reflexivní ansámbl, kterého se účastní Atar, Biscroma, Urson a sbor vojáků. Začíná oproti úvodu ve snížené dynamice (p) a hudebně je tvořen sledem mimotonálních dominant, ústících zpět do hlavní tóniny Es dur. Tonální nestabilita a modulace jsou zde hlavním prostředkem k vyjádření pohnutých citů jednotlivých postav pomocí hudby. Sbor postupuje homofonně, chromaticky po mimotonálních dominantách (Es – As⁶ – F⁷ – B – G⁷ – c – B⁷ – Es, t. 171–178) a tvoří tak hlavní harmonickou oporu postavám Biscromy a Atara, kteří ve svých promluvách dospívají k určitým rozhodnutím. Biscroma se ve svém vnitřním monologu rozhodne ochránit Atara za každou cenu,³³⁰ Atar naproti tomu

³²⁸ „Přátelé, poslechněte svého pána, jenž vám byl nebem vyvolen. Netrapte se tolik, neplačte více pro mne“.

³²⁹ „Chtěl jsem jej uchránit před osudem a učinit jej šťastným. Nyní se pro něj chvěji v hrůze, když vím, co je Axur zač. Vše musí být vykonáno pro jeho [Atarovu] záchranu“.

³³⁰ Hudební materiál (vyznačený ve schématu jako **d'**) mohl být částečně odvozen od úseku **d** z dílu **C** (zejm. t. 112-116). Souvislost je však patrná pouze v rytmické složce melodie (zde augmentovaná) a není jisté, zda by na první poslech byla patrná.

vyzývá ostatní k poslušnosti králi. Urson zpívá společně se svými vojáky (part prvního tenoru). Stejně tak jako oni, se i on sám těžko vyrovnává s krutou nespravedlností, páchanou na Atarovi, zároveň se obává Axurova hněvu. Orchester v tomto úseku postupuje společně se sborovými hlasy (první housle mají stejnou chromatickou linku jako tenory, dechové nástroje udržují pulzaci klidnými příznávkami ve čtvrtových hodnotách). Biscromův part doprovází unisono sólové flétny. Tempo v této modulační pasáži není změněno, stále platí předpis *Allegro*, pocitově jej však ovlivňují delší hodnoty a snížená dynamika. Po návratu do hlavní tóniny v t. 178 jsme však stále teprve v polovině fráze. Následuje kadenční úsek, utvrzující tóninu Es dur (t. 179-184), ve kterém Atar vyklene svou melodii až k tónu as¹. Odtud se vrací uzavřít kadenci tento úsek (značený ve schématu jako **f**).³³¹ Je jasné, že dominantní postavou tohoto závěrečného ansámblu je právě Atar, ke kterému se všechny ostatní postavy na scéně v tomto okamžiku vztahují. Jeho part doprovází v unisonu sólový klarinet, nástroj, který svým jemným tónem charakterizuje jeho povahu v celé operě. Úsek **f** je doslovně opakován v následujících taktech 185-195 s tím rozdílem, že příznávkový doprovod je zde svěřen smyčcům a dlouhé hodnoty, podpírající harmonii, dechům. Krátká koda (ve schématu značená jako **k'**) v taktu 199 představuje naposledy zopakovaný Atarův verš: „non piangete più per me“, proti kterému probíhá monologické parlando Biscromy: „tutto per salvarlo, tutto ancor tentar si dè“. Finále uzavírá pětiktaktový instrumentální závěr na tónice (t. 206–210). Předepsána je nejprve nízká dynamika (*p*), kterou v t. 208 vystřídá akordické *forte* plného zvuku orchestru.

Toto finále je oproti ostatním ansámblovým výstupům, ukončujícím jednotlivé akty opery *Axur* (kromě prvního aktu), výjimečné svou vnitřně členitou strukturou, strhující dramatickou akcí, do které je významně zapojena také sborová složka a v neposlední řadě svým harmonicky bohatým průběhem, jenž účinně podtrhuje pocity přemítajících, vyděšených či k nebezpečným činům odhodlaných postav. Dle mého názoru patří k nejpůsobivějším momentům opery, vedle obřadní scény ze třetího aktu, Aspasiiny árie ve čtvrtém, či svržení Axura ve finále pátého aktu.

³³¹ Písmenkem **f** označujeme pasáž, která se v průběhu dílu **E** téměř doslovně opakuje, písmenkem **f'** pak kodu, využívající hudební materiál pasáže **f**. Ne tedy ve smyslu uzavřených „úseků“, které se vyskytují v dílu **A**, ale krátkých frází (period), které jsou organizovány vyznačeným způsobem.

[Aria] Axur: *Idol vano d'un popol codardo* (V/1)

Axurova árie *Idol vano d'un popol codardo* (V/1), otevírající páté závěrečné dějství opery, představuje formálně nejobvyklejší typ drobné árie v opeře *Axur*, jednoduchý útvar, vnitřně členěný na tři krátké úseky (zde **aba**, poslední úsek představuje doslovnou reprízu). Text je rozvržen do dvou strof po třech desetislabičných verších. V první strofě se Axur vyznává ze své nezměrné zášti k Atarovi. Ve druhé jej naplňuje nevýslovná radost z toho, že ho již brzy uvidí umírat. V árii jsou tedy s příslušným patosem zobrazeny dvě krajní emocionální polohy hlavní postavy a to jak textem, tak i hudbou.

[decasillabi]

Idol vano d'un popol codardo,
Sì odioso al mio cor, àl mio sguardo;
Ho pur vinto, morir ti vedrò.

Ah ch'eccesso di gioja in me sento
Nel pensare che giusto divento
Nel momento che ucciderti fo!

V této árii Salieri opět použil melodiku akordického rozkladu a tečkovaný rytmus, podobně jako v dalších Axurových áriích (*Dove andò quel maschio ardire* II/25, částečně i v árii *Tu fa che intanto uniscasi* III/4 nebo v charakterově zcela odlišné, klidné áriettě *Pien d'amoroso foco* IV/19). Tento typ melodiky je v opeře uplatněn významnou měrou a pojí se zejména s postavou krále Axura. Dramatickou atmosféru jeho výstupu v úvodu pátého aktu podporuje mollová tónina, která se v áriích a ansámblech této opery objevuje velmi zřídka.³³² Oproti francouzskému originálu, kde byly mollové tóniny využívány mnohem častěji, byla v *Axurovi* mnohá „analogická“ čísla překomponována a zasazena do durových tónin. Axurova árie *Idol vano d'un popol codardo* je však výjimkou. Salieri zde zachoval nejen originální tóninu h moll, ale i melodický materiál, tempo (*Allegro assai*) a částečně i řešení orchestrálního doprovodu původní Atarovy [!] árie *Fantôme vain*. Jak již bylo uvedeno v předchozích kapitolách, Salieri používal ve francouzské verzi opery trombóny, které přenesl i do partitury *Axura*. Po několika provedeních však musel trombóny nahradit lesními rohy, jelikož trombonisté nepatřili do stabilního obsazení orchestru dvorního divadla.³³³ Tato skutečnost se dotýká právě árie *Idol vano d'un popol codardo*, kterou během prvních uvedení

³³² V opeře *Axur* se nalézají celkem 43 árií (včetně drobných ariett a ansámblů) v durových tóninách a celkem 5 (většinou velmi krátkých) árií v mollových tóninách.

³³³ RICE 1998, s. 413-415.

ve Vídni doprovázely i ponuré tóny trombónů a umocňovaly tak celkovou atmosféru výstupu.

V/1 [Aria:] Idol vano d'un popol codardo					
h moll, C, Allegro assai					
Axur (B), 2 vl, 2 vla, b, 2 ob, 2 cl, 2 fag, 2 cor in D					
takty	1-9	9-29	30-45	45-64	64-70
díly	A				
hud.úseky	r ^a	a	b	a	r ^{a'}
verše		1	2	1	
tonální plán	I→V	I	III→X	I	I→[III]

Orchestrální předehra anticipuje hlavní hudební myšlenku úseku **a**. Energické hlavní téma v tomto úvodním ritornelu je neseno hobojí a prvními houslemi a doprovázeno tremolem smyčců a homofonní sazbou ostatních dechů. Téma začíná na lehkou dobu (na dominantě), což je, podobně jako v případě Biscromovy canzonetty, zřejmě dáno strukturou dlouhého verše (decasillabo). Úsek **a** bychom mohli – s ohledem na strukturu vokální linky – rozdělit do tří period, přičemž druhá a třetí perioda jsou z hlediska hudby i textu identické. Úvodní orchestrální ritornel přitom cituje pouze část první periody tohoto „hlavního tématu“. Tím, že jej skladatel ukončil na dominantě, přirozeně překlenul přechod k nástupu zpěvního hlasu (t. 9), jehož téma (jak již bylo řečeno) začíná zdvihem na dominantě. Z tohoto hlediska je úvodní ritornel otevřený a velmi dramatický hudební proud není přerušen zakončením na tónice a novým začátkem vokálního partu.

První úsek **a** zhudebňuje první tříveršovou strofu árie. Axurova árie je naplněna jak stravující záští, tak mylným a přinejmenším předčasným zadostiučiněním. Důraz je však kladen zejména na pomstu a Axurův triumf nad Atarem. Melodika je sylabická a umožňuje tak postavě využít výrazného rytmu melodické linky. Hudební průběh tohoto úseku tvoří zejména kadenční postupy, v první periodě tohoto úseku (t. 9-16) se pohybujeme pouze na tónice, v další periodě (t. 16-23), která se následně opakuje (t. 23-28), jsou rovněž významně uplatněny kadenční postupy. Závěr první periody tvoří Axurovo zvolání „Ho pur vinto!“ [zvítězil jsem!], podpořené plným zvukem orchestru, které je navíc prodlouženo korunou. Tento moment je zdůrazněn, podobně jako při návratu úseku **a** v závěru árie, kde mohla být tato fermata na dominantě využita ke krátké sólové kadenci (t. 52). Slova „Morir ti vedrò“ [uvidím tě umírat] jsou v závěru úseku **a** dvakrát opakována, nejprve ve slabé dynamice, podruhé s crescendem a s vrcholem na tónu fis¹, pro basový part poměrně vysoko.³³⁴ Úsek je z tonálního hlediska velmi stabilní a uzavřený, pohybujeme se pouze na hlavních funkcích,

³³⁴ Rozsah hlasu v této árii je d-fis¹ (s jedním sestupem na A).

závěr ústí do tóniky. Z té se přemísťujeme pomocí jednotaktového orchestrálního přechodu v unisonu do paralelní tóniny D dur, ve které probíhá úsek **b**.

Axurovy pocity se v této části árie promění v blažené potěšení, jelikož je přesvědčen, že nad Atarem již zvítězil. Na konci předchozího aktu totiž vyslal stráž, která měla Atara dopadnout. Změna tónorodu vykresluje i změnu Axurovy nálady, která se značně zlepší při pouhém pomyšlení, že se již brzy dočká porážky svého soka. Melodika zůstává sylabická a přechází v rychlé parlendo. V tomto úseku probíhají modulace, v nových tóninách se poté střídají základní funkce (T-D) nad statickou parlandovou linií. V t. 38 se dostáváme do e moll. Orchestrální doprovod je zde obohacen o čtyřikrát zopakovanou melodickou figuru v šestnáctinkách (vl 1, fag), která alespoň trochu ozvláštňuje z harmonického i melodického hlediska jednoduchý průběh úseku **b**, který uzavírá vzestupná škála A dur (vl 1, b) a přes mimotonální dominantu se vrací do hlavní tóniny h moll, kde je zopakován úsek **a**. Tento přechod působí nepřírozně a předčasně. Repríza úseku **a** probíhá identicky, závěrečný ritornel však není ukončen. V t. 69 směřuje přes septakord A dur do následujícího seccorecitativu v D dur s incipitem „S' è trovato Biscroma?“.

4. 5 Srovnávací analýza

4. 5. 1 Srovnávací analýza (Vídeň-Praha-Drážďany)³³⁵

Na základě srovnávací analýzy hudebních a textových pramenů (popsaných v kapitole 4.2.1) bylo zjištěno, že libreto z vídeňské premiéry (a) je až na drobné odchylky totožné s pražským libretem z roku 1788 (c). Shody mezi librety by mohly poukazovat na možnost, že pražské libreto bylo vytištěno podle vídeňského libreta a nikoliv podle pražské partitury C, která kromě pozdějších zásahů obsahuje drobné textové odchylky (např. III/18, viz Tabulka VI.) a hudební varianty (viz kapitola 4. 4. 2, analýza rondò *Son queste le speranze*). Tento předpoklad by podporovalo shodné rozvržení stran libret a minimální odchylky v textu. Mohlo by to znamenat pohotové jednání impresária pražské operní společnosti s vídeňským dvorním divadlem a brzké opsání partitury pro představení v Nosticově divadle. Salieri v komentáři k *Axurovi* uvádí, že operu podrobil změnám již po několika prvních představeních ve Vídni, tudíž musel být přenos velmi rychlý – zmíněné úpravy se do pražského libreta totiž nepromítly.

Hudebním pramenem, který bychom mohli nejlépe vztáhnout k pražské situaci, je partitura E, dnes uložená v archivu konzervatoře S. Pietro a Majella v Neapoli. Tato partitura je jediným dostupným pramenem, ve kterém nalezneme hudbu ke všem číslům, uvedeným v pražském libretu, což se nedá říct o partituře C, která ač má být údajně „kopií pražské partitury“, prošla časem určitými úpravami a výstupy, které zde původně mohly být, dnes chybí. Textové rozdíly mezi partiturou E a libretem c jsou nepatrné a zpravidla jde o záměnu jednotlivých slov v rámci verše. Z hlediska makrostruktury tyto prameny korespondují. Z toho vyvozují, že partitura E odráží ranou verzi Salieriho *Axura* (leden 1788). Tuto domněnku by potvrdila (či vyvrátila) komparace s partiturou Mus. Hs. 17832 z Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, kterou John Rice považuje za nejbližší premiérovému tvaru díla.³³⁶ Drážďanská partitura C reprezentuje „pražské“ provedení pouze do určité míry. Pramen obsahuje později vložené části, které reflektují vídeňskou „druhou verzi“, a představuje jakousi syntézu pražské a vídeňské tradice. Jelikož byla tato partitura předlohou

³³⁵ Srovnávací analýzu doplňuje tabulka všech pramenů s vyznačením odchylek. Jednotlivé výstupy jsou číslovány bez ohledu na to, zda do opery patřily od začátku nebo zda byly přidány později. V tomto případě jde pouze o orientaci v tabulce a jednodušší odkazování do textu. Čísla se nevztahují na samostatná instrumentální čísla (úvodní sinfonia apod.). Textové varianty, které se v pramenech vyskytují jsou uvedeny v komentáři (4.5.2).

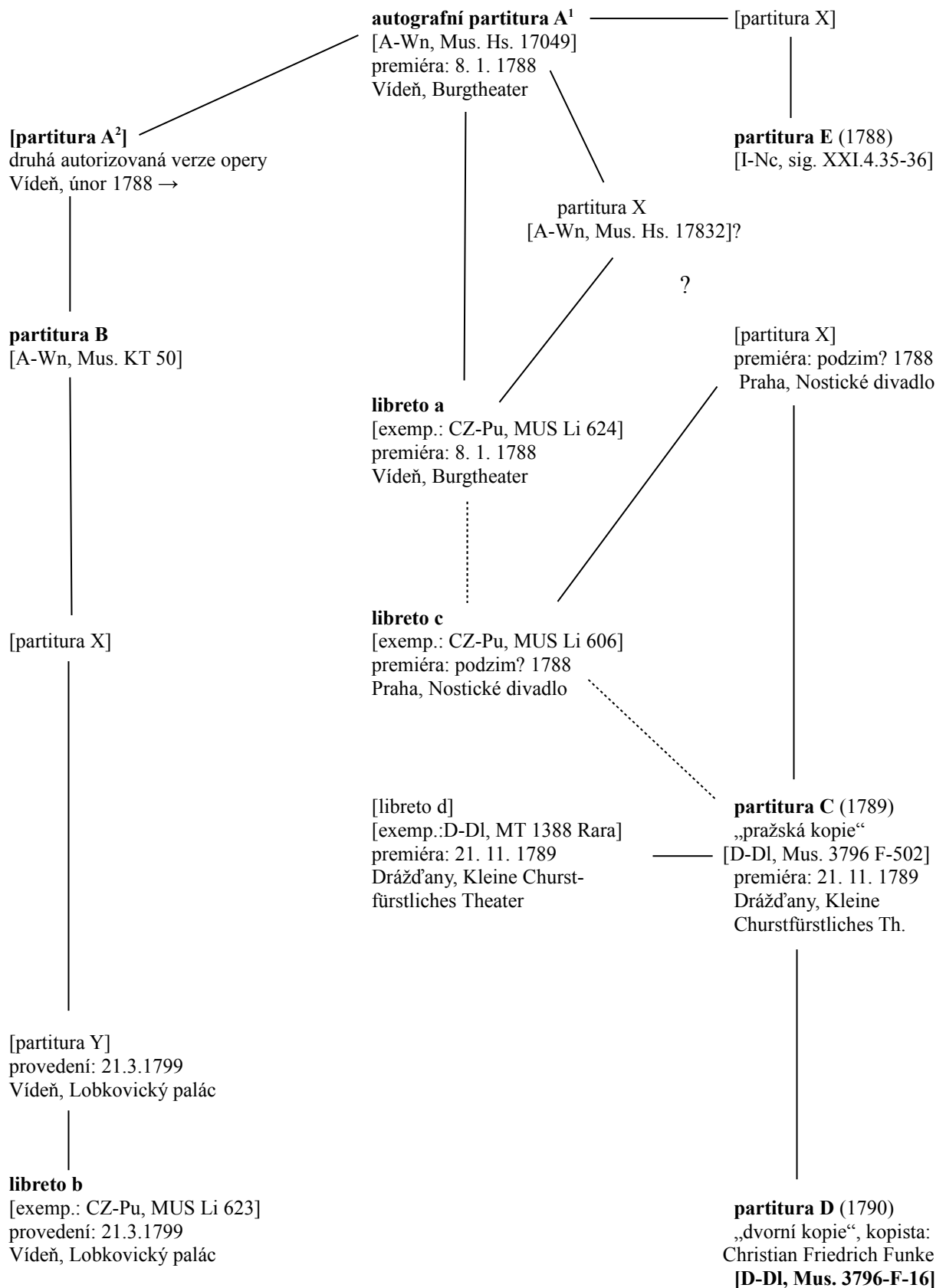
³³⁶ RICE 1998, s. 406.

dvorního opisu partitury **D**, lze určit, které úpravy v partituře **C** vznikly před rokem 1790 a které později. Partitura **B** představuje ranou fázi „druhé verze“ a vykazuje shodné modifikace s libretem **b** (privátní představení u knížete Lobkovice v roce 1799). V navrženém stemmatu tak tvoří jakousi druhou tradici.

Je třeba rozlišovat dva druhy pramenů, modifikovaných tímto specifickým způsobem, typickým pro divadelní praxi: „verze“ a „varianty“. Salieriho autorizovaná verze *Axura*, formující se pravděpodobně již od jara roku 1788, je „otisknuta“ v autografní partituře **A**. Ta obsahuje jak původní podobu opery, tak i Salierim později dokoňponovaná čísla (jako např. úvodní sbor *Questa è l'ora, e questo è il loco* z prvního aktu, viz dále) či autorské alternativy k určitým áriím (např. III/11, viz Tabulka VI.). Tato druhá (autorská) verze zřejmě pronikala v pozdějších letech i do představení, která původně vycházela z oné první verze (partitury **C** a **D**). Druhý typ pramenů reflektuje tzv. „varianty“, kdy dílo bylo nově formováno během příprav inscenace v konkrétním divadle a iniciátory drobnějších či rozsáhlejších změn byli zpravidla členové operního souboru. Tyto konkrétní tvary operních děl odrážejí jejich preference či bariéry, specifické obsazení orchestru a mnoho dalších skutečností, vztahujících se k opernímu provozu v daném divadle. Tento obraz pak proniká do dalších pramenů, kde může být nově modifikován podle potřeb dalšího divadelního souboru. Na základě vazeb mezi prameny bylo vypracováno stemma, které cesty jednotlivých verzí a variant naznačuje. Následuje podrobná tabulka, zachycující všechny podstatné odchylky mezi prameny.³³⁷ Mezi nejčastější zásahy do opery (jejichž shodný výskyt v partiturách či libretech může poukázat na souvislost těchto pramenů) patří zejména: vypouštění či zkracování obsáhlých a popisných recitativů, eliminování sólových výstupů vedlejších postav, či nahrazování árií hlavních hrdinů analogickými áriemi od jiných skladatelů.

³³⁷ Jde zejména o odchylky textové povahy. Odchylky ryze hudební povahy jsou uváděny v komentáři pouze v případě, že se jedná o zcela odlišný hudební materiál většího rozsahu. Drobnější změny (např. instrumentaci či změny ve vedení melodické linky) tato srovnávací analýza již nereflektuje.

Stemma



4. 5. 2 Komentář k srovnávací analýze ³³⁸

I/1 [Introduzione] Altamor, Coro di soldati: Questa è l'ora, e questo è il loco. Tento výstup byl do autografní partitury **A** přidán později, pravděpodobně patří mezi ony úpravy, které skladatel učinil po prvních představeních ve Vídni. Výstup předchází vstupní scéně Atara a Aspasiae. Je v něm upozorněno na únosce, který se se svými druhy právě vylodil na pláži a čeká na vhodný okamžik, aby mohl zahájit útok na Atarův dům a zmocnit se Aspasiae. Arioso *Questa è l'ora, e questo è il loco* náleží Altamorovi a jeho druhům.³³⁹ Tento přidávaný výstup nacházíme také v lobkovickém libretu **b**. Vložení tohoto výstupu mohlo mít jednoduchý dramaturgický účel, upozornit diváka na hrozící nebezpečí a tak zvýšit napětí, které je přítomné po celou první scénu (tedy po většinu krátkého prvního aktu). Z hudebního hlediska jde o dodatečnou introdukci k duetu *Qui dove scherza l'aura*. Altamorovo arioso je ve stejné tónině jako následující duet a dokonce na něj hudebně navazuje (sborová pasáž končí na dominantě B dur a duetto následuje *attacca* na tónice). Vše nasvědčuje tomu, že bylo dokonponováno narychlo a ani se nezdá, že by mělo nějaký zásadní význam pro koncentraci napětí hudebními prostředky. Je to krátký úsek doprovázený smyčci. Šlo nejspíše o doplnění určitého logického momentu, který scénu únosu do jisté míry připraví. Tuto vloženou pasáž nalezneme ve vídeňských partiturách **A** a **B** a v drážďanské partituře **C** („pražská kopie“), označenou jako „Introduzione“. S výjimkou partitury **B** jde zřejmě o pozdější opisy, které byly do partitur vloženy. V roce 1789, kdy se konala drážďanská premiéra *Axura*, zde tento výstup ještě nebyl, dokládá to drážďanské libreto.³⁴⁰ Opis této pasáže vložený do drážďanské partitury **C** pořídil Ch. Fr. Funke, zřejmě však až po roce 1790, protože v partituře **D** (kterou rovněž opsál on roku 1790 z partitury **C**) tento výstup není. Chybí i v opisu partitury **E**, který byl pořízen zřejmě z vídeňské předlohy krátce po premiéře v roce 1788. Potvrzuje to tedy domněnku, že tato pasáž byla přikomponována ještě v roce 1788, ale používala se zprvu pouze ve Vídni. V 90. letech 18. století ji nacházíme ve formě vložených opisů i v Drážďanech. V roce 1796 vyšel tiskem klavírní výtah *Axura* v německém překladu Heinricha Gottlieba Schmiedera, ve kterém je tato scéna otištěna.³⁴¹

I/4 Aspasia: Perdermi? E chi potria. Aspasiina árie v prvním aktu má v drážďanských partiturách **C** a **D** podobu krátkého recitativu. V libretech **a** a **c** je text vytištěn jako árie. Podobu árie dokumentují partitury **B** a **E**, avšak obě v odlišném znění! Partitura **E** přitom vychází z autografní partitury **A**, což podporuje domněnku, že jde o raný opis, do kterého se nepromítly pozdější úpravy. Proměna v recitativ proběhla patrně až v Drážďanech. Znamená to, že Aspasia v drážďanském provedení opery měla pouze jedinou árii.³⁴²

II/1 Axur, Biscroma: Non mi seccar, Biscroma. V pražském libretu nacházíme

³³⁸ Do tohoto komentáře jsou zařazena pouze čísla, která vykazují odlišná znění vůči ostatním pramenům

³³⁹ Jak čteme ze Salieriho poznámek v autografní partituře, Altamor vystoupí na scénu oblečený sice ve svých šatech, ale maskován, spolu s pěti nebo šesti rovněž zamaskovanými otroky [!]. Zpívá introdukci, pak se otroci rozeběhnou na místo, kde tuší, že je Atarův dům a Altamor se ukryje na opačné straně od nich. „Altamor vestito de' suoi panni, ma coperto d'una schiavina per non esser conosciuto, camparisce in scena subito alzato il tendone accompagnato da cinque, o sei schiavi mascherati. Si canta l'introduzione, finita la quale li schiavi corrono a nascondersi dalla parte ove si suporrà, che sia la casa di Atar; ed Altamor si terrà nascoso alla parte opposta“. BIGGI PARODI 2005, s. CVI. Salieri v těchto poznámkách mluví o Altamorových vojácích, jako o otrocích „schiavi“. Tomu však odporuje text libreta, kde Altamor své druhy oslovuje „amici miei“ i předpis v lobkovickém libretu **b**: „Altamor con alcuni soldati mascherati che passano dalla destra alla sinistra dopo aver cantato il seguente coro“.

³⁴⁰ RISM ID no. 270001340.

³⁴¹ Viz Soupis pramenů, č. 24.

³⁴² Jiné odchylky se v rámci prvního aktu v těchto pramenech neobjevují. Pouze v partituře **E** nacházíme dvě drobné varianty v textu: I/2 „Qui dove *ride* l'aura“, I/3 „può *chiamarsi* o mia vita“. Záměna slovesa „ride“ (smát se) a „scherzare“ (žertovat), jež v obou případech vyjadřuje radostnou činnost, je pochopitelná a byla zřejmě učiněna kvůli vyšší libozvučnosti.

textovou odchylku od všech ostatních pramenů. V duetu Axura a Biscromy v úseku, kdy zpívají společně, byl text drobně upraven: Ax. *O ti metto un capestro, ed un laccio | E ti faccio cosi terminar* | Bis. *Con quel ceffo, que gesto, quell'ira | O Biscroma, non è da scherzar*. V pražském libretu byl Axurův text „O ti metto“ nahrazen „O fo [!] porti“. Zajímavé je, že tato varianta se vyskytuje pouze v pražském libretu a v žádném z ostatních pramenů, ani v drážďanských partiturách, které by měly vycházet z pražské tradice.

II/4 [Rec. acc.] Axur: Ti par che degno. Axurův monolog z 1. scény 2. aktu byl v dalších provedeních krácen, např. v lobkovickém libretu **b**, mnohem výrazněji pak ve vídeňské partituře **B**.

II/6 [Rec.] Axur: Vuoi tu finir. Textová varianta vznikla pravděpodobně v Drážďanech při opisování partitury **C** pro zdejší premiéru. Axurova věta: „Dovria cane cristiano, alfin la morte...“ je zde nahrazena „Dovria cane europeo, alfin la morte“. Tato záměna se vyskytuje v obou drážďanských partiturách **C** a **D**.

II/8 [Rec. acc.] Altamor: La metà della notte. Kompletní text recitativu z vídeňského i pražského libreta **a**, **c** je v autografní partituře **A** a v lobkovickém libretu **b** nahrazen árií Altamora *Verso l'alba in grossa nave* (II/9). V obou drážďanských partiturách **C**, **D** tento recitativ chybí a není ani ničím nahrazen. Altamor pouze Axurovi oznamuje, že splnil jeho rozkaz a Axur mu za to slibuje hodnost vezíra. Ve vídeňské partituře **B** nalezneme jak recitativ, tak i Altamorovu árii, které jsou řazeny za sebou. Jde zřejmě o provozní variantu, jelikož recitativ i árie líčí to samé.

II/14 Aspasia, Axur: Del nero tradimento. Srovnáme-li třetí scénu druhého aktu v našich pramenech, zjišťujeme, že vídeňské i pražské libreto jsou v absolutní shodě. V lobkovickém libretu **b** a v partiturách **A** a **B** však byla namísto čtyř veršů recitativu, ve kterém Aspasia obviní Axura ze zrady, vložena árie Aspasiie *Del nero tradimento*. V drážďanské partituře **C** původně tato árie nebyla (což potvrzuje spřízněnost s dnes ztracenou pražskou partiturou), později však byla doplněna. Vložený opis vídeňského kopisty má samostatný titulní list: „Recitativo ed Aria | dell'Opera | Axur. | /Del nero tradimento/ | La Musica dell'Sig^{te} Antonio Salieri“.³⁴³ Tato árie musela být připojena až po roce 1790. Jak již bylo řečeno, partitura **C** posloužila v roce 1790 jako předloha pro dvorní opis partitury **D**, ale tato árie sem tehdy opsána nebyla. Zato byla zařazena jiná árie pro Aspasiu, a to *Tenti in vano un cor costante* (II/18) pravděpodobně od Domenica Cimarosy. Této kolorатурní árii předchází recitativ „*Respiro! Ahimé bell'idol mio*“ (II/17).³⁴⁴

II/15 [Rec. acc.] Biscroma: Oh che orrendo trasporto! Jak v drážďanském dvorním opisu partitury **D**, tak i v lobkovickém představení (libreto **b**) byl akt vraždy otroka na otevřené scéně vypuštěn. V partituře **D** je přeskočen pouze tento skutek, v lobkovickém libretu jde o škrť většího rozsahu (po Aspasiině árii následuje rovnou sbor). V obou případech je však oslaben význam a smysl textu ve sboru otroků, v němž reagují především na zabití jednoho z nich.

II/16 Coro: Si vada subito. V tomto sborovém výstupu nacházíme textovou variantu: „Se Axur va in collera, Se Axur minaccia“ je ve všech libretech **a**, **b**, **c** nahrazeno textem: „S'egli va in collera, s'egli minaccia“ ve vídeňské partituře **B**, obou drážďanských partiturách **C**, **D** a neapolské partituře **E**. Je tedy vypuštěno královo jméno. Pokud je v pražském libretu „Axur“, proč bylo do drážďanského opisu pražské partitury převzato „s'egli“?

II/19 [Rec.] Urson: Signor, il prode Atar. Tento recitativ je ve vídeňské partituře **B** výrazně zkrácen a omezen pouze na základní informace. V ostatních pramenech (včetně pražského libreta **c**) ohlašuje Atara jako „velkého, lidem ctěného válečníka“.

II/21 Cavatina, Atar: Pietade, signore. Text Atarovy cavatiny byl oproti vídeňskému

³⁴³ RISM ID no. 270002483.

³⁴⁴ RISM ID no. 210021820.

(a pražskému libretu) pozměněn v partituře **E**. Šestislabičnou veršovou strukturu zde nahradilo střídání variant desetislabičného verše *piano a tronco*. Jde však stále o árii, jejíž rytmus byl oproti původnímu znění pozměněn.

pražské libreto **c** [senari]:
 Distrusse i miei campi,
 I servi m'uccise,
 In fiamme improvvisie
 Fe il tetto bruciar.

neapolská partitura **E** [versi sciolti]:
 Ei distrusse i giardini ei miei campi,
 tutti i servi il crudel m'uccise,
 ed il tetto da fiamme improvvisie
 sotto gl'occhi mi fe consumar.

II/23 Atar: Soave luce di paradiso. V posledním čtyřverší Atarovy árie nalezneme pozměněný text v lobkovickém libretu **b**. Ten samý text se pak vyskytuje i ve vídeňské partituře **B**. Libreta **a, c**: *Dove t'ascondi | Tesoro amato? | Deh mi rispondi | Se vivi ancor!* Text je v lobkovickém libretu **b** a vídeňské partituře **B** změněn na *Per rinvenire Aspasia | Io stancherò i viventi | Aspasia i miei lamenti | Eco risponderà*. Zde opět nesouhlasí počet slabik.

II/27 [Rec.] Biscroma: Ah s'avvisare Atar. V této scéně se v pramenech vyskytuje odlišný textový incipit. Místo Biscromova „*Ah s'avvisare Atar*“ nalezneme v autografní partituře **A** a neapolské partituře **E** „*Ah s'avvertire Atar*“. Dává nám to do souvislosti tyto dva prameny. Dále také souvislost mezi prameny **b** a **B** nalezneme v úvodním recitativu páté scény druhého aktu, kde je část textu v recitativu vypuštěna a část nahrazena:

videňské a pražské libreto **a, c**:
 At. Axur, la tua grand'alma
 E sensibile, il vedo; entro il tuo cigli
 La gioja scintillò; deh per quest'Irza,
 Per quest'Irza, o Sultano,
 Sii pietoso, ed umano,
 Concedi ai mali miei questo conforto.
 Ax. Atar, parla sincero:
 Sei tu ben infelice,
 Ma infelice davvero?
 At. Ah non ha forse
 Uom di me più meschino il mondo intero!
 Ax. Prega che ai voti miei
 La bella Irza si pieghi.

lobkovické libreto **b** (+ partitura **B**):
 Ax. Atar, ascolta.
 Fiera, e tiranna meco
 È una rara beltà
 Tu che sei grato alla terra ed al cielo,
 Prega che ai voti miei
 La bella Irza si pieghi

III/2 Arteneo: Di tua milizia. V Drážďanech byla Arteneova krátká cavatina z drážďanského opisu **C** vypuštěna a doplněna byla až později opisem Christiana Adolpha Gutmachera (určitě až po roce 1790, kdy partitura **C** posloužila jako předloha pro dvorní kopii, kterou pořídil v roce 1790 Funke). Ve dvorním opisu **D** tato cavatina rovněž chybí.³⁴⁵ To samé platí o Axurově výstupu v závěru scény **III/4 Axur: Tu fa che intanto uniscasi**. Z obou drážďanských partitur byl vypuštěn, tudíž se tato scéna omezila pouze na jeden recitativ. Ale jelikož byla v Drážďanech tato pětiaktová opera rozvržena do dvou aktů, stále jsme tedy v prvním aktu.³⁴⁶

III/6 Atar: Dei pietosi, eterni dei. Mezi dvě ariosa (Artenea a Atara) byla později do autografní partitury **A** vložena nová árie Atara *Dei pietosi, eterni dei*. V žádném ze srovnávaných libret tuto árii nenajdeme. Na stejné místo byla Atarova árie umístěna také v obou drážďanských partiturách **C, D** (resp. do partitury **C**, ze které byla následně opsána

³⁴⁵ Pokud bychom neměli k dispozici pražské libreto, mohli bychom se domnívat, že se nehrála ani v Praze, jak mylně tvrdí zpracovatel záznamu do RISM: „In Recitativo I/8 jedoch erst später als No. 14 eingefügt, da wohl in der Prager Fassung nicht enthalten“. RISM ID no. 270002487. Tento škrť byl ale proveden až v Drážďanech v roce 1789.

³⁴⁶ 1. akt (původně akt 1-3), 2. akt (původně akt 4-5)

partitura **D**). Jedná se však o zcela odlišnou árii s podobným textovým incipitem (který je navíc upraven): *Dei pietosi, ah perdonate* s hudbou pravděpodobně od Domenica Cimarosy.³⁴⁷ Text původní Cimarosovy árie *Dei di Roma ah perdonate* pochází z Metastasiova díla *Il trionfo di Clelia*.³⁴⁸

III/11 Atar: *V'andrò tutto si tenti*. Tato árie se vyskytuje ve všech srovnávaných libretech a partiturách **B**, **E**. V autografní partituře **A** je však připsán, podle kterého je možné tuto árii nahradit jinou Atarovou árií *Per lei nel foco vado contento*, která je umístěna na konci 3. aktu (v autografní partituře jsou zapsány obě árie, druhá *Per lei foco* je variantou).³⁴⁹ V Drážďanech byla původní árie *V'andrò tutto si tenti* rovněž nahrazena touto árií, s autografní partiturou má však společný pouze text. Hudba zde patrně není od Salieriho. V partituře **C** nalezneme opsaný textový incipit Atarovy árie, ale zpracovaný jako recitativ, který pokračuje jinak (podle záznamu v RISM odpovídá drážďanskému libretu). Jde o šest taktů, které jsou navíc škrtnuty tužkou. Po té následuje árie *Per lei foco vado contento* (vložený opis Funkeho). Árie jím byla opsána i do dvorní partitury **D**.

pražské libreto c :	drážďanská partitura C :
<i>At. V'andrò tutto si tenti:</i>	<i>At. Andrò: tutto si tenti,</i>
Ogni riparo è poco	il giusto sdegno di un disperato
Ad un furente foco	amor, non à ritegno.
A un disperato amor ...	

III/18 [Rec. acc.] Elamir: Popoli mal'accorti. Augurův recitativ se v pramenech liší hudebně i strukturálně. V drážďanské partituře **C** je text zkrácen a pozměněn. Eliminováno je opět „barbaro cristiano“ podobně jako v Axurově recitativu II/6. V partituře **D** již pouze odpovídá na Arteneovu otázku, kdo je oním vyvoleným hrdinou. Kromě toho se vyskytují dvě hudebně různé verze Elamirova recitativu. Liší se např. v drážďanské partituře **C** a neapolské partituře **E**, kde je např. augurovo zvolání „Atar“ zpíváno o oktávu níž.

pražské libreto c :	drážďanská partitura C :	drážďanská partitura D :
<i>Art. Parla, di l'eroe qual'è.</i>	<i>Art. Parla, di l'eroe qual'è.</i>	<i>Art. Parla, di l'eroe qual'è.</i>
<i>El. Popoli mal accorti</i>	<i>El. Popoli,</i>	
Dal terror traviati, e che può mai		
Farvi temer il <u>barbaro cristiano</u> ?		
Voi paventate invano; ha forse il regno	non temete e rimirate	
Mancanza di sostegno? Ah rimirate	intorno Axur i difensori vostri...	
Intorno Axur i difensori vostri...	Atar...	<i>El. Atar...</i>
Atar...		

IV/1 [Rec.] Biscroma: Cosa veggio! Úvodní recitativní dialog Axura a Biscromy z první scény čtvrtého aktu se od libreta z vídeňské premiéry a nepatrně liší v lobkovickém libretu **b** a v partiturách **B** a **E**. Do recitativu je vsunuto: *Bis. Non saprei | Dove sono gli attori... | Ax. Un pò di strepito, | Un pò di chiasso intorno ad Irza e basta.*

IV/3b [Rec.] Biscroma: Nulla nulla signor dico. Do autografní partitury **A** byl vložen Biscromův recitativ (později škrtnutý perem), který se nevyskytuje v žádném ze zkoumaných libret.

³⁴⁷ Uvádí to RISM ID no. 150205033, exemplář DK-Kk sig. Mu 6308.0661. Na titulním listu árie není autor uveden!

³⁴⁸ Tento námět zhudebnili v tradici opery seria např. Hasse (1762), Gluck (1763), Mysliveček (1767), údajně i Vaňhal (1770) či Jommelli (1774). Cimarosa tuto operu nezkomponoval, je ale možné, že jde o samostatnou árii na text vyňatý z Metastasiova libreta.

³⁴⁹ K árii je v partituře připsáno: „Si può cantare in luogo dell'aria che dice *V'andrò tutto si tenti*“. BIGGI PARODI 2005, s. 66.

IV/5 [Rec.] Axur: Ebben Urson. Ve druhé scéně 4. aktu se odehrává dialog Axura a Ursona. Oslovení „Ebben Urson“ v žádném libretu vtištěno nebylo, dochovalo se však ve všech opisech partitur.

IV/6 Urson: Come leon feroce. V lobkovickém libretu **b** a vídeňské partituře **B** byla vypuštěna Ursonova arietta, ve které velitel stráží popisuje Atarův vítězný souboj s Altamorem. Na konci tohoto výstupu se vyskytuje ještě jedna drobná odchylka v pražském libretu. Po odchodu Ursona ze scény má tento výstup ukončit Aspasia slovy: „Atar, misero Atar, se tu sapessi, dov'è la sposa tua.“ V pražském libretu po Aspasií promluví ještě Axur: „Ebben, e che si tarda?“. Tato věta se vyskytuje nejen v drážďanských partiturách **C** a **D**, ale také v partituře **E**.³⁵⁰

IV/10 Brighella, Arlecchino, Smeraldina: All'erta zovinotti. V závěrečném kánonu harlekynády byl v lobkovickém libretu **b** a vídeňské partituře **B** pozměněn text. Nahrazena byla právě část textu v neapolském dialektu.

videňské a pražské libreto **a, c**:
Br. Ah ah ah che bella scena!
Siam burlati per mia fe:
a 3 All'erta zovenotti,
Varde [Guarde] quello chè fè
Pensè co se ben cotti,
Al libro del perchè.

lobkovické libreto **b**:
Br. Ah ah ah che bella scena!
Siam burlati come va.
a 3 Scusate mio Signore
Se questa festa lieve
Non è come si deve
A vostra maestà

IV/16 Atar, Biscroma: Salvo io son. Po slavnosti je Aspasia v mdlobách odnášena do svých komnat a Axur ji následuje. Mezitím se v paláci potkají Atar a Biscroma. V autografní partituře **A** a vídeňské partituře **B** byl jejich duet později nahrazen duetem *Deh tu seconda, o cielo*. Tato změna byla učiněna zřejmě až po vídeňské premiéře, jelikož v libretech **a** i **c** je na tomto místě duet původní. Tato změna se kupodivu promítla i do drážďanské provozovací praxe. Původně v drážďanském opisu pražské kopie zřejmě tento duet byl, dnes po něm však zbyl pouze kus přelepené stránky. Vypuštěna je zde však i velká část recitativu, ve kterém Atar popisuje první nezdařený pokus o proniknutí do serailu. Do dvorní kopie **D** již tato pasáž nepronikla. V závěru této scény narazíme na drobnou textovou odchylku v recitativu mezi vídeňským a pražským libretem. Atar, převlékající se za černocho ve vídeňské verzi zpívá: *Ahi con Aspasia Axur! Chi fia ch'or possa Calmare il mio furor*. V pražském libretu čteme: *Ahi con Aspasia Azur! Qual vom, qual Dio calmerà il furor mio*. Vídeňská verze tohoto textu se promítla i do lobkovického libreta **b**. V Drážďanech (partitura **C**) byla „pražská verze“ škrtnuta a později přepsána „vídeňskou“. Zajímavé je, že v partiturách **B** a **E** je zapsána „pražská“ verze.

IV/18 [Rec. acc.] Axur: Chi è qui? V další scéně je již Atar převlečen za černocho a přichází Axur. V Biscromově textu ve vídeňském a pražském libretu: „*E'questi un miserabile... credendo Di sentir qualche strepito...*“ nacházíme odchylku „...*credendo sentira dello strepito*“, která by nebyla zřejmě ničím výjimečným. Problém z ní činí fakt, že tato změna se objevuje v drážďanském opisu partitury **C** a taktéž ve vídeňské partituře **B** a neapolské **E**. Jak se domníváme, drážďanská kopie **C** byla pořízena z pražské předlohy, která by teoreticky měla souhlasit s pražským libretem. Pokud by tato odchylka byla dílem drážďanského opisovače, proč se vyskytuje i ve starší vídeňské partituře **B**?

IV/23 Biscroma: Sperate che allora. Biscromovo arioso *Sperate che allora* se v autografní partituře **A** dnes nevyskytuje, zřejmě bylo v určité době vyřazeno. V následujícím recitativu Axura byl verš „*un'altra idea addotto in questo punto*“ změněn v pražském libretu

³⁵⁰ Přítomnost v autografní partituře nemohu prokázat. Autorka tematického katalogu tuto skutečnost neuvádí. Viz BIGGI PARODI 2005, s. 67.

a převzat v drážďanských opisech partitur **C** a **D** jako „*un'altra idea mi viene in questo punto*“. V partituře **B** byl do tohoto recitativu vsunut jeden verš (Axur:) „...*Della bellezza sua: vegga costei Che conto fo di lei: [qualche insania novella] Mi giuri sul tuo onore D'obbedir al mio cenno?*“.

IV/25 Axur: Viva viva Irza ritrosa. Výstup pokračuje Axurovým krátkým ironickým holdem nevděčné Aspasii *Viva Irza ritrosa*. Pohrdla samotným sultánem, ten jí teď přisoudí za manžela ubohého němého černocho. Následuje ještě rozmluva Axura s Biscromou. Biscroma má černochovi vysvětlit jeho úkol, ten však odpovídá pánovi, že otrok je sice němý, ale ne hluchý „*Se è muto non è sordo*“. V této scéně jsme svědky Axurova zvrhlého potěšení z ponížení, které pro Aspasii připravil, Biscromova radost z Axurova omylu a naděje, že se Atar a Aspasia konečně setkají a Atarova úzkost, která ho v tu chvíli naplňuje. V závěru Axur provolává opět *Viva Irza ritrosa*. Závěrečné verše zpívali Axur a Biscroma v lobkovickém představení společně. Tento výstup je v lobkovickém libretu **b** podstatně zkrácen:

*Ax. Viva viva Irza ritrosa,
Che sdegnando un regio affetto,
Diventò sultana, e sposa
Di più nobile amator.
Un vil muto, un vecchio nero
Ha l'impero del suo cor.*

pražské libreto **c**:

*Ax. Adesso sì Biscroma,
Son pago di me stesso: sia tua cura
L'istruirlo ben bene...
Bis. Eh non fa d'uopo
Di dargli altro ricordo;
Se è muto non è sordo:
Ax. Or accompagnami
Alla guardia vicina. (Parte.)
Bis. Che felice scioglimento
Fa coraggio, o grande eroe.
At. Ah d'orrore, e di tormento
Troppo son ripieno ancor.
Respiriamo un sol momento
Ax. Vo pensando a quel contento
Che dovrò provare allor,
Che udirò da cento, e cento
Erger grido derisor.*

*Viva viva Irza ritrosa
Che sdegnando un regio affetto
Diventò sultana, e sposa
Di più nobile amator:
Un vil muto, un vecchio nero
Ha l'impero del suo cor.
Presto andiamo, non tardiamo
Eseguiamo il cenno mio
Bis. Pronto pronto già son io;
che piacer pel mio Signor*

lobkovické libreto **b**:

*Ax. Che ti sembra Biscroma
Di questo mio pensiero?*

Bis. Stupendo stupendissimo davvero

*a 2: Un vil muto, un vecchio nero
Ha l'impero del suo cor.*

*Bis. (Che diletto, che spassetto
che piacer pel mio Signor)*

IV/37 Fiammetta: Vanne dal tuo signor. Fiammettin výstup *Vanne dal tuo signor* má v lobkovickém libretu **b** jiný text, jak je znázorněno níže. Celá scéna je odlišně uspořádána. Tato podoba se vyskytuje také ve vídeňské partituře **B**. Jde zřejmě o pozdější úpravu této scény. V autografní partituře **A** nacházíme obě verze, přičemž ta pozdější byla zřejmě do

partitury vložena jako další varianta.

vídeňské a pražské libreto **a, c**:

Bis. Questo è il più vile

Muto del suo serraglio.

Asp. Un muto!

Fia. Un muto!

Asp. Io moro!

Bis. E suo volere

Che ognuno si ritiri,

Fia. Io!

Bis. Tu!

Fia. Io!

Bis. Tu, Fiammetta;

C'è minaccia di morte

A chi turbar osasse i loro amori:

Fia. *Vanne dal tuo signor*

Il mondo sentirà;

Ch'ove d'amar più femmine

Il privilegio han gli uomini,

Ora sposar molt'uomini

La femmina potrà.

Bis. Tanto meglio per te:

Fia. Pur che tutti non sien simile a te. (*parte Bis.*)

Asp. *Salva me da tanta infamia...*

lobkovické libreto **b**, vídeňská partitura **B**:

Bis. Questo è il più vile

Muto del suo serraglio.

Asp. Un muto!

Fia. Un muto!

Asp. Io moro!

Fia. Ma s'ella è maritata?

Bis. Cosa serve?

Fia. Dunque avrà due mariti?

Bis. Sicuro ne avrà due: che maraviglia

Fia. *Quest'è bellissima,*

Quest'è novissima,

Quest'è da ridere.

Per verità.

Allegre o femmine.

Che al par degli uomini

Avrem di sposi

Gran quantità.

Bis. Sì, ma intanto ritirati

Fia. Io!

Bis. Tu!

Fia. Io!

Bis. Tu, Fiammetta

V' [!] è minaccia di morte

A chi turbare ardisce i loro amori. (*via*)

Asp. *Salva me da tanta infamia...*

IV/40 Aspasia, Fiammetta: Salva me da tanta infamia. V tomto výstupu Aspasia přemlouvá Fiammettu, aby si s ní vyměnila roli a nabízí jí za to své šperky. Fiammetta se obává odhalení, Aspasia jí na to odpoví: „*E si lungo il manto mio Che ti copre infino ai piè*“ a podá jí svůj dlouhý plášť. V drážďanské partituře **C** bylo „*manto*“ (plášť) škrtnuto a přepsáno na „*velo*“ (závoj).

IV/42 [Rec. acc.] Biscroma: Di questa donna, o muto... Změny v lobkovickém libretu **b** a vídeňské partituře **B** nalezneme ve scéně, kdy se Atar (převlečený za černocho) setká s Fiammettou přestrojenou za Aspasií. V této scéně je vypuštěno Fiammettino arioso *Guardami da lontano* a nahrazeno jedinou replikou: „*Ma come mai, s'io sposa son d'Atar*“.

vídeňské a pražské libreto **a, c**:

At. (Numi! costei! La mia Aspasia non è.)

Fia. Sembra ch'ei parli!

Hanno tutte le bestie il lor linguaggio,

Guardami da lontano:

Osserva i pregi miei;

Per te, se ben vorrei,

Di più non posso far.

Un prence, un Re, un Sultano

lobkovické libreto **b**, vídeňská partitura **B**:

At. (Numi! costei! La mia Aspasia non è.)

Fia. Ma come mai, s'io sposa son d'Atar...

*Nulla su me potria;
Tutta è l'anima mia,
E tutta sia d'Atar.
At. D'Atar.*

At. D'Atar?

IV/46 [Finale] Biscroma: *Pria che nulla tu eseguisca.* Ve všech partiturách (**B, C, D, E**) je oproti všem libretům (**a, b, c**) slovo „palpito“ [chvět se] nahrazeno slovem „pavento“ [strachovat se].

V/4 Atar: *Morir posso una sol volta.* V druhé scéně pátého aktu je v lobkovickém libretu **b** a ve vídeňské partituře **B** vynechána druhá část Atarovy dvoudílné árie. Přejít na druhou část tvoří Atarovo zvolání: „*E ne stupisci: perfido!*“ jak je ve vídeňském libretu **a**. To bylo upraveno na „*E ne stupisci: barbaro!*“ a takto bylo přeneseno do drážďanského opisu partitury **C**.

V/6 [Rec. acc.] Aspasia: *Non imputar la pena a me, straniero.* Největší změnou v pátém aktu prošlo finále, akční ansámbl, do kterého jsou zapojeni Aspasia, Atar, Axur a ve vídeňské a pražské původní verzi i sbor vojáků. Zde se poprvé setkáváme s textovou odchylkou mezi vídeňským a pražským libretem. Největší změny však zaznamenáme v lobkovickém představení.

vídeňské a pražské libreto **a, c**:

*Asp. Non imputar la pena a me, straniero*³⁵¹
[Che dei meco subir.]³⁵²
At. Che sento! Aspasia!
Asp. Atar! (si abbracciano)
Ax. Ah sien disgiunti.
O si uccidano entrambi a un colpo solo:
No, sarebbe il lor duolo
Colla morte finito, e il lor tormento;
Sitibondo io mi sento
Delle lagrime lor, dei lor sospiri.
Berrò pria che il lor sangue i lor martiri
Asp. Barbaro, il mio coraggio
Deluse i voti tuoi,
Fremmer indarno or puoi
Io son felice, ancor,
Guardami o tigre, guardami
In braccio al' mio tesoro;
A tuo rossor l' adoro,
E sprezzo il tuo furor.
Ax. Ah separate i perfidi!
Aspasia viva, ei mora:
(i soldati fanno un movimento)
Asp. Se vi movete ancora
Io mi trapasso il cor.
(Aspas. cava un coltello dal fodero a una delle
guardiae vicine ad At. e se lo mette al seno.)
Ax. Fermatevi: fermatevi:

lobkovické libreto **b**:

As. Non imputar la pena a me, straniero

At. Che sento! Aspasia!
Asp. Atar! (si abbracciano)
Ax. Che tradimento, oh Dei! che
inganno è questo?
Perfidi mentitor! ... sogno! ... son desto!

Asp. Barbaro, il mio coraggio
Deluse i voti tuoi,
Fremmer indarno or puoi
Io son felice, ancor,
At. O avventurosa sorte!
O non sperato istante!
Vieni ti sfido, o morte,
Più non mi fai terror.
Ax. Ah su chi pria l' eccesso
Sfogar de torti miei!
Su te fellon, su lei,
Su questi traditor.

Asp. Guardami, tigre, guardami
In braccio al' mio tesoro;
A tuo rossor l' adoro,
E sprezzo il tuo furor.
Ax. Furie, che m' agitate
Che m' opprimete l' anima,

³⁵¹ Biggi Parodi upozorňuje na odchylku ve vídeňském libretu **a** a autografní partituře **A**. Ve větě „Non imputar la pena a me“ chybí v libretu předložka „a“. Autorka tématického katalogu pracovala s jiným exemplářem libreta (I-Rsc, Carvalhaes 26.11, 2). V exempláři libreta z CZ-Pu předložka „a“ nechybí. Mohlo by jít o tisky ze dvou různých nákladů. BIGGI PARODI 2005, s. 73.

³⁵² V pražském libretu **c** a v lobkovickém libretu **b** chybí.

Asp. *La morte omai ci attende;*
At. *Ancora un solo istante,*
E il nostro amor costante
Più non sarà soggetto
A un empio rapitor.
Ax. *Fermate ancor, fermate.*
Asp. *No barbari, avanzate:*
Già mi trapasso il cor.
a 2 Asp. *M'udrai caderti in seno*
E sarai lieto appieno
Della tua morte allor.
(At. *T'udrò cadermi in seno*
E sarò lieto appieno
Della mia ³⁵³ morte allor.)
Ax. *O smania! o duolo estremo!*

Voi, voi prestate i fulmini
Ad un furente cor.
Soldati incatenateli.
Asp. *Si sì ti sfoga o barbaro,*
Da il colmo a tanto orror
a 2 Asp. At. *La morte già ci attende*
Ancora un solo istante
E il nostro amor costante
Più non sarà soggetto
A un empio rapitor.
[Ax. *Fermate ancor, fermate.*
Asp. *No barbari, avanzate:*
Già mi trapasso il cor.]
M'udrai caderti in seno
E sarai lieto (lieta) appieno
Della tua morte allor.

Ax. *O smania! o duolo estremo!*

Druhou verzi, jak ji vidíme v lobkovickém libretu **b**, nalezneme také ve vídeňské partituru **B**. Drážďanské partitury **C** a **D** sledují text pražského (potažmo vídeňského libreta). Do partitury **C** však byl později vložen vídeňský opis árie *Perfido il mio coraggio*,³⁵⁴ jde o tuto pozdější lobkovickou verzi.

V/9 [Rec. acc.] Atar: Arrestate, o soldati! V závěru finále pátého aktu je přivolán velekněz, aby korunoval Atara. Sbor volá: „Arteneo“ ve vídeňských pramenech (libreta **a**, **b** a partitury **B** a **E**). V pražském libretu **c** a drážďanských partiturách **C** a **D** je (v celém pátém aktu) velekněz osloven „Sacerdote“.

³⁵³ V neapolské partituru **E** „tua“.

³⁵⁴ Terzetto dell' Opera | Axur Re d'Ormus. | /: Perfido, il mio Corraggio :/ | Del Sigl:te Salieri. Viz RISM ID no. 270002485.

Závěr

Jedním z cílů této diplomové práce bylo zhodnocení významu Antonia Salieriho a jeho díla v kontextu pražské italské operní scény, která v poslední třetině 18. století zažívala svou vrcholnou etapu. Díky dochovaným pramenům víme, že mezi lety 1773 až 1806 zde zaznělo nejméně třináct Salieriho děl.³⁵⁵ O jedenácti operách víme díky tištěným libretům. Další dvě opery z přelomu století, *Cesare in Farmacusa* a *Angiolina ossia Il matrimonio per susurro*, jsou doloženy zprávami z dobového tisku (v prvním případě také divadelní cedulí). Dále bylo zjištěno, že v Praze byly zprvu uváděny především Salieriho komické opery,³⁵⁶ v 80. a 90. letech pak převládly smíšené žánry typu *dramma eroicomico* či *tragicomico*. V dobových reflexích jsou vyzdvihovány zejména opery z exotického prostředí: *Axur re d'Ormus* a *Palmira regina di Persia*, které tyto žánry reprezentují. Pomocí Kneidlova soupisu libret, který doposud tvoří jednu ze základních soupisových prací k tomuto tématu, můžeme předpokládat, že počtem (zde uvedených!) titulů se Salieri řadí mezi pět v Praze nejhranějších italských autorů v poslední třetině 18. století.³⁵⁷

Salieriho opera *Axur re d'Ormus* byla v Praze uváděna po několik desetiletí. Vzhledem k téměř totožnému textu pražského a vídeňského libreta lze předpokládat, že pražská premiéra *Axura* v roce 1788 poměrně rychle následovala premiéru vídeňskou. Pravděpodobně z Prahy pak byla opera přenesena na jeviště drážďanského *Kleine kurfürstliches Theater*, kde zazněla o rok později (1789). Velmi specifický námět opery a ne zcela obvyklé hudebně-dramatické zpracování, vycházející z francouzské opery *Tarare*, bylo nastíněno prostřednictvím analýz vybraných hudebních čísel. Jak píše John Rice, opera *Axur* „nejvýrazněji reprezentuje vliv francouzské vážné opery na vídeňskou italskou operu 80. let 18. století“.³⁵⁸ Z tohoto úhlu bychom ji měli také posuzovat. Jako výsledek řešení náročného kompozičního úkolu, který můžeme díky dochovaným autorským komentářům sledovat téměř krok za krokem.³⁵⁹

Domnívám se, že Salieriho *Axur* nebyl ještě zcela doceněn. Svědčí o tom např. absence

³⁵⁵ Nepočítáme-li pasticcio *Prima la musica e poi le parole*, u kterého je v dobovém tisku uvedený místo Salieriho Giovanni Paisiello.

³⁵⁶ Je otázkou, zda se v budoucnu neobjeví prameny, dokládají pražská uvedení i dalších Salieriho komických oper jako např. *La calamita de cuori* (1774), *La finta scema* (1775) či *Il ricco d'un giorno* (1784).

³⁵⁷ Giovanni Paisiello (21 titulů), Domenico Cimarosa (13), Pietro Guglielmi (12), Pasquale Anfossi (11), Antonio Salieri (10)

³⁵⁸ RICE 2008, s. 385.

³⁵⁹ Samozřejmě analýza tohoto procesu nebyla předmětem ani možným cílem této diplomové práce a navíc se jí již zhostil Andreas Hoebler (HOEBLER 2006). Drobné sondy do originálního francouzského materiálu však byly nezbytné právě kvůli těmto zmíněným okolnostem. Předkládaná práce si (vzhledem k široce rozvětvenému tématu) přirozeně nemohla vytyčit za cíl komplexní analytické a filozofické uchopení díla. Pokouší se proto alespoň nastínit hlavní strukturální parametry, nejčastěji se vyskytující hudebně-dramatické formy a v neposlední řadě i kontext vzniku a následnou recepci díla ve vídeňském a především pražském operním prostředí.

moderní (neřku-li kritické) edice partitury³⁶⁰ či kvalitního zvukového záznamu.³⁶¹ Význam a hodnotu tohoto díla však dokládá řada představení, která byla v uplynulých pětadvaceti letech uskutečněna např. ve Vídni (1987), Sieně (1989), Veroně (1994 a 1997), Zurichu (2003) či Augsburgu (2006). Doufejme, že se jednoho dne objeví toto pozoruhodné dílo i na našich divadelních jevištích.

³⁶⁰ Provozovací materiál k opeře *Axur re d'Ormus*, využívaný při novodobých inscenacích, je podle Heinzelmanna hesla v *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* uložen v Konzerthausgesellschaft ve Vídni. HEINZELMANN 1994, s. 542.

³⁶¹ Jediná nahrávka tohoto díla (live) podle mého názoru není příliš zdařilá (CD NUOVA ERA CLEMENCIC 1989).

Soupis pramenů

a) tištěná libreta:

1. AXUR | RE | D'ORMUS. | DRAMMA TRAGICOMICO | IN | CINQUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NEL TEATRO DELLA CORTE. | PER LE NOZZE DI SUA ALTEZZA REALE | L'ARCIDUCA FRANCESCO D' AUSTRIA | CON SUA ALTEZZA SERENISSIMA | ELISABETTA PRINCIPESSA | DI WÜRTEMBERG. | L' ANNO 1788. | IN VIENNA, | PRESSO GIUSEPPE NOB. DE KURZBEK | STAMPATORE DI S. M. T. R [vnitřní strana titulního listu:] PERSONAGGI | Axur. Re d'Ormus. | Atar Suo generale d'armi. | Arteneo. Sacerdote: Padre di. | Altamor. | Aspasia Moglie di Atar. | Biscroma. Custode del Serraglio | Fiammetta. Schiava di Axur. | Urson. Capitan delle Guardie. | Elamir Fanciullo degli Auguri. | Coro di Popolo. | Coro di Sacerdoti. | Uno schiavo che parla. | Schiavi, e schiave. | La Scena si finge in Ormus. | La Poesia è dell'Ab. da Ponte Poeta del | Teatro Imperiale. | La Musica del Sig. Antonio Salieri Maest- | ro di Cap. all'attual servizio di sua | Maestà Cesarea. [Pozn.: 100s., 19 cm, tištěno antikvou, stránkové kustody, výzdoba: viněty. Exempláře: A-Wn, CZ-Pu, D-MHrm, F-Pc, F-Pn, I-Fc, I-Nc, I-Rsc, US-MAu].

2. AXUR | RE | D'ORMUS | DRAMMA TRAGICOMICO | IN | CINQUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | Nei Teatri di Praga | L'Anno 1788. | Presso Giuseppe Emanuele Diesbach. [vnitřní strana titulního listu:] PERSONAGGI | Axur. Re d'Ormus. | Atar. Suo generale d'armi | Arteneo. Sacerdote: Padre di | Altamor. | Aspasia Moglie di Atar. | Biscroma. Custode del Serraglio | Fiammetta. Schiava di Axur. | Urson. Capitan delle Guardie. | Elamir Fanciullo degli Auguri. | Coro di Popolo. | Coro di Sacerdoti. | Uno schiavo che parla. | Schiavi, e schiave. | La Scena si finge in Ormus. | La Poesia è dell'Ab. da Ponte Poeta del | Teatro Imperiale. | La Musica del Sig. Antonio Salieri Maes- | tro di Cap. all'attual servizio di | sua Maestà Cesarea. [Pozn.: 82s., 16,5 cm, tištěno antikvou, stránkové kustody, výzdoba: viněty. Exempláře: CZ-Pu, US-Wc].

3. AXUR | RE | D'ORMUS. | DRAMMA TRAGICOMICO | IN | CINQUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NEL TEATRO DI SOCIETÀ | DI S. A. IL PRINCIPE REGNANTE DI | LOBKOWITZ, DUCA DI RAUDNITZ etc. etc. | VIENNA, | Presso Mattia Andrea Schmidt. [vnitřní strana titulního listu:] PERSONAGGI | AXUR. Re d'Ormus. Sr. Bassi. | ATAR. Suo generale d'armi. Sr. Simoni | ARTENEO. Sacerdote: Padre di ALTAMOR. Principe di Lobkowitz. | ASPASIA. Moglie di Atar. Sra. Barones | sa Goubau. | BISCROMA. Custode del Ser | raglio. Principe Ja | blonowsky | FIAMMETTA. Schiava di Axur. Sra. Contessa Beroldingen | URSON. Capitan delle Guar | die. Sr. De Call | ELAMIR. Fanciullo degli Au | guri. Sra. Teimer. | SMERALDINA. Sra. Wraniski | CORO di POPOLO. | CORO di SACERDOTI. | Uno schiavo che parla. | Schiavi, e schiave. | La Scena si finge in Ormus. | La Poesia è dell'Ab. da Ponte. | La Musica del Sig. Antonio Salieri. [Pozn.: 62s., 20 cm, tištěno antikvou, stránkové kustody, výzdoba: ozdobné linky. Exempláře: CZ-Pu, D-Mbs, D-Mth].³⁶²

4. Le Donne letterate. (Die Gelehrten Frauen.) Dramma giocoso per Musica. Da rappresentarsi nel Reggio Teatro di Praga, L'Autunno dell Anno 1773. Sotto l'Impresa e Direzione di Giuseppe Bustelli. (La Musica e del Signor Salieri. La Poesia e del Signor Bo[c]cherini.) In Praga, Stampato da Ferd. Nobile de Schönfeld [121 s., text italský a německý, exemp.: CZ-Pn: Křimice 3150 Přív. 2].

³⁶² Za upozornění na další exemplář tohoto libreta v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze (ze sbírky rodiny Clary-Aldringen) děkuji panu Mgr. Marcu Niubò Ph.D.

5. Falstaff, oder die lustigen Weiber von Windsor. Ein komisch musikalisches Singspiel in zwey Aufzügen. (Aus einer Englischen Geschichte). Aufgeführt in dem Landständischen Theater der k. k. Altstadt Prag, unter der Impresa und Direktion des Domenico Quardasoni. [Die Poesie ist vom Herrn Karl Prosper von Franceschi. Die Musik ist vom Herrn Salieri]. [s. l.], 1799 [104s., text německý, exemp.: CZ-Pn RADENÍN sig. 1085 Přív. 6].

6. La Fiera di Venezia. (Der Markt von Venedig.) Comedia per Musica di Gio. Gastone Bocherini Lucchese. Da rappresentarsi nel Reggio Teatro di Praga, sotto l'Impresa, e Direzione di Giuseppe Bustelli. L'Anno 1775. (La Musica e del Antonio Salieri.) In Praga, Stampato da Ferd. Nobile de Schönfeld. [167s., text italský a německý, exemp. CZ-Pn: Křimice 3155 Přív. 1, další exemp.: CZ-Pnm, sig. B 657, původní provenience: Kačina].

7. LA GROTTA | DI | TROFONIO | OPERA COMICA | DA RAPPRESENTARSI | NEI TEATRI DI PRAGA | L' Inverno dell' Anno 1785 [viněta] | [Praga] Presso Giuseppe Emmanuele Diesbach [na další straně zrcadlově německý titulní list, verso tohoto folia:] ATTORI | ARISTONE, Padre di | OFELIA, e di | DORI. | ARTEMIDORO. | PLISTENE. | TROFONIO Filosofo, e mago. | La Scena si finge in Beozia? Non lungi dal- | la città di Libadia, parte nella casa di campagna d'Aristone, e parte nel vicin bosco, ov'è la grotta di Trofonio. | La Musica e del Sign. Antonio Salieri Veneziano, Maestro di Capella all'attual servizio di sua Maesta Cesarea. [169s., text italský a německý, exemp. CZ-Pu sig. MUS Li 603, stará sig. UK 9 J 2746, další exemp. CZ-Pn: sig. (KNM) 98 F 285].

8. La Locandiera. (Die Gastwirthinn.) Dramma giocoso per Musica cavato da una Commedia del avvocato Signor Carlo Goldoni da Domenico Poggi dedicato ad Bel Sesso. Da rappresentarsi nel Reggio Teatro di Praga, sotto l'Impresa e Direzione di Giuseppe Bustelli. (La Musica e del...Antonio Salieri.) In Praga, Stampato da Ferd. Nobile de Schönfeld. [157s., text italský a německý, exemp.: CZ-Pn: Křimice 3150 Přív. 3].

9. PALMIRA | REGINA DI PERSIA | DRAMMA | EROI-COMICO | DA RAPPRESENTARSI | NEL REGIO TEATRO DI PRAGA | L'ANNO 1796. | SOTTO L'IMPRESA, E DIREZIONE | DI | DOMENICO GUARDASONI. [vnitřní strana titulního listu:] ATTORI | DARIO Re di Persia. | PALMIRA sua Figlia. | ALCIDORO Principe Indiano. | ORONTE Principe Scita. | ALDERANO Principe Egizio. | ROSMINO | Generale dell'Armi Persiane | Il gran Sacerdote. | Capitani. | Satrapi. | Sacerdoti. | Dame. | Paggi. | Maghi. | Guardie reali. | Soldati Persiani. | Soldati Indiani. | Soldati Sciti. | Soldati Egiziani. | Palafranieri. | La Scena è in Tauris, o Tauride l'an | tica Ecbatana. | La Poesia è del Sig. Tenente de Gamer | ra, Poeta dei Teatri di Corte di S. M. I. | La Musica e del Sig. Antonio Salieri, pri | mo Maestro di Cappella della Corte Imperiale [77s., exemplář: CZ-Pu sig. MUS Li 604, stará signatura UK 65 E 6627, text italský, původní provenience: Lobkovická knihovna].

10. Der Rauchfangkehrer, oder die eigennützigten Verräther ihrer Herrschaften. Ein musikalisches Lustspiel in drey Aufzügen. In Musik gesetzt vom Herrn Anton Salieri, Compositor in wirklichen Deinsten S. Majestät des Kaisers, und des kaiserl. Hof-National Theaters. Aufgeführt auf dem kön. Altstädter Nationaltheater. Prag, s. t., zu finden bey der Logenmeisterinn, 1782. [108s., text německý, exemp.: RADENÍN 946 Přív. 2].

11. La Scuola de Gelosi. Dramma giocoso per Musica. Da rappresentarsi nel Teatro presso La Porta d'Italia. Sotto l'Impresa, e Direzione di Giuseppe Bustelli. L'Anno 1780. (La Musica

e del Maestro Antonio Salieri all'attual Servizio di S. M. C.) [79s., text italský, exemp.: Křimice 3159 Přív. 5].

12. LA | SCUOLA | DE'GELOSI | DRAMMA GIOCOLOSO | PER MUSICA | DI | CATERINO MAZZOLA. | DA RAPPRESENTARSI | Nel Teatro in Parte piccola della Regia | Citta di Praga, nella Casa del | Signor Conte Thun. | Nell' Carnevale dell'Anno 1783. [viněta] | [Praga], Nella Stamperia di Giuseppe Diesbach. [na další straně zrcadlově německý titulní list, verso tohoto folia:] ATTORI. | LA CONTESSA DI BANDIERA, Maglie [!] gelosa del | CONTE DI BANDIERA, Marito moderno. | BLASIO BANDIERA, Marito geloso di | ERNESTINA, annojata dalla di lui gelosia | IL TENENTE, Uomo di Spirito, amico del Conte, e Cugino di Blasio | CARLOTTA, Cameriera, prima di Ernestina, poi della Contessa | LUMACA, Servitore di Blasio, amante di Carlotta | Un Custode de'Pazzi. | Due Uomini dipendenti dal Custode | Tre Servitori, due del Conte, uno di Blasio | La Scena è in Milano. La Musica e del celebre Signor Maestro Antonio Salieri. [167s., text italský a německý, exemp.: CZ-Pu sig. MUS Li 605, stará sig. 65 E 4113, původní provenience: Lobkovická knihovna].

13. La secchia rapita, dramma eroicomico di Gio. Gastone Boccherini. Der geraubte Eymer: ein heroisch-komisches Singspiel von Johann Gaston Boccherini [135s., Prag 1776?, N-Ouh, Bibliothek for humaniora og samfunnsvitenskap].

14. IL | TALISMANO. | COMMEDIA PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEI TEATRI DI PRAGA | L' ANNO 1788. | La poesia è del Signor Avvocato Goldoni, | con molti cangiamenti dell' Abb. Da Ponte. | La Musica tutta nuova del Signor Antonio | Salieri, Primo Maestro di Capella di sua | Maestà l'Imperatore. | IN PRAGA. | Presso Giuseppe Emanuele Diesbach. [75s., exempláře: CZ-Pu sig. MUS Lis 622 , stará signatura UK 65 E 3872, dále CZ-Pn sig. (KNM) 98 F 261, původní provenience: Lobkovická knihovna].

b) rukopisné partitury:

15. Angiolina | ossia | Il Matrimonio per Susurro [!] | Opera buffa | in Due Atti. | La Musica è del Sigl: Antonio Salieri | Primo Maestro di Capella della Corte Imperiali [!] [D-DI, sig. Mus. 3796-F-500, RISM ID no. 270001338]

16. Axur, Re d'Ormus. Opera tragicomica in 4 atti [A-Wn, Mus. Hs. 17049, 2 sv. (184, 185f.)]

17. Axur König von Ormus | Ein heroisch komisches | Singspiel | in 4 Aufzügen | die Musik ist von Herrn Anton Salieri | Ersten | Kapellmeister der k. k. Hofkapelle [A-Wn, Mus. KT 50, elektronický zdroj: DFG-Opernprojekt]

18. Axur | Re d'ormus | Drama Tragicomico | in due Atti | Rappresentata nel Teatro di Praga l'Anno 1788 | La Musica è del Sigl Antonio Salieri [D-DI, Mus. 3796-F-502, 2 sv. (210, 226f.), elektronický zdroj: DFG-Opernprojekt]

19. AXUR | RE D'ORMUS. | Dramma Tragicomico. | La Musica e del Sigr Antonio Salieri [D-DI, Mus. 3796-F-16, elektronický zdroj: DFG-Opernprojekt]

20. Axur | Re d' Ormus | Dramma Traggi-comico | in Cinque Atti | Rappresentato nel Teatro della Corte a Vienna L'Anno 1788. | La Musica e del Sig. Antonio Salieri Maestro | di Capella all'attual Servizio di S. M. Cesarea [I-Nc, sig. XXI.4.35-36, 2 sv. (200, 232f.), elektronický

zdroj: Internet culturale]

21. La Grotta di Trofonio | Opera Comica | Rappresentata nel Teatro Imperiale di Corte | a Vienna l'Anno 1785. | La Musica de Sigre Antonio Salieri | Messa per il Clavi Cembalo del Sigre Kucharz [CZ-Pk, sig. 8333, pův. provenience: Schönborn-Lobkovická sbírka, RISM ID no. 550280513]

22. PALMIRA | Regina di Persia | MUSICA | Del Signore Antonio Salieri | Primo Maestro di Capella della Corte Imperiale | Accommodata per il Clavicembalo | Dal Signore Taddeo Weigl | Coll'aprobazione del sopradet= | =to Sign: Maestro Salieri | Vienna nel Magazino di Musica dei Teatri Imperiali. [CZ-Pk, sig. 8332, pův. provenience: Schönborn-Lobkovická sbírka, RISM ID no. 550280515].

c) tištěné partitury:

23. TARARE. OPÉRA en cinq Actes avec un Prologue, Représenté par la premiere fois SUR LE THÉÂTRE de l'Académie Rle de Musique Le Vendredi 8 Juin 1787. Paroles de Mr DE BEAUMARCHAIS, Musique de Mr SALIERI, Maitre de Chapelle de la Chambre de S. M. l'Empereur. Seconde Édition A PARIS, Chez Imbault [1790], Pl. no. 127 [elektronický zdroj: Petrucci Music Library, <http://imslp.org/wiki/>]

d) tištěné klavírní výtahy

24. Axur Koenig von Ormus, eine Oper in vier Aufzügen, nach Dr. Schmieders teutscher Bearbeitung, fürs Clavier eingerichtet von C. G. Neefe, Bonn, Nicolaus Simrock, [1796]. Exemplář v CZ-Pnm (XXI C 23).

e) divadelní cedule:

25. Heute Mittwoch den 15ten October 1794. | Als am allerhöchsterfreulich eingefallnen Namensfeste, Ihro Majestät unserer allergnädigsten Kaiserin und Königin | Maria Theresia, | wird von der | Guardasonischen Gesellschaft Italiänischer Opervirtuosen | im königlichen altstädter Nationaltheater | in tiefster Unterthänigkeit | aufgeführt: AXUR RE D'ORMUS | Oder: | Axur König von Ormus. | Ein aus vielen Personen bestehendes mit grossen Chören, Verkleidungen, und Dekorationen ausgeziertes Singspiel in 5 Aufzügen. | Die Poesie ist vom Herrn Abbate da Ponte aus dem Französischen gezogen, die Musik ist von dem berühmten Kapellmeister Herrn Salieri. | NB. Um die Feyerlichkeit dieses Tages Pflichtschuldigst zu verherrlichen, wird das Theater mehrmalen verzieret, durch | aus aufs vollständigste mit Wachs beleichter, und die Bühne unter Trompeten und Pauckenschall eröffnet werden, nach | geendigter Oper hingegen wird die am 11. dieses gegebene musikalische Festivität wiederholet, bey welcher neuerdings ganz schöne transparente diesem allerhöchsten Fest anpassende Dekorationen zum Vorschein kommen. | B. N. [!] Die Abonnementsbillets sind bloss, für die wirklich abonnierten Partheyen gültig, und sind statt denen auf andere unabonnierte Personen nicht auszu- | dehnen. Jeder Herr Abonnent wird demnach gehorsamst gebeten das Billet jedesmal bey der Kasse abzunehmen und solches dem Billeteur Rich- | tigtete und guter Ordnund wegen abzugeben. | NB. NB. Wegen dem Logenabonnement hat man sich bey dem Impressarius Hrn. Guardasoni, wohnhaft dem Nationaltheater gegenüber im Bergmannischen | Hause und wegen dem Parterr Abonnement bey dem Kassier Hrn. Steinbühler im alten Kotzentheater, wie auch Abends an der Kasse zu melden. | Die Preise der

Plätze sind wie gewöhnlich. | Die Logenbillets sind in der Eisengasse im grossen Mann Nro. 204 im zweyten Stock bey der Frau Logenmeisterin Müllerin zu bekommen! | NB. Die Militairbillets werden bloss allein bey der Kasse verkauft, und ausser dem Theater nicht verabfolgt. | Die Kasse wird um halb 6 Uhr eröffnet. Der Anfang ist um 7 Uhr. Das Ende um halb 10 Uhr. [CZ-Pmp].

26. Heute Montags den 1ten Dezember 1794 | Guardasonischen Gesellschaft Italiänischer Opervirtuosen | im königlichen altstadter Nationaltheater | aufgefährt | AXUR RE D'ORMUS | Oder: | Axur König von Ormus. | Ein aus vielen Personen bestehendes mit grossen Chören, Verkleidung und Dekorationen ausgeziertes Singspiel in 5 Aufzügen | Die Poesie ist vom Herrn Abbate da Ponte aus dem Französischen gezogen, die Musik ist von dem berühmten Kapellmeister Herrn Salieri [CZ-Pst]

27. Grosse heroisch komische Oper. | Heute Montags den 12. Jänner 1801. | wird von der | Guardasonischen Gesellschaft Italiönischer Opervirtuosen in dem k. Landständischen Theater | der Altstadt Prag aufgeführt: | Eine grosse heisch komische Oper, mit vielen Chören in 2 Aufzügen, | unter dem Titel: | GIULIO CESARE | IN FARMACUSA, | oder | Julius Cäsar auf der Insel Farmacusa. | In Musik gesetzt von dem berühmten Kapellmeister Hrn. Salieri. Die Poesie ist vom Hrn. Carlo | Prospero DeFranceschi [...]. Die Handlung geht auf der Insel Farmacusa vor. Die deutschen Opernbücher sind an der Kassa um 20 kr. zu haben. Preise der Plätze wie gewöhnlich. Die Logen Billets sind auf dem Carolinplatze im Stockhaus Nro. 13. übern Hof im zweiten Stock bei der Frau Logemeisterin Müllerin zu bekommen. Die Kasse wird um halb 6 Uhr eröffnet. Der Anfang um 7 Uhr. Das Ende um halb 10 Uhr. [Cedule vlepéné v rukopisech J. Jeníka z Bratřic, in Bohemica V, za s. 420; Pamětihodno III, za s. 122.]

f) dobová periodika, almanachy, soupisy (Divadelní ústav, Praha)

Allgemeines europäisches Journal, Brno 1794, 1796-1798, in: VOLEK, Tomislav: Repertoire Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796-8, in: *Miscellanea musicologica* XVI., 1961. [VOLEK MM 1961]

Die Böhmisches Wandersmann, sv. 1, 1801.

Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, 1796.

MARTINEC, Franz: Journal aller auf der k. ständischen Bühne zu Prag aufgeführten. Trauerschau-Lust-spiele, Opern Possen, Ballets, Concerte und sonstige Productionen vom 16^{ten} Juli 1815 bis 30^{ten} April 1834, rkp., opis v Divadelním ústavu v Praze.

Neue Literatur 1777

Prager Ephemeriden, oder tägliche Nachrichten der Kaiser. Königl. Hauptstadt Prag, 1775.

Theater Kalender auf das Jahr 1800, Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1800.

Verzeichnis jener deutschen Schauspiele und italienischen Opern welche in dem Landständischen Theater der Königl. Altstadt Prag, unter der Direction und Unternehmung des Herrn Carl Liebich vom 10ten August 1806 an, als am Tage der Directionsübernahme, bis den 31sten Dec. 1806 aufgeführt worden sind. Gesammelt und herausgegeben von J... B... den Titl. Herrn Theater-abbonenten der gesperrten Sitze gewidmet. Prag 1807.

Soupis literary

- ALLITT, John Stewart: *J. S. Mayr. Father of 19th century italian music*, Shaftesbury 1989.
- ANGERMÜLLER, Rudolph: *Antonio Salieri: Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „grossen“ Opern*, 3 sv., Schriften zur Musik, München: Katzschler 1971-1974.
- ANGERMÜLLER, Rudolph: Beaumarchais und Salieri, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel [1973], s. 325-327.
- ANGERMÜLLER, Rudolph: *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens unter Berücksichtigung der Musik, Literatur, Bildende Kunst, Architektur, Religion, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und dem täglichen Leben seiner Zeit*, 3 sv., Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2000. [ANGERMÜLLER I-III]
- ANGERMÜLLER, Rudolph: Domenico Guardasoni, Mozarts Impresario, in: ANGERMÜLLER, Rudolf (ed.): *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 50. Jahrgang, Heft 1-2, 2002, s. 1-15. [ANGERMÜLLER Guardasoni 2002]
- ANGERMÜLLER, Rudolph: Die entpolitisierte Oper am Wiener und am Fürstlich Esterházy'schen Hof, in: *Haydn-Jahrbuch*, sv. 10, Eisenstadt-Wien 1978.
- ANGERMÜLLER, Rudolph: Salieri – Opern in Esterháza, in: *Chigiana* 36, 1979.
- ANGERMÜLLER, Rudolph: Salieris „Tarare“ (1787) und „Axur, Re d'Ormus“ (1788). Vertonung eines Sujets für Paris und Wien, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 5, 1981.
- Barcarola, in: BASSO, Alberto (ed.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, sv. 1, Torino 1999, s. 259.
- BERKOVEC, Jiří: *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Praha 1989. [BERKOVEC 1989]
- BETWIESER, Thomas: Exotism and politics: Beaumarchais' and Salieri's Le Couronnement de Tarare (1790), in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 6, No. 2, 1994, s. 91-112.
- BIGGI PARODI, Elena: *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri: Gli autografi*, Lucca: Libreria musicale italiana 2005. [dále pouze BIGGI PARODI 2005]
- BRAUNBEHRENS, Volkmar: Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri, (trans. Eveline L. Kanes), Aldershot 1992. [BRAUNBEHRENS 1992]
- BRAUNBEHRENS, Volkmar: *Salieri. Hudebník v Mozartově stínu*, přel. Vlasta Reittererová, Jinočany 2007. [BRAUNBEHRENS 2007]
- BROWN, Maurice J. E. - HAMILTON, Kenneth L.: Barcarolle, in: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 2, London 2001. [BROWN-HAMILTON Grove]
- BUDDEN, Julian: Opera semiseria, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20384>, 20. 12. 2011.
- Cavatina, in: BASSO, Alberto (ed.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, sv. 1, Torino 1999, s. 510.
- CHARLTON, David: Rescue opera, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/23227>, 6. 2. 2012.
- CHARLTON, David: Zémire et Azor, in: Sadie, Stanley (ed.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003599>>, 16. 11. 2011. [CHARLTON Grove Zémire et Azor]
- CICALI, Gianni: Roles and acting, in: DEL DONNA, Anthony R. - POLZONETTI, Pierpaolo: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Cambridge 2009.
- CORDIER, Henri: *Bibliographie des Œuvre de Beaumarchais*, Geneve: Slatkine Reprints

- 1967.
- ČERNÝ, František (ed.): Dějiny českého divadla, Praha 1968.
- ČERNÝ, František (ed.): *Divadlo v Kotcích: Nejstarší pražské městské divadlo 1739 – 1783*, Praha 1992.
- DA PONTE, Lorenzo: *Paměti*, Praha 1970. [DA PONTE 1970]
- DENT, Edward J.: *The Rice of Romantic Opera*, Cambridge University Press 1976. [DENT 1976]
- FREEMANOVÁ, Michaela: Heinrich Wilhelm Haugwitz, „Übersetzer der Iphigenia in Aulis“, in: *Hudební věda* 2003/4, s. 361-370.
- FREEMANOVÁ, Michaela: Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) a hudební sbírka z Náměště nad Oslavou, in: *Opus musicum* 2002/4, s. 4-10.
- HEINZELMANN, Josef: Tarare / Axur re d'Ormus, in: Carl Dahlhaus (ed.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, sv. 5, München 1994. [HEINZELMANN 1994]
- HETRICK, Jane Schatkin – RICE, John: Salieri, Antonio, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/24378>, 14. 5. 2010. [HETRICK-RICE Grove]
- HETRICK, Jane Schatkin – RICE, John: Salieri, Antonio, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 14 (Personenteil), Kassel, Basel, London, New York, Prag – Stuttgart, Weimar 1995, sl. 842-852.
- HOCHMUTH, Michael (ed.): *Chronik der Dresdner Oper: Zahlen, Namen, Ereignisse*, Hamburg 1998. [HOCHMUTH 1998]
- HOEBLER, Andreas : *Antonio Salieris Opéra Tarare und die Umarbeitung in die Opera tragicomica Axur, Rè d'Ormus: Parallelität und Divergenz zweier Bühnenwerke*, Tönning; Lübeck; Marburg -Der Andere Verlag, 2006 (diss. Frankfurt am Main, Hochschule für Musik 2005). [HOEBLER 2006]
- heslo Hormuz, in: *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/271898/Hormuz>, 8. 2. 2012.
- HUNTER, Mary: The Alla Turca Style in the late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio, in: BELLMAN, Jonathan (ed.): *The exotic in western music*, Northeastern University Press 1998.
- HUNTER, Mary: *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1999.
- HUNTER, Mary: Text, Music, and Drama, in: HUNTER, Mary (ed.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge 1997.
- JAKUBCOVÁ, Alena: Z Prahy až k severní říšské hranici, in: *Hudební věda* 1998/2, s. 155-170. [JAKUBCOVÁ HV 1998]
- JAKUBCOVÁ, Alena a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007. [JAKUBCOVÁ Starší divadlo 2007]
- JONÁŠOVÁ, Milada: Paisiellovy opery v Praze. Pramenný výzkum ve fondech v Čechách, v Drážďanech a ve Vídni, in: *Hudební věda* 2002/2-3, s. 185-220. [JONÁŠOVÁ HV 2002]
- JŮZLOVÁ, Markéta: K repertoáru náměštské kapely hraběte Haugwitze, in: *Opus musicum* 1998/1, s. 27-32.
- KAMPER, Otakar: *Hudební Praha v XIII. věku*, Praha 1936. [KAMPER 1936]
- KINDLER, Klaus: *Findbuch zum Bestand Musikalien des herzoglichen Theaters in Braunschweig 18.-19.Jh. (46 Alt)*, Wolfenbüttel 1990.
- KNEIDL, Pravoslav: Libreto italské opery v Praze v 18. století, in: *Strahovská knihovna: Sborník památníku národního písemnictví*, roč. 1. 1966, 2. 1967, 3. 1968, 4. 1969. [KNEIDL I 1966, II 1967, III 1968, IV 1969]
- KNEIDL, Pravoslav (ed.) & kol.: *Teatralia zámecké knihovny z Radenína*, 3 sv., Praha:

- Národní muzeum 1962 [KNEIDL *Radenín II* 1962].
- KRAJÍČEK, Martin: *Mandolína. Historie, organologie, repertoár*, bakalářská práce FF MU, Brno 2008.
- LANDMANN, Ortrun: *Die Dresdener italienische Oper zwischen Hasse und Weber : Ein Daten- und Quellenverzeichnis für die Jahre 1765-1817*, Drážďany 1976. [LANDMANN 1976]
- LINK, Dorothea : *Arias for Francesco Benucci: Mozart's first Figaro and Guglielmo*, A-R Editions sv. 72, Inc. 2004.
- LUDVOVÁ, Jitka: Peníze, nebo divadlo? Finanční osudy pražských divadelních ředitelů v 19. století, in: LORENZOVÁ, Helena – PETRASOVÁ, Taťána (ed.): *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století. Úředník a podnikatel*, Sborník příspěvků z 26. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 23. - 25. února 2006, KLP Praha 2007.
- MAUERHOFER, Alois: *Leonard von Call. Musik des Mittelstandes zur Zeit der Wiener Klassik* (dis.), Graz 1974.
- McCLYMONDS, Marita P.: Aria, in: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*, sv. 1, London 1992.
- MEYER, Reinhart: *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Tübingen 1986-. [MEYER *Bibliographia*]
- MICHTNER, Otto: Das alte Burgtheater als Operbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II (1792), in: *Theatergeschichte Österreichs*, sv. 3, Wien 1970. [MICHTNER 1970]
- MOSEL, Ignaz Franz von: *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri, k. k. Hofkapellmeisters, Inhabers der goldenen Civil-Ehrenmedaille mit der Kette, Ritters der königl. französischen Ehrenlegion, Vice-Präses des Pensions-Institutes der Tonkünstler zu Wien für ihre Witwen und Waisen, Mitglieds des französischen National-Institutes und des musik. Conservatoriums zu Paris, dann der königl. Schwedischen musikalischen Gesellschaft*, Wien 1827. [MOSEL 1827]
- NĚMEC, Zdeněk: *Weberova pražská léta*, Praha 1944. [NĚMEC 1944]
- NETTL, Paul: Počátky opery v Čechách až ke Stavovskému divadlu, in: *Československá vlastivěda VIII*, Umění, Praha 1935, s. 667-679.
- NIUBÒ, Marc: Italská opera v Praze a Wolfgang Amadeus Mozart, in: *Praha Mozartova*, Praha 2006. [NIUBÒ 2006]
- NIUBÒ, Marc: Luigi Bassi, in: *Divadelní revue*, roč. 14, č. 2, 2003, s. 98-99. [NIUBÒ 2003]
- NIUBÒ, Marc: heslo Luigi Bassi, in: JAKUBCOVÁ, Alena a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007.
- NIUBÒ, Marc: *Pasquale Anfossi a italská opera v Praze* [rukopis], dis. PhD., Praha 2009. [NIUBÒ 2009]
- POKORNÝ, Jiří: Josef Bustelli a jeho hudební pozůstalost, in *Miscellanea Musicologica XXXIII*, Praha 1992, s. 85-111. [POKORNÝ *MM* 1992]
- PLATOFF, John: Mozart and His Rivals: Opera in Vienna, in: Goehring, Edmung J. (ed.): *Current Musicology*, 51, 1991 [PLATOFF *CM* 1991].
- PLATOFF, John: Operatic ensembles and the problem of the *Don Giovanni* sextet, in: HUNTER, Mary (ed.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge 1997, s. 378-405. [PLATOFF 1997]
- PRAŽÁK, Richard: *Das Wirken von Frantisek Xaver Jiřík am deutschen Theater in Ofen und in Pest in den Jahren 1789-1813*, Europa Institut 2003. [PRAŽÁK 2003]
- PTÁČKOVÁ, Věra: Soupis dekorací divadla v Kotcích z roku 1781, in: Černý, František

- (ed.): *Divadlo v Kotcích: Nejstarší pražské městské divadlo 1739 – 1783*, Praha 1992. [PTÁČKOVÁ 1992]
- REJCHA, Antonín: *Die Kunst der dramatischen Composition*, sv. 2, Wien.
- RICE, John: *Antonio Baglioni, Mozart's First Ottavio and Tito, in Italy and Prague*, přednáška z konference Bohemikální aspekty života a díla W. A. Mozarta, Etnologický ústav AV ČR a Mozartova obec v ČR, Praha 28. 10. 2006. [RICE 2006]
- RICE, John: *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago 1998. [RICE 1998]
- RICE, John: The Operas of Antonio Salieri as a reflection of Viennese opera 1770-1800, in: JONES, David Wyn (ed.): *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge University Press 1996. [RICE 1996]
- RICE, John: heslo Palmira, regina di Persia, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008593>>, 30. 10. 2011.
- RICE, John: Salieri, Antonio, in: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005862>, 25. 7. 2011. [RICE *Grove Opera Salieri*]
- RUSHTON, Julian [review]: Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri by Volkmar Braunbehrens, in: *The Musical Times*, vol. 134/no. 1810, 1993. [elektronický zdroj: <http://www.jstor.org/stable/1002940>]
- SADLER, Graham: Indes galantes, Les, in: *The New Grove Dictionary of Opera, Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005181>, 5. 2. 2012.
- SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 sv., [Milano] 1991. [SARTORI I-VII]
- SCHNEIDER, Herbert: Barkarole, in: FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 1 (Sachteil), Kassel, Basel, London, New York, Prag – Stuttgart, Wiemar 1995, sl. 1230-1235. [SCHNEIDER *MGG*]
- SCHNEIDER, Herbert - WIESEND, Reinhard (ed.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, edice: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 12, Laaber 2001.
- SEEGER, Horst: *Opern Lexikon*, Berlin 1970. [SEEGER 1970]
- SEHNAL, Jiří: Divadlo hraběte Haugvice v Náměšti nad Oslavou a jeho počátky, in: *Opus musicum* 2000/3, s. 23-29.
- SONNECK, Oscar George Theodore: *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington 1914. [SONNECK 1914]
- SRBA, Bořivoj: *V zahradách Thespidových*, JAMU Divadelní fakulta, Acta musicologia et theatrologica 17, Brno 2009, s. 59-71. [SRBA 2009]
- STIEGER, Franz: *Opernlexikon*, Tutzing 1977-1978. [STIEGER *Opernlexikon*]
- SWENSON, Edward Elmgren: *Antonio Salieri. A documentary biography*, dis. Cornell University, Ann Arbor MI, 1974.
- ŠIMÁKOVÁ, Jitka – MACHÁČKOVÁ, Eduarda: *Teatralia zámecké knihovny z Křimic*, 2 sv., Praha 1970. [ŠIMÁKOVÁ *Křimice* 1970].
- TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters*, 3 sv., Praha sv. 1. 1883, 2. 1885, 3. 1888.
- THAYER, Alexander Wheelock: *Salieri „Rival of Mozart“*, (ed. by Theodore Albrecht), Philharmonia of Greater Kansas City, Missouri 1989.
- TROLDA, Emilián: Hudební archiv minoritského kláštera u sv. Jakuba v Praze, in: *Cyril* 9, 1918, s. 142-145.
- VERTI, Roberto (ed): *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli: 1764-1823*, 2 sv. Pesaro 1996. [VERTI *Un almanacco drammatico* I, II]

- VOLEK, Tomislav – FOJTÍKOVÁ, Jana: Beethoveniana Lobkovické sbírky, in: *Hudební věda*, roč. XXVI, 1989/3.
- VOLEK, Tomislav: heslo Bustelli, Giuseppe, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/04447>, 25. 7. 2011. [VOLEK *Grove Bustelli*]
- VOLEK, Tomislav: Čtyři studie k dějinám hudby 18. století (I. Koncertní život Prahy v druhé polovině 18. století), in *Miscellanea musicologica* sv. VI, 1958, s. 39-74.
- VOLEK, Tomislav: heslo Guardasoni, Domenico, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/11897>, 23.3.2011. [VOLEK *Grove Guardasoni*]
- VOLEK, Tomislav: Italská opera a další druhy zpívaného divadla, in: ČERNÝ, František (ed.): *Divadlo v Kotcích: Nejstarší pražské městské divadlo 1739 – 1783*, Praha 1992. [VOLEK 1992]
- VOLEK, Tomislav: *Mozart a Praha*, Praha 1973.
- VOLEK, Tomislav – PEŠKOVÁ, Jitřenka: *Mozartův Don Giovanni*, Praha 1987.
- VOLEK, Tomislav: Od italské opery k německému singspielu: proměny pražského publika, in: *Mezi časy... Kultura v českých zemích kolem roku 1800*, Praha 2000.
- VOLEK, Tomislav: Repertoire Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796-8, in: *Miscellanea musicologica* XVI., 1961. [VOLEK MM 1961]
- VOLEK, Tomislav: Repertoire pražské Spenglerovy divadelní společnosti v sezóně 1793-1794, in: *Miscellanea musicologica*, sv. XIV, 1960, s. 5-26. [VOLEK MM 1960]
- VOLEK, Tomislav: Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita, in: *Mozartovy opery pro Prahu*, Praha 1991.
- WAGNER, Heinz: *Opern-Handbuch. Werke-Komponisten-Geschichte*, Rowohlt 1996.
- WEBSTER, James: The Analysis of Mozart's Arias, in: Eisen, Cliff (ed.): *Mozart Studies*, Oxford: Clarendon Press 1991, s. 108.
- WEBSTER, James: Aria as drama, in: DELDONNA, Anthony R. - POLZONETTI, Pierpaolo: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Cambridge 2009. [WEBSTER 2009]

Internetové zdroje:

- Internet Culturale cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it>
- Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830
<http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de> [DFG-Opernprojekt]
- Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)
<http://www.slub-dresden.de/>.
- WOLF, Franz: *Costüm der Operette Axur König von Ormus, nach der churf. Bühne zu Mannheim*, Mannheim 1795 [sig. Res/Don.Lud. XX,4], <http://www.digital-collections.de/>

CD

AXUR RE D'ORMUS. Dramma tragicomico in cinque atti. Libretto di Lorenzo da Ponte, da Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Andrea Martin (Axur), Curtis Rayam (Atar), Eva Mei (Aspasia), Ettore Nova (Biscroma/Brighella), Ambra Vespasiani (Fiammetta/Smeraldina), Massimo Valentini (Arteneo), Michele Porcelli (Altamor), Mario Cecchetti (Urson), Sonia Turchetta (Elamir), Giovanni Battista Palmieri (Arlecchino), Coro „Guido d'Arezzo“ (Maestro del Coro: Roberto Gabbiani), Orchestra Filarmonica di Russe, René Clemencic. Co-production with Festival di Siena. NUOVA ERA. Live Recording 1989. [CD NUOVA ERA CLEMENCIC 1989]

DVD

Antonio Salieri. Tarare. Opera in Five Acts. Libretto by Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Sung in French. Howard Crook (Tarare), Jean-Philippe Lafont (Atar), Anna Caleb (Spinette), Eberhard Lorenz (Calpigi), Hannu Niemelä (Altamort), Nicolas Rivenq (Artenee), Jean Francois Gardeil (Urson), Zehava Gal (Astasie), Klaus Kirchner (Le Génie du feu), Gabriele Rossmanith (Le Génie de la reproduction des êtres, ou La Nature). Deutsche Händel Solisten, Jean-Claude Malgoire. Chorus master: Michel Laplenie. Stage Production: Jean-Louis Martinoty, Choreography: Ann Jacoby, Directed for Video by Claus Viller.