

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Magda Havlíčková

Giovanni Manzuoli a jeho vokální profil z 60. let 18. století

Giovanni Manzuoli and his vocal profile of the 1760s

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Marc Niubò, Ph.D.

Děkuji vedoucímu své práce Mgr. Marcu Niubovi, Ph.D., za odborné vedení, připomínky a návrhy na zlepšení a za čas, který mi věnoval.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 2. 1. 2015

Magda Havlíčková
.....

Magda Havlíčková

Abstrakt

Tématem bakalářské práce je osobnost pěveckého kastráta Giovanniho Manzuoliho (1720–1782). Práce shrnuje dosavadní znalosti a na základě známých operních vystoupení rekonstruuje jeho pěveckou kariéru. Podrobněji se věnuje poslední dekádě Manzuoliho umělecké dráhy, která nabízí nejbohatší pramennou základnu pro interpretaci jeho pěvecké osobnosti. Pozornost je věnována dochovaným komentářům o Manzuoliho pěveckých výkonech a záznamům o výši jeho honorářů. Stěžejní součástí bakalářské práce je analýza repertoáru, který byl pro Manzuoliho zkomponován „na míru“. Vybrané árie z 60. let 18. století jsou analyzovány zejména z perspektivy dobové pěvecké techniky a interpretace. Výsledkem této analýzy je nástin Manzuoliho vokálního profilu.

Klíčová slova

Giovanni Manzuoli, opera seria, kastrát, 18. století, vokální profil, analýza árií

Abstract

The bachelor thesis deals with the personality of Giovanni Manzuoli (1720–1782), the singing castrato. The thesis summarises the present knowledge and reconstructs his singing career on the basis of his known opera performances. The text focuses on the last decade of Manzuoli's artistic career which offers the richest source base for interpretation, including commentaries about performances and records of the amount of the honorarium. The fundamental part of the thesis is a repertoire analysis which had been composed bespoke for Manzuoli. Selected arias from 1760s are analysed mainly through the prism of singing technique and interpretation of that time. The result of this analysis is an outline of Manzuoli's vocal profile.

Keywords

Giovanni Manzuoli, opera seria, castrato, 18th century, vocal profile, arias analysis

Obsah

Úvod	7
1. Pěvecká kariéra do šedesátých let	10
2. Pěvecká kariéra od šedesátých let	19
2.1 Vídeň	20
2.2 Boloňa a Turín	22
2.3 Londýn	23
2.4 Verona, Turín, Milán a Florencie	28
2.5 Konec kariéry, poslední vystoupení	30
3. Analýza vybraných árií z repertoáru šedesátých let	32
3.1 Alcide al bivio a Tetide	37
3.1.1 Alcide al bivio	37
3.1.2 Tetide	39
3.2 Il Trionfo di Clelia	41
3.3 Adriano in Siria	45
3.4 Ruggiero	46
3.5 Technické aspekty Manzuoliho hlasu a pěvecké techniky	48
3.5.1 Zpěvní artikulace	48
3.5.2 Melodické ozdoby	49
3.5.3 Koloratura	51
3.5.4 Melodické skoky	53
3.6 Srovnání se starším repertoárem	57
Závěrečná shrnutí	59
Seznam použité literatury a internetových zdrojů	62
Seznam notových pramenů	65
Seznam příloh	65

Úvod

Pěvečtí kastráti představovali v hudbě baroka a klasicismu specifickou sociální a uměleckou vrstvu interpretů, pěveckých pedagogů a skladatelů. Tvořili důležitou součást hudebního dění a jejich účast na provozu chrámové i operní hudby patří ke stěžejním charakteristikám italské hudební kultury 17. a 18. století.

Hlavním druhem, se kterým jsou kastrátové party neodmyslitelně spojeny, je *opera seria*. Ředitelé divadel se snažili obsadit do svých produkcí ty nejlepší zpěváky, pro něž pak autoři opery komponovali. Jelikož skladatelé zpravidla psali pro předem známé obsazení, mohli náročnost árií přizpůsobovat hlasovým možnostem pěvců. Ti nejlepší zpěváci v rolích *primo uomo* byli výjimečně finančně ohodnocováni, jejich platy byly často násobně vyšší než platy ostatních interpretů. Nad rámec jejich platů byli mnozí ještě podporováni šlechtou a zahrnováni dary. Pro publikum představovali „hlavní atrakci“ operních produkcí. S jistou mírou nadsázky by se dalo říci, že zastávali úlohu dnešních světových hvězd populární hudby.

Kastráti byli ceněni zejména pro svou virtuozitu. Ta našla mnohem lepší uplatnění v operách *seria* než v operách komických. Mohli se však objevit i v nich. Byli to zejména mladí kastráti, kteří byli obsazováni do komických oper, velmi často do ženských rolí. Specifickou situaci navíc představovala opera v Římě, kde byly ženy na jevišti po celé 18. století zakázány, a proto zde nejen ve vážných, ale i komických operách plnili jejich úlohu mužské soprány.

Přestože v operním provozu v Itálii zastávali přední místo, náš současný obraz o jejich životě (osobním a mnohdy také profesním) není úplný. Stav bádání o jednotlivých kastrátech se různí v závislosti na dochovaných pramenech i atraktivitě jejich uměleckého a osobního života. Životopisy zpěváků, jejichž profesní dráha byla spjata s autory jako Händel (tj. Senesino, Carestini) či Porpora (tj. Caffarelli, Farinelli) jsou úplnější a jejich repertoár je rekonstruován a předváděn koncertně.

Sopránový kastrát Giovanni Manzuoli, jenž je předmětem této práce, patří též mezi kastráty, o nichž dochované prameny hovoří v superlativech – hodnotí jej například jako největšího zpěváka od dob Farinelliho. Jeho ucelený životopis však dosud neexistuje. Sestavení podrobného životopisu nicméně nemůže být ambicí této práce, protože pramenná základna není dostatečně obsáhlá. Nedochovaly se žádné přímé prameny, vlastní Manzuoliho korespondence ani rukopisy not obsahující jeho poznámky o případném zdobení a pěveckém

provedení. Určitou výjimku tvoří pouze rukopis sbírky sedmi árií, na níž je Manzuoli podepsán jako autor. Spojení pěvecké a skladatelské profese nebylo u kastrátů 18. století výjimečné. Sbíрка mohla být určena také k didaktickým účelům a pocházet z doby jeho pedagogické činnosti.¹

Cílem bakalářské práce je shrnout v této době dostupné všeobecné informace o Giovannim Manzuolim, rekonstruovat jeho pěveckou kariéru a prostřednictvím analýzy árií pro něj zkomponovaných charakterizovat jeho hlasové vlastnosti a vokální techniku. V českých institucích není dochován žádný pramen, jenž by souvisel s Manzuoliho profesním či osobním životem, což není překvapující, neboť zpěvák neměl na naše prostředí žádnou vazbu. Práce je proto postavena na edicích a pramenech ze zahraničních fondů a literatuře uveřejňující korespondenci a údaje z divadelních kronik a účetních knih.

Pěvecká osobnost Giovanniho Manzuoliho je předmětem několika hesel v různých hudebních slovnících.² Všechna tato hesla obsahují krátký životopis sestávající z několika místopisných a časových údajů a zmiňují vazbu na Mozartovu rodinu. Hansell charakterizuje Manzuoliho jako sopránového, v pozdějším věku altového kastráta. Stručný životopis je představen také v knize *The Castrati in Opera*.³ Kromě účasti v několika operách cituje autor záznam z boloňské kroniky, Burneyho hodnocení Manzuoliho v pasticciu *Ezio* a zmínku o něm v Mozartově korespondenci. Významným dobovým pramenem je hudební cestopis Charlese Burneyho⁴, který uvádí Manzuoliho jméno několikrát a je důležitým dokladem zejména jeho londýnském pobytu. Stěžejním východiskem pro sestavení Manzuoliho kariéry jsou záznamy v díle Claudia Sartoriho⁵, které předkládají základní údaje o operách, v nichž Manzuoli účinkoval. Informace o smlouvách, účtech a jednotlivých produkcích lze čerpat

1 Sbíрка s titulem *Arie Con Vary Stromenti Composte dal Sig.r D. Giovanni Manzoli Per divertimento da camara* je uložena v Knihovně Národního památníku v Montecassinu v Itálii. Árie nesou názvy *Al sole ai lumi, Ti lascio in questo addio, Se che il mio ben m'inganna, Sfoga col canto almeno, Dici d'amarmi o cara, Non ti muove il dolor mio a Grazie all'inganni tuoi*.

2 EISEN, Cliff a Simon P. KEEFE. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Giovanni Manzuoli/Manzoli. In: KUTSCH, Karl-Josef a Leo RIEMENS, eds. *Grosses Sänger Lexikon*. Bd 3: Hirata - Möwes. 3. erw. Aufl. Bern, München: K. G. Saur Verlag, 1997, s. 2201.

HANSELL, Kathleen Kuzmick. Manzuoli, Giovanni. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

3 HERIOT, Angus. *The Castrati in Opera*. London: Secker & Warburg, 1956, s. 154–5.

4 BURNEY, Chasles. *The Present State of Music in France and Italy*. London, 1771, 2/1773. V této práci citováno z české verze BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966.

5 SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1900–1994.

například z divadelní kroniky z Boloni⁶, novodobých studií⁷ či literatury věnující se jednotlivým operám⁸.

Text bakalářské práce je strukturován do tří kapitol. První dvě jsou věnovány Manzuoliho pěvecké kariéře a jsou v nich představeny dostupné údaje o jeho profesním životě. Záznamy o divadelních představeních jsou doplněny zjištěnými údaji o platových ohodnoceních a v několika případech dobovými komentáři o jeho uměleckém výkonu. Hlavní prostor je dán období šedesátých let, která skýtají nejbohatší pramennou základnu pro interpretaci Manzuoliho pěvecké osobnosti. Kariéra šedesátých let je samostatně zpracována ve druhé kapitole, která je rozdělena na několik částí podle míst zpěvákova působení a ve třetí kapitole je vykreslen Manzuoliho pěvecký portrét na základě analýzy árií zkomponovaných pro něj v tomto desetiletí. Analýza árií se opírá o dobové traktáty o pěveckém umění, které zprostředkovávají dobové názory na vokální repertoár, na dobovou pěveckou techniku a interpretaci a jsou tak nápomocny pro určení kritérií, podle kterých měřit pěvcovy vokální kvality.

6 RICCI, Corrado. *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica di Corrado Ricci*. Bologna, 1888.

7 BUTLER, Margaret. Administration and Innovation at Turin's Teatro regio: Producing „Sofonisba“ (1764) and „Oreste“ (1766). In: *Cambridge Opera Journal*. 2002, 14 (3), s. 243–262.

WOODFIELD, Ian. New Light on the Mozarts' London Visit: a Private Concert with Manzuoli. In: *Music and Letters*. 1995, 76 (2), 187–208.

8 BROWN, Bruce Alan. *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

HEARTZ, Daniel. Haydn's *Acide e Galatea* and the Imperial Wedding Operas of 1760 by Hasse and Gluck. In: *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. September 5-September 12, 1982, Hofburg, Wien, Austria*. Ed. Eva Badura-Skoda. Munich: G. Henle, 1986. 332–340.

1. Pěvecká kariéra do šedesátých let

Giovanni Manzuoli se narodil v roce 1720 ve Florencii.⁹ Údaje o místě jeho studia či o jeho pěveckém pedagogovi se nepodařilo zjistit. Stejně tak není v literatuře vysvětlován původ jeho přezdívky *Succianoccioli*, která je často s jeho jménem uváděna. Přezdívky kastrátů byly často odvozeny od místa narození. Další dobovou praxí bylo, že student převzal ve zdrobnělé formě jméno svého učitele. Méně pravděpodobnou možností je, že Manzuoli jméno získal po někom, kdo mu odkázal majetek. Tato úmluva platila mezi bohatými zpěváky a jejich sluhy, kteří dědili, neměl-li kastrát synovce či neteře. Na oplátku nosili zpěvákovo jméno.¹⁰ Pro hypotézu, že by Manzuoli studoval u zpěváka jménem Succiano či po někom podobného jména dědil majetek, však není žádný důkaz.¹¹

V následující tabulce jsou zaznamenána představení, ve kterých Manzuoli zpíval do roku 1759. Je-li známo, je uvedeno datum premiéry. Pokud se jedná o reprízu či přepracovanou verzi, je v kolonce pro časové určení uvedeno písmeno R.

Tabulka 1 – Přehled produkcí v letech 1731–1759¹²

Rok	Místo	Opera	Role	Autor	
1731	podzim	Florence, Cocomero	La commedia in commedia	Vespino	G. Chinzer
	podzim	Florence, Cocomero	La vanità delusa	Ficca	G. Chinzer
1732	26. 6.	Florence, Cocomero	La Serva padrona	Brunetto	L. A. Predieri
1735	karneval	Verona, Filarmonico	Il Tamerlano	Idaspe	A. Vivaldi
	karneval, 29. 12.	Verona, Filarmonico	L'Adelaide	Clodomiro	A. Vivaldi
1736	léto	Neapol, Fiorentini	I Due baroni	Leandro	G. Sellitto
	R	Neapol, San Bartolomeo	Alessandro nell'Indie	Gloria	J. A. Hasse
	podzim	Neapol, Fiorentini	Onore vince amore	D. Giov. Toreglia	L. Leo

9 Heriot označuje rokem narození až rok 1725. HERIOT, ref. 3, s. 154. Rok 1720 uvádí např. KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201; HANSELL, ref. 2 či záznam v účetní knize z Drummondovy Banky z roku 1765. Nikdo z autorů však neuvádí u data narození pramen. Vzhledem k začátku Manzuoliho operního účinkování v roce 1731 se jako rok jeho narození jeví pravděpodobnější rok 1720.

10 ROSSELLI, John. The Castrati as a Professional Group and as a Social Phenomenon, 1550–1850. In: *Acta Musicologica*. 1988, 60, s. 171.

11 Přezdívka je utvořena ze dvou italských slov: *succiare* (succhiare) [cucat, sát] a *noccioli* [jádra, pecky].

12 Tabulka byla vytvořena na základě podkladů dostupných z: BROWN, ref. 8, BURNEY, ref. 4, BUTLER, ref. 7, HANSELL, ref. 2, HEARTZ, ref. 8, HERIOT, ref. 3, KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, SARTORI, ref. 5, WOODFIELD, ref. 7.

Rok		Místo	Opera	Role	Autor
	zima	Neapol, Fiorentini	La Rosaura	Alessandro	D. N. Sarri
1737	19. 12.	Neapol, San Carlo	L'Olimpiade	Alcandro	L. Leo
	konec karnevalu	Neapol, Santa Chiara	La Teodora	Marcella	P. Fungoni
1738	R	Neapol, San Carlo	Artaserse	Amore	L. Vinci
1739	karneval	Řím, Torre Argentina	Achille in Aulide	Clitennestra	G. Giacomelli
	karneval	Řím, Torre Argentina	Vologeso re de Parti	Berenice	R. da Capua
1739	20. 12.	Neapol, královský palác	Le Nozze di Teti e di Peleo	Mercurio	D. N. Sarri
	R	Neapol, San Carlo	La Partenope	Ormonte	D. N. Sarri
1740	20. 1.	Neapol, San Carlo	Il Trionfo di Camilla	Mezio	N. Porpora
	4. 11.	Neapol, San Carlo	Siroe re di Persia	Medarse	D. Perez
1741	20. 1.	Neapol, San Carlo	Alceste in Ebuda	Bireno	G. Latilla
1741	květen	Benátky, San Samuele	Statira	Arbace	P. Chiarini
1742	2. 1.	Řím, Capranica	Sesostri re d'Egitto	Nitocri	G. Sellitto
	leden	Řím, Capranica	Farnace	Tamiri	G. Arena ^{1,2} , G. Sellitto ³
1743	3. 12.	Řím, Capranica	Berenice	Berenice	N. Conti
	11. 12.	Řím, Capranica	Turno Herdonio Aricino	Egeria	R. da Capua
1745	20. 1.	Neapol, San Carlo	Achille in Sciro	Teagene	G. Manna
	3. 8.	Neapol, San Carlo	L'Impero dell'Universo con Giove	Imeneo	G. Manna
	4. 11.	Neapol, San Carlo	Tigrane	Oronte	J. A. Hasse, A. Palella
	19. 12.	Neapol, San Carlo	Lucio Vero	Aniceto	G. Manna
1746		Aversa, kostel	Il Saulo	Gamaliele	A. Corbisiero
1746	20. 1.	Neapol, San Carlo	Ipermestra	Plistene	J. A. Hasse
	4. 11.	Neapol, San Carlo	Lucio Papirio dittatore	Cominio	J. A. Hasse
1747	20. 1.	Neapol, San Carlo	Arianna e Teseo	Alceste	G. de Majo
	6. 11.	Neapol, Palazzo Reale, San Carlo	Il Sogno d'Olimpia	Destino	G. de Majo
	19. 12.	Neapol, San Carlo	Adriano in Siria	Adriano	G. Latilla
1748	20. 1.	Neapol, San Carlo	Merope	Polifonte	G. Cocchi
		Neapol, San Carlo	Enea in Cuma	Eumele	A. Caputi

Rok		Místo	Opera	Role	Autor
1748	23. 9.	Madrid, Buen Retiro	Il Vello d'oro conquistato	Giasone	G. B. Mele
1749	karneval	Milán, Regio Ducal	Il Demetrio	Alceste	P. Pulli
	25. 1.	Milán, Regio Ducal	La Semiramide riconosciuta	Scitalce	B. Galuppi
1749	18. 12.	Madrid, Buen Retiro	Demofonte	Timante	B. Galluppi
1750		Madrid, Buen Retiro	L'Asilo d'Amore	Apollo	?
	6. 4.	Madrid, Buen Retiro	Le Tre dee riunite	Giove	G. Giay
	12. 4.	Madrid, Buen Retiro	Armida placata	Rinaldo	G. B. Mele
1751		Madrid, Buen Retiro	Festa cinese	Silango	N. Conforto
1753	6. 6.	Lisabon, Corte	L'eroe cinese	Siveno	D. Perez
1754	karneval	Lisabon, Salvaterra	Adriano in Siria	Adriano	D. Perez
1754	31. 3.	Lisabon, Dos pacos da Ribeira	Alessandro nell'Indie	Poro	D. Perez
1755	R	Parma, Ducale	Alessandro nell'Indie	Poro	B. Galuppi
	karneval	Parma, Ducale	Olimpiade	Megacle	E. Duni
1756		Reggio, Moderno	Solimano	Selim	G. B. Pescetti
1756	4. 11.	Neapol, San Carlo	Solimano	Selim	M. A. Valentini
	18. 12.	Neapol, San Carlo	Zenobia	Tridate	N. Piccini
1757	20. 1.	Neapol, San Carlo	L'Incendio di Troia	Agamennone	P. Cafaro
	8. 5.	Neapol, San Carlo	Farnace	Farnace	D. Perez
	4. 11.	Neapol, San Carlo	Nitteti	Sammete	N. Piccini
	18. 12.	Neapol, San Carlo	Temistocle	Serse	N. Jommelli
1758	podzim	Verona, Filarmonico	Olimpiade	Megacle	T. Traetta
1758	20. 1.	Neapol, San Carlo	Arianna e Teseo	Teseo	A. Mazzoni
1758	fiera	Reggio	Antigono	Demetrio	A. Ferradini
1759	R	Reggio	La Clemenza di Tito	Sesto	V. Ciampi
1759	červen	Padova, Nuovo	Semiramide	Scitalce	D. Fischietti
1759	R	Benátky, San Benedetto	Demofonte	Timante	B. Galuppi
1759	26. 12.	Milán, Regio Ducal	Sesostri re d'Egitto	Sesostri	C. Monza

Množství operních produkcí bylo v 18. století ohromné. Jen v Itálii se každoročně uvádělo 80 až 100 inscenací. V Benátkách, Římě, Neapoli a Boloni se dávaly v průměru čtyři různé opery, v dalších dvaceti městech dvě a v dalších dvaceti jedna opera za rok.¹³

Operním druhem závislým na účasti kastrátů byla, jak je naznačeno výše, *opera seria*. Tento, v Manzuoliho době stále ještě nejprestižnější druh, měl mimořádný společenský význam. Jádro publika *opery seria* tvořila vyšší třída, jejíž účast na představeních byla společenskou samozřejmostí. *Opera seria* zdobila společenské a politické akty a byla manifestací aristokratických hodnot. Na každou sezónu bylo očekáváno nové hudební dílo. Zpěváci *opery seria* tak museli pravidelně studovat novou hudbu a podávat mimořádné výkony, za což také dostávali dobře zapláceno. Spojení *opery seria* s aristokracií ještě zvyšovalo jejich společenskou prestiž.

Podle dostupných záznamů se Giovanni Manzuoli na operním jevišti objevil již ve svých jedenácti letech. Jako student konzervatoře mohl být do operního domu najat jako sborový zpěvák, jak se například dělo v divadle San Carlo, kterému neapolské konzervatoře poskytovaly sbor.¹⁴ Manzuoli však ve všech třech operách uváděných v letech 1731 a 1732 ve florentském divadle Via del Cocomero zastával samostatné role. Vzhledem k věku pravděpodobně již studoval na konzervatoři či pravděpodobněji u soukromého učitele. Nebyl však ještě ve věku, kdy bývali vyškolení pěvci angažováni do divadel, to bylo zpravidla po absolvování závěrečných testů ve věku mezi 15 a 20 lety.¹⁵ Všechny tři opery – *La commedia in commedia*, *La vanità delusa* a *La Serva padrona* – byly napsány na libreto Francesca Vanneschiho. Jedná se o opery komické. Mladí kastráti často účinkovali nejprve v komických operách a kvůli mladému vzhledu zde ztvárňovali také ženské role.¹⁶ Ve zmiňovaných operách tomu však takto nebylo, v Chinzerových dílech například ztvárnil mladý Manzuoli role sluhů.

V roce 1735 se Manzuoli účastnil Vivaldiho karnevalových oper *L'Adelaide* a *Il Tamerlano* ve veronském divadle Nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica.¹⁷ Do hlavních rolí obsadil Vivaldi své dvě osvědčené zpěvačky, altistku Maria Maddalenu Pieri¹⁸,

13 STROHM, Reinhard. *L'opera italiana nel Settecento*. Ed. Mario Armellini. Venezia: Marsilio, 1991, s. 13–14.

14 HERIOT, ref. 3, s. 50.

15 HERIOT, ref. 3, s. 51.

16 HERIOT, ref. 3, s. 51.

17 HANSELL, ref. 2.

KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201

SARTORI, ref. 5, č. 293 a 22827.

kteřá v pasticcio *Tamerlano* vytvořila titulní mužskou roli a její konkurentku mezzosopranistku Annu Girò¹⁹ jako *prima donna*.²⁰

Poté se Manzuoli přesunul za prací do Neapole. Ačkoliv se z této doby nedochovaly smlouvy s žádným z neapolských divadel, je patrné, že se zde dobře uvedl, protože, jak je patrné z tabulky, působil v Neapoli kromě karnevalové sezóny 1739 až do roku 1741. V roce 1736 byl obsazen do dvou komických oper, *I Due baroni* od Giuseppe Sellitta a Sarriho opery *La Rosaura*²¹ a také do dvou vážných, *Alessandro nell'Indie* od Johanna Adolfa Hasseho a *Onore vince amore* od Leonarda Lea.²²

V letech 1737 a 1738 zpíval v Neapoli v operách *L'Olimpiade* od Leonarda Lea, *Artaserse* od Leonarda Vinciho a také v oratoriu *La Teodora* od Papebrochia Fungoniho.²³ Za tuto sezónu dostal tehdy osmnáctiletý sopranista vyplaceno 613 dukátů. Pro srovnání nejlépe finančně ohodnocen byl tehdy již proslulý kastrát Senesino²⁴, který jako *primo uomo* vydělal 3 693 dukátů. Oproti tomu Angelo Amorevoli, který byl v první polovině 18. století

18 *Maria Maddalena Pieri* [‘La Polpetta’] (1683–1753) byla italská kontraaltistka. Podle Händelova dopisu z listopadu 1730 hrála úspěšně mužské role. Vivaldiho árie určené pro ni jsou často přepsané tenorové party. VITALI, Carlo. Pieri, Maria Maddalena. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

19 *Anna Girò* (1710–1747) byla italská mezzo-sopranistka, zpívala ve více než padesáti operních produkcích, z toho asi ve třiceti Vivaldiho operách v letech 1726 až 1739 – téměř vždy jako *prima donna*. Podle dobových svědectví měla Girò výraznou hereckou schopnost, její hlas však byl považován za slabý. TALBOT, Michael. Giro, Anna. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

20 RYOM, Peter. *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, s. 379.

21 SARTORI, ref. 5, č. 8403 a 20160.

22 KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201

PIOVANO, Francesco. À propos d'une récente biographie de Léonardo Leo. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. 1906, 8 (1), s. 86.

23 SARTORI, ref. 5, č. 728 a 17097.

24 *Francesco Bernardi* přezdívaný *Senesino* (zemřel v roce 1759) byl altový kastrát. Jeho přezdívka byla odvozena od místa narození, Sieny. Po účinkování na předních italských scénách byl angažován v Londýně, kde zpíval v několika desítkách Händelových oper i mnoha jiných. Hádky s Händelem vyvrcholily nápadem založit konkurenční operní společnost, pro niž jako hlavní skladatel komponoval Nicola Porpora a předními zpěváky kromě Senesina byli Farinelli, Bertolli, Montagnana a později Cuzzoni. *Opera of the Nobility* konkurovala Händelově společnosti v letech 1733–1737, působila nejprve v Lincoln's Inn Fields Theatre, později v Královském divadle. Přímo pro *Senesina* napsal Händel 17 operních rolí, například *Floridanta*, *Otona*, *Julia Caesara*, *Andronica* v *Tamerlanovi*, *Bertarida* v *Rodelindě*, *Luceiuse* v *Scipionovi*, *Richarda I.* či *Tolomea*. Jeho rozsah v Händelových rolích byl od *g* do *e'*. DEAN, Winton. *Senesino* [Bernardi, Francesco]. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/> Skladatel, flétnista a hudební teoretik Johann Joachim Quantz (1697–1773) o něm řekl Charlesi Burneymu: „*Senesino měl zvučný, jasný, vyrovnaný, příjemný contralto, čistou intonaci a krásný trylek. Byl skutečným mistrem a jeho přednes byl dokonalý. Adagio zpíval prostě a jemně, allegro ohnivě a uměl vyzpívat i nejtěžší pasáže lehce a rychle. Jeho zjev působil na jevišti příjemně, přednes byl přirozený. Byl velmi ztepilý a hrdinná role mu proto seděla lépe než milovnická.*“ BURNEY, ref. 4, s. 330–331.

považován za jednoho z nejlepších tenorů,²⁵ dostal méně než třetinovou částku, 1 053 dukátů, Maria Cataneo získala 1 108 dukátů, sopranistka Teresa Baratti 1 004 dukátů, druhý tenor Francesco Tolve 750 dukátů a sopranistka Anna Maria Strada v roli stejného řádu jako Manzuoli 600 dukátů.²⁶

Částky samotné nejsou vzhledem k nesouměřitelnosti tehdejší a dnešní měny v závislosti na sociální úrovni zcela vypovídající, poměr platů jednotlivých umělců je však patrný. Platy zpěváků ve vedoucích partech – *primo uomo* a *prima donna* (tj. vyšších hlasech, které zastávali kastráti a soprány) byly vyšší než platy tenorů a zejména basů.²⁷ Celé smlouvy s operními domy, které by vypovídaly více než jednotlivé sumy, se v případě Manzuoliho většinou nedochovaly. Kromě peněžitých částek dostávali zpěváci také různé dary, které navyšovaly jejich majetek. V souvislosti s Manzuolim je však v literatuře zmíněn pouze jeden případ obdarování, Manzuoli navíc dar odmítl (viz část 2.7).

V římském divadle Argentina, kde Manzuoli zpíval během karnevalu 1739 v intermezzu *Achille in Aulide* od Geminiana Giacomelliho a v opeře *Vologeso re de Parti* od Rinalda da Capua, spoluúčinkoval se sopranistou Giambattistou Mancinim, pozdějším pěveckým pedagogem a autorem traktátu *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*.²⁸ Od konce roku 1739 do roku 1741 pak opět působil v Neapoli. Vystoupil například ve slavnostní opeře *Le Nozze di Teti e di Peleo* Domenica Sarriho, která byla zkomponována na oslavu svatby Filipa Bourbonského a Luisy Alžběty.²⁹ Obsazení neapolských oper bylo v sezóně 1739–1740 stejné jako v té předešlé, kromě Manzuoliho opět účinkovali Amorevoli, Baratti, Senesino, Tolve a Cataneo.³⁰

25 LIPTON, Lay. Amorevoli, Angelo. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

26 HERIOT, ref. 3, s. 67.

27 ROSSELLI, ref. 10, s. 148.

Například Matteuccio dostal v roce 1695 za jednu sezónu odzpívanou v císařovně kapele 3 000 scudi. V Neapoli ve 30. letech 18. století představoval regulační poplatek za sezónu pro nejlepší zpěváky částku mezi 600 a 800 španělskými dublony. Senesino obdržel v roce 1738 v Neapoli 3 693 dukátů, zatímco ostatní zpěváci prvního řádu částku třetinovou. Hlavní ženská role byla placena často stejně dobře jako *musico* (např. Tesi a Farinelli dostali v Hasseho opeře Siroe v boloňském divadle v roce 1735 oba 2 500 boloňských lir). V Leově opeře Siface obdržel v roce 1737 v témže divadle skladatel 1 575 lir, Carestini 2 880 lir, Salimbeni 1 800 lir a tenor Amorevoli 1 500 lir. HERIOT, ref. 3, s. 67–68.

28 SARTORI, ref. 5, č. 151 a 25196.

29 *Filip* (1720–1765), vévoda z Parmy, zakladatel vedlejší větve Bourbon-Parma, 1739 se oženil s Marií Luisou Alžbětou Bourbonskou, dcerou francouzského krále Ludvíka XV. UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. 3. dopl. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.

30 SARTORI, ref. 5, č. 22120 a 23940.

Jak je vidět z tabulky produkcí, některá data operních představení se nápadně opakují. Důvodem je, že opery vznikaly často u příležitosti narozenin či jmenin panovníků. Nejčastěji zde figurují data spojená s Karlem Bourbonským³¹ – 20. ledna slavil narozeniny a 4. listopadu svátek. Karlův otec Filip V. Španělský³² slavil narozeniny 19. prosince a jeho syn španělský král Ferdinand VI.³³ 23. září. Další slavnostní příležitostí, pro kterou byly opery premiérovány, byl svátek španělské královny Marie Maddaleny 18. prosince či narozeniny portugalského krále Josefa I.³⁴ 6. června. Kromě narozenin a jmenin se operami oslavovaly uzavřené dynastické sňatky.

Až do roku 1748 Manzuoli působil na italské scéně. Kromě slavnostních narozeninových a jmeninových děl byl obsazen také do opery Gennara Manny *L'Impero dell'Universo diviso con Giove* k oslavě svatby Ludvíka Bourbonského a španělské infantky Marie Terezy. V Neapoli tehdy (v letech 1745 až 1747) vystupoval Gaetano Majorano přezdívaný Caffarelli.³⁵ Dalším kastrátem, se kterým se Manzuoli v Neapoli setkal, byl o devět let starší Gioacchino Conti³⁶ zvaný Gizziello.

31 Karel III. Španělský (20. ledna 1716–1788) v letech 1731–1735 vévoda parmský jako Karel I., v letech 1734–1759 král sicilský jako Karel VI. a král neapolský jako Karel VII. a král španělský v letech 1759–1788. Pocházel ze španělské větve panovnické dynastie Bourbonů (Bourbon-Anjou). *Oxfordský slovník světových dějin: [Orig.: A dictionary of world history]*. Přeložil Stanislav Bendl. Praha: Academia, 2005, s. 290.

32 Filip V. (19. prosince 1683–1746), španělský král z rodu Bourbonů vládoucí v letech 1700–1746, mladší vnuk Ludvíka XIV. *Oxfordský slovník světových dějin: [Orig.: A dictionary of world history]*. Přeložil Stanislav Bendl. Praha: Academia, 2005, s. 166.

33 Ferdinand VI. (23. září 1713–1759), španělský král v letech 1746–1759, čtvrtý syn Filipa V. a jeho první ženy Marie Luisy Savojské. V roce 1729 se oženil s Marií Barbarou z Brahanzy, jež pak byla španělskou královnou do jeho smrti v roce 1758. UBIETO ARTETA, ref. 29.

34 Josef I. Portugalský, zvaný Reformátor, (6. června 1714–1777), portugalský král od roku 1750 do své smrti. KLÍMA, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.

35 Mezzosopranista Gaetano Majorano, Caffarelli (1710–1783) zpíval po celé Itálii v operách předních italských autorů, zejména představitelů tzv. neapolské školy. V Londýně ztvárnil titulní role Händelových oper Faramondo a Serse. Caffarelliho hlas byl vysoký mezzosoprán. Rozsah ve zmíněných dvou Händelových operách, které pro něj skladatel napsal, byl od *b* do *a''*. Údajně chodil pozdě na zkoušky a koncerty a někdy dokonce vůbec nedorazil. Porpora, jež ho nesnášel pro jeho nestoudnost a namyšlenost, o něm přesto říkal, že byl největším zpěvákem, kterého kdy Itálie měla. DEAN, Winton. Caffarelli [Cafariello, Cafarellino, Gaffarello] [Majorano, Gaetano]. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

36 Giacchino Conti přezdívaný Gizziello (1714–1761) byl italský sopranista, jehož přezdívka byla odvozena od jména jeho učitele zpěvu, Domenico Gizziho. Radí se ke zpěvákům angažovaným v Händelově operní společnosti v Londýně. Mimo to zpíval na italských scénách a také v Lisabonu. Conti měl mimořádně vysoký soprán a byl jediným, pro nějž Händel napsal skladbu obsahující *c'''*. V Händelových skladbách mohl ukázat brilantnost, pružnost hlasu a neobvyklou schopnost patetického a půvabného výrazu. Svým vlídným chováním byl protikladem svého rivala. DEAN, Winton. Conti, Gioacchino ['Egizziello', 'Gizziello']. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

V sezóně 1748–1749 Manzuoli zpíval v milánském Teatro Ducale. Za účinkování v operách *Il Demetrio* od Pietra Pulliho a *La Semiramide riconosciuta* od Galuppiho dostal na tehdejší poměry vysoký plat, 11 250 milánských lir.³⁷ Částka je opět pouze orientační, slouží k sestavení známých skutečností o Manzuolim, ale vzhledem k tomu, že nejsou dostupné údaje o výši příjmu ostatních účinkujících či smlouvy s milánským divadlem, je její informační hodnota menší.

Přibližně v polovině své pěvecké dráhy se Giovanni Manzuoli prosadil i mimo italskou oblast. V roce 1748 byl povolán Farinellim³⁸ do Madridu, s tímto pobytem je svázána první zmínka o jeho údajném „arogantním temperamentu“.³⁹ Mezi lety 1749 a 1752 vystoupil v madridském divadle Buon Ritiro v deseti produkcích, například *Il Vello d'oro conquistato* od Giovanni Battisty Mele, v Galuppiho opeře *Demofonte*, ve svatební serenádě *L'Asilo d'Amore* a svatební opeře *Le Tre dee riunite* od Giannantonia Giaya na oslavu svatby Marie Antonie Fernandy Španělské a vévody savojského Vittoria Amedea, v Meleho opeře *Armida placata* či opeře *Festa cinese* od Niccola Conforta na oslavu svátku Ferdinanda VI.⁴⁰ V roce 1749 měl dostat vyplaceno 1 000 zlatých dublonů.⁴¹ Heriot jako rok, kdy byl Manzuoli Farinellim angažován do madridské opery, uvádí teprve 1753 a předkládá údaj o ročním honoráři – 16 000 dukátů.⁴²

V roce 1753 však již podle Sartoriho zpíval Manzuoli v Královském dvorském divadle v Lisabonu v Perezových operách. *L'eroe cinese* se konala u příležitosti narozenin portugalského krále Josefa I. a kromě Manzuoliho zde vystupoval i německý tenor Anton Raaff⁴³ a výše zmiňovaný kastrát Gizziello.⁴⁴ Všichni tři byli v Lisabonu přítomni otevření divadelní scény Teatro dos Paços da Ribeira (Ópera de Tejo) 31. března 1755.⁴⁵ Představení Perezova *Alessandra nell'Indie* se účastnilo velké množství zpěváků, kromě výše zmíněných

37 HERIOT, ref. 3, s. 154

KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201.

38 *Farinelli*, vlastním jménem *Carlo Broschi* (1705–1782) byl snad nejproslulejším a nejznámějším kastrátem. Studoval v Neapoli u Nicolý Porpory a přátelil se s libretistou Pietrem Metastasiem. Ve dvacátých a třicátých letech 18. století získal výjimečný úspěch v mnoha městech severní Itálie. V Londýně zpíval ve zmíněné Porporově operní společnosti konkurující společnosti Händelově, jehož nabídku Farinelli odmítl. Působil v královských službách v Madridu, kde také vykonával funkci uměleckého ředitele divadel Buen Ritiro a Aranjuez. HARRIS, Ellen T. Farinelli [Broschi, Carlo; Farinello]. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

39 HANSELL, ref. 2.

KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201.

40 SARTORI, ref. 5, č. 24451, 3186, 7501, 23528, 2779 a 10057.

41 MORENO, Antonio Martín. *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza editorial, 1985/1996, s. 359.

42 HERIOT, ref. 3, s. 154.

kastrátů účinkovali ještě Caffarelli a Elizi, mezi tenoristy byli kromě Raaffa ještě Babbi a Amorevoli.⁴⁶ Ve stejnojmenné opeře Baldassara Galuppiho vystoupil Manzuoli následující rok v Parmě a krátce pobyl opět v Madridu, kde účinkoval v reprízovaném Galuppiho *Demofontovi*.⁴⁷

V letech 1756–1758 byl Manzuoli opět profesně spojen s divadlem San Carlo v Neapoli. *Opere seria*, do nichž byl obsazován v hlavních rolích, byly v tomto období komponovány zpravidla na oslavu jubileí a jmenin členů panovnického rodu. V Neapoli se setkal s Ferdinandem Tenduccim (přezdívaným někdy stejně jako Francesco Bernardi *Senesino*)⁴⁸. Například v roce 1758 byl Tenducci obsazen v Mazzoniho opeře *Arianna e Teseo* jako druhý kastrát do role Alcesta, zatímco Manzuoli coby *primo uomo* dostal úlohu Tesea. Kromě Neapole účinkoval zpěvák na konci padesátých let také ve Veroně, v Reggio, Padově, Benátkách a Milánu.⁴⁹

43 Anton Raaff (1714–1797) byl německý tenor, studoval v Mnichově a Boloně. Byl vyhledávaným tenorem zejména v 60. letech, kdy vystupoval na neapolských a florentských scénách v operách Hasseho, de Maja, J.C. Bacha, Sacchiniho, Piccinniho či Myslivečka. Schubart vychvaloval jeho neobvykle široký rozsah od basu po ale, Mozart naopak tvrdil, že jeho hlas byl malého rozsahu a omezené techniky. HEARTZ, Daniel. Raaff, Anton. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

44 SARTORI, ref. 5, č. 9188.

45 HANSELL, ref. 2.

KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201.

46 HERIOT, ref. 3, s. 136.

47 HANSELL, ref. 2.

48 *Ferdinando Giusto Tenducci* (1735–1790) byl italský sopránový kastrát a skladatel. Zpíval nejprve malé role a v komických operách v Milánu, Neapoli, Benátkách, Drážďanech a Mnichově, poté *secondo uomo* v Londýně. V roce 1762 ztvárnil Arbaca v Arneho *Artaxerxovi*, následně se objevil v premiéře Bachova *Adriana in Siria* (1765). V Londýně zpíval v Gluckově *Orfeovi* (1770) a proslavil árií *Che farò*. FISKE, Roger a Dale E. MONSON. Tenducci, Giusto Ferdinando. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

49 SARTORI, ref. 5, č. 2583.

2. Pěvecká kariéra od šedesátých let

Z šedesátých let se dochoval největší počet svědectví o Manzuoliho příjmech, hodnocení operních výkonů i zmínek o jeho charakteru. Do *oper seria* byl i nadále obsazován jako *primo uomo*. Operní praxí 18. století bylo vybrat pro plánované představení nejprve zpěváky do rolí *primo uomo* a *prima donna*, teprve po jejich obsazení byli do menších rolí angažováni ostatní zpěváci. Opery tak byly psány „na míru“ účinkujícím pěvcům.

Tabulka 2 – Přehled produkcí v letech 1760–1782⁵⁰

Rok	Místo	Opera	Role	Autor	
1760	30. 5.	Neapol, San Carlo	Il Trionfo di Camilla ²	Turno	N. Porpora
1760	podzim	Vídeň, Burg	L'Issipile	Giasone	G. Scarlatti
	8. 10.	Vídeň, Burg	Alcide al bivio	Alcide	J. A. Hasse
	10. 10.	Vídeň, Redoutensaal	Tetide	Apollo	Ch. W. Gluck
1761	3. 1.	Vídeň, Burg	Armida	Rinaldo	T. Traetta
1761	květen	Reggio, Pubblico	Demofonte	Timante	N. Piccini
1762	leden	Milán, Regio Ducal	Arianna e Teseo	Teseo	G. Ponzo
	R	Milán, Regio Ducal	La Semiramide riconosciuta	Scitalce	G. B. Lampugnani
1762	29. 4.	Reggio, Pubblico	Alessandro nell'Indie	Poro	T. Traetta
1763	14. 5.	Bologna, Comunale	Il Trionfo di Clelia	Orazio	Ch. W. Gluck
1763	26. 12.	Turín, Regio	Arianna e Teseo	Teseo	G. Pasqua
1764	4. 2.	Turín, Regio	Sofonisba	Massinissa	B. Galuppi
1764	R	Londýn, King's	Berenice	Demetrio	?
	24. 11. R	Londýn, King's	Ezio		G. B. Pescetti
1765	26. 1.	Londýn, King's	Adriano in Siria	Farnaspe	J. C. Bach
	R	Londýn, King's	Antigono	Demetrio	?
	7. 3. R	Londýn, King's	Il Re pastore	Aminta	F. Giardini
	2. 3.	Londýn, King's	Demofonte	Timante	M. Vento
	R	Londýn, King's	Artaxerxes		T. Arne

⁵⁰ Tabulka byla vytvořena na základě podkladů dostupných z: BROWN, ref. 8, BURNEY, ref. 4, BUTLER, ref. 7, HANSELL, ref. 2, HEARTZ, ref. 8, HERIOT, ref. 3, KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, SARTORI, ref. 5, WOODFIELD, ref. 7.

Rok	Místo	Opera	Role	Autor	
	27. 4.	Londýn, King's	L'Olimpiade	Megacle	T. Arne
1765	R	Verona	Antigono	Demetrio	G. Sarti
1766	karneval, R	Turín, Regio	Alessandro nell'Indie	Poro	A. Sacchini
	18. 1.	Turín, Regio	Oreste	Oreste	C. Monza
1766	R	Milán, Regio Ducal	L'Olimpiade	Megacle	A. Sacchini
1766	8. 10.	Treviso, Onigo	Demofonte	Timante	P. A. Guglielmi
1766	22. 11.	Benátky, San Cassiano	Solimano	Selimo	G. Sciroli
1767		Florencie	Daniello	Dario	A. Felici
	karneval, R	Florencie, Pergola	Ifigenia in Tauride	Oreste	T. Traetta
	podzim, R	Florencie, Pergola	Olimpiade	Megacle	T. Traetta
1768	karneval, R	Milán, Regio Ducal	Ifigenia in Tauride	Oreste	T. Traetta
	30. 1.	Milán, Regio Ducal	Scipione nelle Spagne	Lucejo	F. Bertoni
1770	karneval, R	Řím, delle Dame	Ezio	Ezio	L. Gassmann
1771	16. 10.	Milán, Regio Ducal	Il Ruggiero o L'Eroica gratitudine	Ruggiero	J. A. Hasse
	17. 10.	Milán, Regio Ducal	Ascanio in Alba	Ascanio	W. A. Mozart
1775		Florencie	Salomone esaltato al trono	Salomone	F. Zannetti
1782		Florencie	La Liberazione d'Israelle	Mosè	G. M. Rutini

2.1 Vídeň

Na podzim roku 1760 dostal Manzuoli výjimečnou zakázku, která naznačuje, že byl tehdy pravděpodobně na vrcholu slávy. Účastnil se ve Vídni tří oper zkomponovaných pro císařský dvůr. Dvě z nich – *Alcide al bivio* a *Tetide* – byly napsány k oslavě svatby arcivévody Josefa a Isabely Parmské.⁵¹ Strůjcem slavnostních oper byl hrabě Giacomo Durazzo, který odsouhlasoval plat pro sólisty a skladatele. Italské libreto Pietra Metastasia měl pro hlavní slavnostní operu původně zhudebnit Durazzův oblíbenec, hudební ředitel Christoph Willibald Gluck, jemu však byla nakonec zadána serenáda *Tetide* na Migliavaccovu báseň a úkol napsat hlavní slavnostní operu dostal na přání Marie Terezie kapelník z Drážďan, Johann Adolf Hasse. Jeho opera *Alcide al bivio* byla provedena večer po obřadu 8. října 1760 v Burgtheater. Podle Metastasia se Manzuoli v roli Alcida stal po tomto představení idolem města.⁵²

⁵¹ SARTORI, ref. 5, č. 635 a 23094.

⁵² HANSELL, ref. 2.

Gluckova serenáda *Tetide* byla premiérována 10. října na dočasné scéně v Redoutensaal.⁵³ Hlavní dvojici tvořili v obou slavnostních dílech Manzuoli a Caterina Gabrielli⁵⁴, prvním tenorem byl Carlo Carlan.⁵⁵ Tyto dvě opery jsou více představeny ve třetí kapitole (viz 3.1).

Na začátku roku 1761 ztvárnil Manzuoli ve Vídni roli Rinalda v jednoaktové opeře *Armida* od Tommasa Traetty, která byla uvedena ve vídeňském Burgtheater na oslavu Isabeliných narozenin.⁵⁶ V době postní se pak na počest Isabely a Josefa účastnil série koncertů v Burgtheater.⁵⁷ Tato koncertní představení byla zpívána vsedě, bez kostýmů a zpěváci drželi party v rukou.⁵⁸ Koncerty zvané akademie zahrnovaly vokální i instrumentální hudbu, která byla většinou zastoupena symfonií, áriemi a sólovým koncertem. Na první akademii 8. února 1761 se hrála *Tetide*. Byla ohlášena také na třetí akademii 12. února, ale kvůli nemoci Gabrielli bylo představení zrušeno. V další akademii 15. února se již za účasti Gabrielli konala *Alcide*.⁵⁹ Tato opera se v Burgtheater dále hrála 17. února, 1. března a na přání Marie Terezie ještě 8. března 1761.⁶⁰ V kronice vídeňských divadel Philippa Gumpenhubera se dochoval záznam o akademii pořádané 19. února 1761: „*Šestá akademie začala velkou symfonií. Dámy Catha Gabrielli, Th. Giacomazzi, Th. Teiber a pánové Manzoli, Priori, Pagani zazpívali několik árií největších italských mistrů. Gabrielli a Manzuoli zazpívali nový duet z Galuppiho kompozice, dále se hrály koncerty. První hrál Nardini na housle, druhý Galeotti na violoncello a akademie byla zakončena velkou symfonií.*“⁶¹

53 BROWN, ref. 8, s. 264.

54 *Caterina Gabrielli* [La Cochetta] (1730–1796), italská sopranistka, pravděpodobně Porporova žačka, v padesátých letech zpívala v Benátkách, Vídni, Milánu a Padově. Ve Vídni ztvárnila v roce 1760 a 1761 titulní role ve slavnostních operách, poté účinkovala opět na italské scéně. Burney ji označoval „nejinteligentnější a nejurozenější virtuózkou, se kterou kdy mluvil. Mozart ji však popsal jako „továrníci pasáží a rulád, která neumí zpívat“ (1778). CROLL, Gerhard a Irene BRANDENBURG. Gabrielli, Caterina. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

55 *Carlo Carlan* (zemřel 1765) byl italský tenor. Zpíval nejprve v Boloni a Rimini. Po roce 1743 byl pravidelně angažován jako tenorista v Benátkách, Lucce, Římě, Boloni, Neapoli, Ferraře a Sieně. V letech 1749–51 působil v Madridu a v sezónách 1755–6 a 1760–61 ve Vídni. Jeho hlas byl lyrický, měl rozsah téměř tří oktáv, od F do d". Byl schopen zpívat rozsáhlé koloratury obsahující velké skoky v rychlém tempu, repetované tóny a časté stupňovité pasáže. MONSON, Dale E. Carlan, Carlo. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

56 BROWN, ref. 8, s. 113, 264.

57 BROWN, ref. 8, s. 280.

58 HEARTZ, ref. 8, s. 333.

59 HEARTZ, ref. 8, s. 333.

60 BROWN, ref. 8, s. 133, 134.

61 BROWN, ref. 8, s. 129–130.

2.2 Boloňa a Turín

Po účinkování v operách v Reggio a Milánu v roce 1761 a 1762 je dokumentován Manzuoliho pobyt v Boloni a následující sezónu v Turíně. Tato dvě angažmá dobře dokládají Manzuoliho pověst a finanční ohodnocení, a proto jsou zde uváděna kompletní. K vystoupení v divadle v Reggio se navíc nabízí jedinečné pramenné svědectví o věhlasném umělci očima místních hudebníků. V záznamu v kronice městského divadla (Teatro Comunale) ze dne 14. května 1763 stojí: „*Il primo Musico, což je nějaký Manzuoli, trvá na tom, že dá svým zvonečkem tón celému orchestru, který podle něj naladí nástroje, jinak že nebude zpívat. Tón, který dává, je však tak nízko, že houf hráčů zní jako varhany v Santa Lucii.*“⁶² Tento den byla u příležitosti otevření divadla provedena opera *Il trionfo di Clelia* Christopha Willibalda Glucka, Manzuoli v ní dostal hlavní roli Orazia. Manzuoliho árie z této opery jsou předmětem analýzy ve třetí kapitole (viz 3.2).

V bilanci divadelních výdajů za tuto operu je uveden Manzuoliho plat 5 125 lir (500 zecchinů). Další zpěváci v hlavních rolích obdrželi částky nižší, sopranistka Antonia Girelli⁶³ 4 100 lir (400 zecchinů) a tenor Giuseppe Tibaldi⁶⁴ 3 075 lir (300 zecchinů). Platové ohodnocení zbylých pěvců bylo nižší než plat pro autora hudby. Gluck dostal 2 460 lir (240 zecchinů), druhý kastrát Giovanni Toschi 1 640 lir (160 zecchinů), altový kastrát Gaetano Ravanni 1 025 lir (100 zecchinů), ačkoliv v opeře zpíval pouze jednu árii, zatímco sopranistka Cecilia Grassi s honorářem pouhých 768,15 lir (75 zecchinů) zpívala árie tři.⁶⁵

Roku 1763 pobýval Manzuoli opět na pozvání Farinelliho krátce v Madridu.⁶⁶ Není však známo, zda se účastnil nějaké tamní operní produkce.

62 RICCI, ref. 6, s. 189.

63 *Antonia Maria Girelli* (Aquilar) [Aguilar, Anguilar] byla italský sopranistka (zemřela 1773). V padesátých letech angažována ve Florencii a Benátkách. Vrcholem kariéry byla účast v Gluckových operách *Il trionfo di Clelia* (1763, Boloňa, titulní role) a *Le feste d'Apollon* (1769, Parma) a Mozartově slavnostní opeře *Ascanio in Alba* (1771, Milán). V Anglii v letech 1772–1773 označil Burney její intonaci za „často chybnou“. CROLL, Gerhard a Irene BRANDENBURG. Girelli (Aquilar) [Aguilar, Anguilar], Antonia Maria. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

64 *Giuseppe (Luigi) Tibaldi* (1729–1790) byl italský tenor a skladatel. V roce 1747 byl přijat do Accademia Filarmonica jako zpěvák a v roce 1750 jako skladatel. Byl *maestrem di cappella* v Boloni po Giuseppem Albertim. Zpíval v nejvýznamnějších evropských operních domech, hlavní roli měl například v Gluckově opeře *Alceste* (Vídeň, 1767) a Mozartově *Ascaniovi in Alba* (Milán, 1771). BROFSKY, Howard. Tibaldi, Giuseppe. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

65 RICCI, ref. 6, s. 614.

66 KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201.

V sezóně 1763–1764 zpíval hlavní role v několika operách v turínském Teatro Regio a byl jedním divákem popsán jako „*snad nejlepší sopranista, kterého v divadle slyšel, jeho pěvecký talent by se dal srovnávat s talentem houslisty Somise*“.⁶⁷

Ředitelé Teatro Regio během celého století obvykle najímali zpěváky na celou karnevalovou sezónu. Nejdříve byli najímáni zpěváci prvního řádu, kteří zpívali role stejného řádu v obou operách, ti byli vybíráni rok před první operou. Až poté, co byla najata většina zpěváků, byli kontaktováni skladatelé. Manzuoli byl pro první karnevalovou operu, *Arianna e Teseo*, najat pravděpodobně rok a půl před datem premiéry, sopranistka Camilla Mattei byla najata 19. března a většina ostatních zpěváků mezi lednem a březnem 1763.⁶⁸

V účetních knihách uložených v turínském archivu je zaznamenán Manzuoliho plat za sezónu 1763–1764 čítající 1 150 zecchinů (téměř 11 000 lir). *Prima donna* Camilla Mattei dostala oproti Manzuolimu pouhých 450 zecchinů (4 260 lir), tenor Domenico Panzacchi 320 zecchinů (3 029 lir), *secondo uomo* Angiolo Monanni 170 zecchinů, *seconda donna* Cecilia Grassi 200 zecchinů a *terzo uomo* Giuseppe Vignati jen 50 zecchinů, tedy dvacetkrát méně než *primo uomo* Manzuoli. Baldassare Galuppi jako autor hlavní karnevalové opery *Sofonisba* dostal 100 luigi d'oro (1 662 lir), což je nejvyšší suma zaplacená v Turíně v tomto desetiletí nějakému skladateli. Giuseppe Pasqua, autor opery *Arianna e Teseo*, byl ohodnocen 150 zecchiny (1 420 lir). Smlouva na sezónu 1763–1764 se v turínském archivu nedochovala, 6. 7. 1764 již Manzuoli podepsal smlouvu na sezónu 1765–1766.⁶⁹

Znamé částky vyplacené Manzuolimu v Boloni a Turíně svědčí o výši jeho ceny na „hudebním trhu“. V případě Turína je tato skutečnost zjevná nejen z platu, který byl více než dvakrát vyšší než plat *prima donny*, ale také z toho, že si divadlo Manzuoliho účast na sezónu 1765–1766 smluvně pojistilo více než rok dopředu.

2.3 Londýn

Snad nejpodrobnější zprávy máme o Manzuoliho působení v Londýně v sezóně 1764–1765. Stejně jako v Turíně byl i v Londýně Manzuoli hlavní atrakcí sezóny a repertoár byl navržen speciálně pro něj. V této sezóně se zde dávalo celkem osm oper (viz tabulka 2),

⁶⁷ BUTLER, ref. 7, s. 248.

⁶⁸ BUTLER, ref. 7, s. 249.

⁶⁹ BUTLER, ref. 7, s. 250. V Archivio Storico della Città di Torino ve sbírkách zvaných Libri Ordinati a Libri conti della Nobile Società dei Cavalieri a Carte sciolte jsou uloženy účetní knihy představují detailní seznam výloh na produkci pro každou karnevalovou sezónu, dochovalo se zde mnoho smluv pro zpěváky, skladatele, opisovače a další.

z nichž pouze tři byly nové, *Adriano in Siria* od Johanna Christiana Bacha, *Demofonte* od Mattiy Venta a *L'Olimpiade* od Thomase Arneho. Do Giardinioho opery *Il re pastore* z roku 1755 byly pro Manzuoliho složeny nové árie a zbylá čtyři pasticcia byla vybrána, aby dávala co největší prostor pro předvedení Manzuoliho pěveckých schopností.⁷⁰

Na rozdíl od předchozích sezón, pro toto londýnské období se dochovalo více pramenů umožňujících sledovat Manzuoliho působení z několika zajímavých vzájemně se doplňujících pohledů. Manzuoli byl během svého londýnského pobytu několikrát zmíněn v soukromých dopisech publika. Operní příznavkyně a manželka ministra financí paní Harrisová napsala 16. září 1764 svému synovi, že Manzuoli dorazil do Londýna a že vévoda z Yorku jej slyšel zpívat v Itálii, a považoval ho za lepšího zpěváka než byl Elisi⁷¹, který v Královském divadle zpíval dvě sezóny od roku 1760 do roku 1762.⁷² V dalším dopise synovi z 29. září 1764 uvádí, že Manzuoliho plat byl 1 500 liber⁷³ a 20. října 1764 popisuje Manzuoliho okouzující hlas, který se jí líbí zejména ve vyšších polohách a zmiňuje, že Manzuoli bude poprvé zpívat v díle Johanna Christiana Bacha, který pro Londýn chystá novou operu.⁷⁴ Podle Harrisové Manzuoli kdysi přísahal, že nikdy nebude zpívat žádnou Bachovu skladbu, nyní však byla jejich někdejší hádka zapomenuta.⁷⁵

Než došlo k očekávané premiéře Bachovy opery, vystoupil Manzuoli ve dvou pasticciích. Na provedení Pescettiho *Ezia* byl v londýnském Královském divadle přítomen Charles Burney: „Manzuoliho hlas byl nejsilnějším a nejobjemnějším sopránovým hlasem, který byl na našich jevištích k slyšení od dob Farinelliho. Jeho pěvecký styl byl vznešený, vkusný a důstojný. V první opeře zazpíval tři Pescettiho árie v odlišném stylu: živou árii *parlante* „*Recagli quell'acciaro*“, „*Caro mio bene addio*“, *adagio* ve velkolepém stylu *cantabile* a *půvabnou* „*Mi dona, mi rende*“. Všechny zazpíval obdivuhodným způsobem. Londýnští hudební amatéři svorně ocenili jeho hlas a talent více, než si u jakéhokoliv jiného

70 WARBURTON, Ernest. Preface. In: Bach, Johann Christian. *Adriano in Siria. Opera Seria in Three Acts*. The Collected Works of J. C. Bach, vol. 5, ed. Ernest Warburton. New York: Garland Pub, 1985, VIII.

71 *Filippo Elisi* (1724–1775) byl italský sopránista, studoval v Boloni, kariéru začal v roce 1739 v Benátkách. V letech 1743 až 1753 působil ve 14 různých italských městech a později v padesátých letech byl angažován v Madridu a Neapoli. V letech 1760–1762 zpíval v Londýně. MONSON, Dale E. Elisi, Filippo. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

72 WOODFIELD, ref. 7, s. 191.

73 GIBSON, Elizabeth. Italian Opera in London, 1750–1775: Management and Finances. In: *Early Music*. 1990, 8 (1), s. 51.

74 WOODFIELD, ref. 7, s. 191.

75 WARBURTON, ref. 70, s. IX.

MALMESBURY, James Harris. *A Series of Letters of the First Earl of Malmesbury, his Family and Friends from 1745 to 1820*. London: R. Bentley, 1870, vol. 1, s. 116.

zpěváka pamatuji. Potlesk byl vřelým spontánním zaburácením. Jeho hlas vévodil svou přirozenou silou a sladkostí, zdálo se, že zpěváci, kteří vystoupili po něm, vyjadřovali více umění a citu, co se však týče techniky, neměl ji žádný z nich. Byl to dobrý herec, i když těžkopádný v pohybu a nehezky svou osobností a nebyl už ani tak mladý.“⁷⁶ Tento Burneyho záznam je kromě zprávy o vřelém přijetí Manzuoliho londýnským publikem a srovnání s ostatními zpěváky cenný zejména zhodnocením charakteru árií, jejichž notový materiál dnes není dostupný.

Spisovatel Horace Walpole⁷⁷ vyjádřil naopak den po shlédnutí *Ezia* v dopisu Siru Horaci Mannovi své zklamání. Manzuoli podle něj nebyl tak skvělý, jak předpokládal a ve srovnání s Elisim neměl tak líbivé tóny. Přestože je to dobrý zpěvák, potlesk, který mu publikum věnovalo, byl podle Walpola nepřiměřený. Takto odměřený přístup však nebyl mezi londýnským publikem všeobecně sdílený a Manzuoli byl v Londýně oslavován až do konce sezóny.⁷⁸

Je možné, že ve zmíněném pasticciu byla použita také jedna z prvních árií Wolfganga Amadea Mozarta „Va, dal furor portata“ pro tenor.⁷⁹ Manzuoli se toho roku s mladým Mozartem v Londýně setkal, otec Leopold jej k němu přivedl na lekce zpěvu.⁸⁰

V sobotu 26. ledna 1765 se konala premiéra opery *Adriano in Siria*, Bachovy šesté italské opery a třetí psané pro Londýn. Manzuoli v ní ztvárnil roli *primo uomo* – Farnaspa.⁸¹ Jeho árie z této opery jsou popsány v analýze v kapitole třetí (viz 3.3). Den po premiéře reportoval Horace Walpole v dopise Lordu Hertfordovi: „Poslední tři týdny v opeře byly ohromné a nová Bachova opera minulou noc byla tak přeplněná, že některé dámy stály během celého představení za scénou.“⁸² To potvrzuje i Burney: „Premiéra byla publikem tak očekávána, že v Královském divadle byl vytvořen takový dav, jaký zde dřív nebyl. [...] Navzdory očekávání však opera propadla, diváci vycházeli z divadla zklamaní a opera se hrála jen asi dvakrát nebo třikrát.“⁸³ Burney se v údajích o počtu repríz zmýlil, představení se

76 BURNEY, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*. Ed. Frank Mercer. London, 1935, s. 868.

77 *Horace Walpole (1717–1797)*, Lord z Orfordu, anglický prozaik, politik a architekt, bratranec Lorda Nelsona. Psal čtivé dopisy nabízející živý obraz intelektuální aristokracie jeho doby. *Nové Universum, všeobecná encyklopedie A - Ž*. Praha: Euromedia – Knižní klub, 2003, s. 1254.

78 WOODFIELD, ref. 7, s. 192.

79 EISEN, ref. 2, s. 20.

80 EISEN, ref. 2, s. 323.

81 EISEN, ref. 2, s. 36.

82 WARBURTON, ref. 70, s. VIII.

83 BURNEY, ref. 76, s. 869.

konala 29. ledna, 2., 5. a 9. února. Dne 12. února se místo dalšího plánovaného představení dávalo pasticcio *Ezio a Adriano* se hrál až následující sobotu, 16. února. Naposledy se opera dávala o týden později.⁸⁴

Role Adriana byla svěřena druhému kastrátovi Ferdinandovi Tenduccimu, který byl již londýnskému publiku znám, protože zde zpíval dvě sezóny od roku 1758⁸⁵ a vytvořil roli Arbaca v Arneho *Artaxerxovi* v Covent Garden v roce 1762. Stal se jedním z Bachových nejbližších londýnských přátel, ale je možné, že jejich vztah vznikl o několik let dříve v Miláně, kde byl Tenducci angažován jako *secondo uomo* na karnevalovou sezónu 1757.⁸⁶ Tenorové party zpívali Ciprandino a Micheli. Burney popsal Ciprandiho jako „excelentního tenora“, byl také angažován v Milánu v roce 1762 a předtím se v Londýně objevil v letech 1754–1755.⁸⁷ Zpěvačky obsazené do opery nebyly zvláště uznávané, Burney kritizoval pěvecké kvality dvou z nich. Teresa Scotti, *prima donna* v roli Emireny, byla podle něj „žena s elegantní postavou, krásným obličejem a slabým hlasem, zpívala velmi vkusně a předvedla pružnost hlasu i výraz.“ Druhá, Clementina Cremonini v roli Sabiny byla „dobrá hudebnice s moderním způsobem zpěvu, ale téměř bez hlasu“.⁸⁸

Důvodem Bachova neúspěchu u Královského divadla mohl být podle autora moderní kritické edice hudební charakter opery složené ze samých sladkých árií, ale také silná italská opozice.⁸⁹ Bachova opera nebyla v této sezóně v Londýně jedinou neitalskou operou, která propadla. *L'Olimpiade* anglického skladatele Thomase Arneho byla „navzdory dobré hudbě a Manzuolimu v roli *Megacla* úplným fiaskem“.⁹⁰ Zaujatost italských zpěváků vůči neitalským skladatelům ukazuje názor anonymního diváka přítomného na premiérách obou výše zmíněných děl, jeho dopis byl otištěn v *The Gazetteer and New Daily Advertiser* 21. května 1765: „[...] Mohl bych se s menším rizikem hodinu rouhat než jen během minuty naznačit cokoliv proti Sig. Manzuolimu. – Velmi mě překvapilo, že Arneho nová opera *L'Olimpiade* byla tak brzy stažena z repertoáru, ale našel jsem jiné, kteří nebyli tak překvapeni jako já, odsouzení této opery předcházelo jejímu uvedení, jelikož autor nebyl Ital. [...] Signor Manzuoli (chudák! si neodnese více než dva nebo tři tisíce liber) nemohl zpívat s menší

84 WARBURTON, ref. 70, s. VII.

85 HERIOT, ref. 3, s. 155.

86 WARBURTON, ref. 70, s. VII–VIII.

87 WARBURTON, ref. 70, s. VII.

88 BURNEY, ref. 76, s. 868.

89 EISEN, ref. 2, s. 36.

90 HERIOT, ref. 3, s. 155.

oslnivostí, nejpůvabnější árie opery postrádaly v jeho podání živost. Příliš často jsem slyšel Manzuoliho perfektní projev v jiných operách, abych uvěřil, že to bylo způsobeno nedostatkem schopností, a byl jsem ujištěn lidmi, kteří jej krátce viděli před premiérou, že byl zcela zdravý. Mluvím především o Signoru Manzuolim, protože je v současnosti hlavním předmětem operního zájmu, ne však proto, že by zbylí zpěváci byli méně na vině, celý italský soubor (vyjma Signora Ciprandiho) se choval zcela nespravedlivě, nenašel jsem pro to nejmenší důvod, zdá se, že to bylo mezi italskými zpěváky dlouho zavedené pravidlo, nikdy nezpívat s plnou nádherou v jiných operách než čistě italských. Arneho opera opravdu není tuto sezónu první ukázkou vražedné předpojatosti. [...] ⁹¹

Je-li domněnka z anonymního dopisu pravdivá, riskoval Manzuoli svým špatným výkonem svou reputaci. Výdělek však již měl zajištěný, jak se můžeme dozvědět z dopisu Leopolda Mozarta Lorenzu Hagenauerovi z 8. února 1765: „Tuto zimu nikdo nevydělává mnoho peněz, kromě Giovanniho Manzuoliho a několika dalších lidí v opeře. Manzuoli dostává za tuto sezónu 1 500 liber a jelikož předchází impresario De Giardini loni zkrachoval, peníze musejí být zaručeny v Itálii, jinak by Manzuoli do Londýna nepřišel. Další příjem bude mít z vlastního večerního recitálu, takže tuto zimu vydělá více než 20 000 německých zlatých.“ ⁹² Zmíněný recitál se konal 21. února 1765. ⁹³

Údaje o výši Manzuoliho příjmů zmíněné několikrát v uvedených korespondencích potvrzují záznamy v dochovaných účetních knihách v Drummondově bance z roku 1764 a 1765. V roce 1764 dostal Manzuoli za svá vystoupení zapláceno 25. ledna 500 liber a 29. června 1 000 liber. ⁹⁴ Pravděpodobně výplatu za svá březnová vystoupení v roce 1765 uložil Manzuoli do Drummondovy banky 22. března, je zde záznam o vkladu 400 liber. ⁹⁵

91 WARBURTON, ref. 70, s. IX.

92 WOODFIELD, ref. 7, s. 192.

93 WOODFIELD, ref. 7, s. 193.

94 GIBSON, ref. 73, s. 54–55.

95 DUNCAN, Cheryll. Mateer, David. An Innocent Abroad? Caterina Galli'S Finances in New Handel Documents. In: *Journal of the American Musicological Society*. 2011, 64 (3), s. 514.

2.4 Verona, Turín, Milán a Florencie

Dostupné údaje o smlouvách a finančním ohodnocení spolu se jmény autorů a kolegů naznačují stále významné postavení Manzuoliho. Na rozdíl od londýnské sezóny však není v těchto dalších případech tolik komentářů a detailů o provedení či výši honorářů známo, a proto je o nich pojednáno stručněji.

Na podzim roku 1765 vystupoval Giovanni Manzuoli ve Veroně v revidované verzi opery *Antigono* od Giuseppe Sartiho.⁹⁶ Toto představení zmiňuje Charles Burney při návštěvě města 28. července 1770: „V novém divadle se hraje vážná opera jen v listopadu před zahájením karnevalu v ostatních hlavních italských městech. V té době je pak divadlo zaplaveno dobrými herci. V roce 1765 se tam hrála *Metastasiova Antigona*, k níž napsal hudbu Sarti. Hlavní role v ní zpívali Manzuoli a *Bastardella*, která se stala od té doby velmi proslulá pro ohebný hlas velkého rozsahu [...]“⁹⁷

V sezóně 1765–1766 účinkoval opět v Turíně. Smlouvu na tuto sezónu podepsal, jak bylo zmíněno v podkapitole 2.2, již 6. července 1764. Fakt, že byla smlouva podepsána tak brzy, svědčí o jeho žádanosti v turínské opeře. V lednu 1765 Monsieur Pitt z londýnského Královského divadla poprosil *Cavalieri* o Manzuoliho propuštění z turínské smlouvy a tím umožnění jeho vystupování v Londýně i nadále v roce 1766, jeho žádost však byla zamítnuta.⁹⁸

Najímání zpěváků na tuto sezónu nebylo v Turíně provedeno podle obvyklých pravidel, tedy na základě významu operní role. Tenor Gaetano Ottani byl najat už v roce 1764 na následující dvě sezóny, *seconda donna* De Grandis byla vybrána v polovině dubna roku 1764 a *prima donna* Giuseppina Maker na začátku června.⁹⁹

Za sezónu 1765–1766 byl Manzuoliho plat 1 150 zecchinů (11 000 lir), *prima donna* Giuseppina Maker dostala 360 zecchinů (3 408 lir), tenor Gaetano Ottani 272 zecchinů (2 600 lir), *secondo uomo* Antonio Priori a *seconda donna* Marianna De Gradis každý 160 zecchinů (1 514 lir) a *secondo tenore* Giacomo Mellano 63 zecchinů (600 lir).

Oproti předešlé turínské sezóně byly výrazně sníženy náklady na plat skladatelů obou karnevalových oper, přepracované verze opery *Alessandro nell'Indie* od Antonia Sacchiniho a *Oreste* od Carla Monzy. Autor hlavní opery dostal 946 lir a Carlo Monza, který byl

96 SARTORI, ref. 5, č. 2151.

97 BURNEY, ref. 4, s. 65.

98 BUTLER, ref. 7, s. 250.

99 BUTLER, ref. 7, s. 249.

kapelníkem v Milánu, ale neměl takovou reputaci jako například Jommelli, Galuppi či Traetta, 757 lir. Je možné, že ředitelé zvolili pro sezónu 1765–1766 méně známého skladatele právě kvůli vysokému platu, který si žádala hvězda jako Giovanni Manzuoli.¹⁰⁰ Libreto od Mattia Veraziho s názvem *Ifigenia in Tauride* zhudebnil dříve v Mannheimu Giovanni de Majo, v Turíně bylo libreto opatřeno novou hudbou (Carla Monzy) a také novým italským titulem – *Oreste*.¹⁰¹ Oproti *Ifigenie in Tauride* obsahoval turínský *Oreste* několik nových árií. Manzuolimu byly přidány dvě árie a cavatina. Toto rozšíření role Oresta a změna titulu opery naznačují, že libreto bylo vybráno právě k předvedení hlavního zpěváka.¹⁰²

Ve druhé polovině šedesátých let byl Manzuoli angažován do karnevalových oper ve Florencii a Milánu. V milánském divadle Regio Ducale vystoupil v roce 1766 v úspěšné opeře Antonia Sacchiniho *L'Olimpiade* z roku 1763, která se konala na oslavu zasnub Marie Riccardy z Modeny a rakouského arcivévody Ferdinanda.¹⁰³

Na podzim téhož roku se účastnil otevření divadla Onigo v Trevisu, při kterém zazněla opera *Demofonte* od Pietra Guglielmiho.¹⁰⁴ V téže sezóně se při účinkování v opeře *Solimano* od Gregoria Sciroliho v benátském divadle San Cassiano setkal s kastrátem Giuseppem Tibaldim, který ztvárnil titulní roli. Manzuoli byl obsazen do role Selima.¹⁰⁵ Ve Florencii v roce 1767 zpíval v oratoriu *Daniello* pro čtyři hlasy, které se konalo na svátek svatého Josefa.¹⁰⁶ Dále zde vystoupil v karnevalových operách *Ifigenia in Tauride* a *Olimpiade*. Jednalo se v obou případech o opakovaná provedení oper Tommasa Traetty, role Megacla pro něj byla napsána již pro první uvedení v roce 1758 ve Veroně, *Ifigenie in Tauride* s Manzuolim v roli Oresta se znovu opakovala během karnevalu v roce 1768 v Milánu.¹⁰⁷

100 BUTLER, ref. 7, s. 251.

101 BUTLER, ref. 7, s. 246.

102 BUTLER, ref. 7, s. 248.

103 SARTORI, ref. 5, č. 16994.

104 SARTORI, ref. 5, č. 7544.

KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201.

105 SARTORI, ref. 5, č. 22271.

106 SARTORI, ref. 5, č. 7110.

107 SARTORI, ref. 5, č. 12753 a 16995.

2.5 Konec kariéry, poslední vystoupení

Roku 1768 se Manzuoli po třech úspěšných italských sezónách přemístil do Florencie na penzi a stal se komorním zpěvákem toskánského vévody.¹⁰⁸ Na divadelní jeviště se však ještě dvakrát vrátil. V lednu roku 1770 poprvé od svého mládí zpíval v Římě v titulní roli opery *Ezio* od Leopolda Gassmanna.¹⁰⁹ Jednalo se o revizi díla z roku 1761.¹¹⁰ Opera byla pravděpodobně uzpůsobena také pro Manzuoliho, jelikož však nejsou dochovány oba prameny, není možné opery blíže zkoumat.

V září roku 1770, jej poblíž Florencie opět slyšel zpívat Charles Burney: „*Dnes ráno jsem slyšel slavnostní mši v klášteře delle Monache [...] Měl jsem potěšení slyšet tam i signora Manzoliho. V první části mše zpíval tercet se signorem Verolim a druhým kapelníkem chrámu Zvěstování, barytonistou. [...] Signor Manzoli zazpíval krátké sólo a velice mě svým uměním potěšil, jeho hlas však ani v tom malém kostele neměl už takovou sílu jako v té době, kdy byl v Anglii. Přednesl také rozkošné moteto od signora Monzy z Milána.*“ Dále píše: „*Signor Guarducci a signor Ricciarelli odjeli z Florencie několik dní před mým příjezdem, jinak bych byl uslyšel duet Manzoliho a Guarducciho, který zpívali na soukromém koncertě. Byla to velká škoda, protože se ti dva zpěváci málokdy setkají na jednom místě.*“¹¹¹ Burney Manzuoliho zmiňuje ještě o dva měsíce později při hodnocení italských pěvců: „*[...] kdo pamatuje ve vážných operách Monticelliho, Elisiho, Mingottiovou, Colomba Mattei, Manzoliho nebo v současné opeře Guadagniho, musí přiznat, že Italové nejen dobře deklamují, ale jsou také vynikající herci.*“¹¹²

Manzuoli ukončil svou operní kariéru v říjnu roku 1771 v Milánu ve dvou slavnostních představeních, která se konala u příležitosti svatby Ferdinanda a Marie Beatrice d'Este, v Hasseho *Ruggierovi* a Mozartově serenádě *Ascanio in Alba*. V obou dílech ztvárnil zpěvák titulní postavu.¹¹³ Metastasio psal původně libreto *Ruggiera* pro svatbu rakouské arcivévodkyně Marie Antoinetty a francouzského následníka trůnu, budoucího Ludvíka XVI., ale svolil k jeho uplatnění o rok později. Zkomponováním hudby svatební opery byl Marií

108 HANSELL, ref. 2.

109 SARTORI, ref. 5, č. 9526.

110 HILL, George R. Gassmann, Florian Leopold. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-12-17]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

111 BURNEY, ref. 4, s. 109.

112 BURNEY, ref. 4, s. 139.

113 HANSELL, Sven. Ruggiero. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

Terezií pověřen Johann Adolf Hasse, kterému bylo tehdy již 72 let. Kromě *prima uoma* Manzuoliho byla obsazena *prima donna* Antonia Maria Girelli a tenor Giuseppe Tibaldi.¹¹⁴ Árie z této opery jsou analyzovány ve třetí kapitole (viz 3.4). Podle Leopolda Mozarta zastínil Hasseho *Ruggiera* Mozartův třikrát nebo čtyřikrát opakovaný *Ascania*.¹¹⁵ V dopise z 24. listopadu 1771 píše Wolfgang Amadeus: „*Pan Manzuoli, kastrát, který byl vždy považován za nejlepšího ve své kategorii, ukázal ve svém pokročilém věku svou hloupost a aroganci. Byl angažován za částku 500 dukátů, ale jelikož ve smlouvě nebyla zmínka o serenádě, žádal za své účinkování v ní 500 dukátů navíc, čímž by si vydělal 1 000 dukátů. Dvůr mu poslal pouze 700 dukátů a zlatou tabatěrku (dost, zdá se mi), ale Manzuoli jim poslal obojí zpět a odjel, aniž by cokoliv přijal.*”¹¹⁶

V roce 1775 ještě Manzuoli vystoupil ve Florencii v oratoriu *Salomone esaltato al trono* od Francesca Zannettiho, které se zpívalo 3. a 8. prosince večer u příležitosti slavnostního otevření nové modlitebny svatého Filipa Neriho. Pravděpodobně naposledy zazpíval v roce 1782 v oratoriu *La Liberazione d'Israelle* od Marca Rutiniho.¹¹⁷ Zemřel v témže roce ve Florencii.

Shromážděná fakta o Giovannim Manzuolim přesvědčivě vypovídají o tom, že jeho pěvecká kariéra byla velmi úspěšná. Na operních jevištích se objevoval celých čtyřicet let, z toho v padesátých a šedesátých letech hlavně v rolích *primo uomo*. Celková doba od jeho prvního známého vystoupení po poslední činí 51 let. Jeho současníci Francesco Barnardi (Senesino), Carlo Broschi (Farinelli), Giovanni Carestini, Gaetano Guadagni, Gaetano Majorano (Caffarelli) či Ferdinando Giusto Tenducci byli pěvecky aktivní průměrně kolem 35 let. Manzuoli za svoji kariéru účinkoval asi ve sto operách, srovnatelný počet má na svém pěveckém kontě z výše zmíněných pouze Francesco Barnardi. Srovnáme-li počet oper a délku Manzuoliho kariéry s jinými kastráty, můžeme říci, že byla na danou dobu nadprůměrná.¹¹⁸ Třebaže přesnější data nemáme, z naznačeného lze usuzovat, že Manzuoli také uměl své umění dobře zpeněžit a uměl své jmění spravovat. Rosselli ho spolu s kastráty Sassanim, Nicolinem, Senesinem, Pistocchim, Farinellim, Brunim či Veluttim řadí mezi zpěváky, kteří si žili dobře a z úspor si pořídili statek nebo velký městský dům.¹¹⁹

114 HANSELL, ref. 113.

115 RUSHTON, Julian. *Ascanio in Alba*. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

116 JENKINS, John S. Mozart and the castrati. In: *The Musical Times*. 2010, 151 (1913), s. 58.

117 SARTORI, ref. 5, č. 20441 a 14213.

118 SARTORI, ref. 5, Indici – II [Cantanti], s. 23, 79–80, 122–123, 147–148, 339–340, 388, 633.

119 ROSSELLI, ref. 10, s. 171.

3. Analýza vybraných árií z repertoáru šedesátých let

Cílem této kapitoly je na základě analýzy dostupných notových materiálů charakterizovat co možná nejpřesněji Manzuoliho jako pěvce, jeho hlas a pěveckou techniku. Jelikož je však počet a typ pramenů omezený, není možné zodpovědět všechny otázky a vzniká nebezpečí subjektivních hodnocení. Množství notových pramenů je přesto dostatečně velké na to, aby umožnilo jistá srovnání. Na základě dostupných skladeb lze hodnotit, jaký typ árií převažoval v Manzuoliho repertoáru, jeho hlasový obor a případné změny v rozsahu a tessituře. Podle charakteru árií a obsažených prvků pak můžeme popsat Manzuoliho vokální techniku. Závěry však nemohou být předkládány neomylně, protože improvizace stále hrála určitou roli a na notový zápis se nelze ve všech ohledech spolehnout. Zejména přesná znalost improvizovaného zdobení by napověděla více. To souvisí také s otázkou interpretace (ve smyslu pěveckého a hereckého projevu), která je nepostradatelnou složkou přednesu, a kterou nemáme možnost přímo zhodnotit, podobně jako například barvu hlasu. Analýza se tedy soustředí na to, co skýtají dostupné prameny s předpokladem, že skladatelé zkomponovali árie způsobem, který umožňoval ukázat to nejlepší z Manzuoliho pěvecké techniky a který korespondoval s jeho pěveckým naturelem.

K analýze bylo zvoleno šestnáct árií z pěti různých oper, do nichž byl Manzuoli obsazen jako *primo uomo*. Nejlépe notově dokumentované je poslední desetiletí Manzuoliho aktivní operní činnosti. Pro reprezentativní popis zpěvákových dovedností by však bylo vhodné vybrat několik titulů z každého desetiletí a zároveň pracovat s notami, které zpěvák sám používal při nácviu a do kterých si dělal poznámky o případném zdobení a způsobu provedení. Jelikož se nám takového materiálu nedostává, pokrývá zkoumané období Manzuoliho pěvecké kariéry věk od čtyřiceti do padesáti let stáří zpěváka a představuje teoreticky dobu, kdy mohla jeho nejlepší hlasová forma již pominout. Podrobněji analyzovány jsou árie ze čtyř oper dostupných v moderních kritických edicích¹²⁰ a z jedné opery dostupné

120 GLUCK, Christoph Willibald. *Tetide. Serenata teatrale in einem Akt von Giannambrogio Migliavacca*. Kassel: Bärenreiter, 1978.

BACH, Johann Christian. *Adriano in Siria. Opera Seria in Three Acts*. The Collected Works of J. C. Bach, vol. 5, ed. Ernest Warburton. New York: Garland Pub, 1985.

GLUCK, Christoph Willibald Ritter von. *Il trionfo di Clelia. Drame per musica in drei Akten*. Sämtliche Werke, Abt. 3, Italienische Opere serie und Opernserenaden / Christoph Willibald Gluck, Bd. 23, ed. Angela Knapp. Kassel: Bärenreiter, 2008.

HASSE, Johann Adolph. *Ruggiero ovvero L'Eroica Grattitudine*. Concentus musicus, Bd. 1, ed. Klaus Hortschansky. Köln: Arno Volk Verlag, 1973.

v podobě rukopisu¹²¹. Pro ověření a komparaci výsledků je v závěru analýzy (v části 3.6) stručně charakterizováno několik árií ze staršího repertoáru dostupných též v rukopisné podobě.¹²²

Charakteristika árií je podepřena dobovým výkladem některých vybraných aspektů pěvecké techniky, jak je představují autoři traktátů o umění zpěvu. Pro dobu Manzuoliho pěvecké činnosti jsou směrodatné traktáty tří pěveckých pedagogů (z nichž dva italští byli sami sopránoví kastráti) – Francesca Tosiho (1723), Johanna Friedricha Agricoly (1757) a Giovanniho Battisty Manciniho (1774).¹²³

O výuce zpěvu jako první soustavně pojednal Francesco Tosi. V traktátu určeném primárně kastrátům představil svá estetická hlediska a zpěváky své doby vybavil praktickými radami. Kvůli rychle se měnícímu vkusu však nebyl Tosiho spis v 60. letech již zcela aktuální. Jeho pohled je tedy v analýze řazen pouze okrajově a tam, kde jeho stanoviska mohla platit i v letech šedesátých. Tosiho dílo oživil v roce 1757 Johann Agricola, když jej přeložil do němčiny a doplnil vlastním komentářem a notovými příklady. Na rozdíl od Tosiho se již Agricola obrací k mužským i ženským zpěvákům, podobně jako v sedmdesátých letech Giovanni Mancini. Také on podal všestranný rozbor pěvecké techniky. Zatímco Tosi a Mancini se zabývají „pouze“ pěveckým uměním a praktickými doporučeními učitelům i studentům zpěvu, Agricola vykládá pěveckou techniku také z hlediska fyziologie a podrobně popisuje stavbu a funkce hlasového ústrojí.

Před vlastní analýzou je věnováno několik odstavců základním otázkám hlasové techniky, předpokládaným nárokům kladeným na kastráty a popisu způsobu zkoumání Manzuoliho repertoáru.

Všichni zmínění pěvečtí pedagogové rozlišují dva hlasové rejstříky, prsní a hlavový. Tosi a Mancini hlavový rejstřík zaměňují za falzet. Agricola však míní, že falzet je způsob „násilného“ tvoření tónů a falzetové tóny mohou být obsaženy v obou oblastech

121 HASSE, Johann Adolph. *Alcide al bivio*. Manuskript, ca 1760–1790. Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Napoli. Dostupné z <http://imslp.org/>

122 MAJO, Giuseppe de. *Arianna e Teseo*. Manuskript, 1790–1800. Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Napoli. Dostupné z <http://imslp.org/>

JOMMELLI, Niccolò. *Temistocle*. Manuskript, 1757–1760. Archivio dell' Accademia Filarmonica, Torino. Dostupné z <http://imslp.org>

123 TOSI, Francesco. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. 1723.

AGRICOLA, Johann Friedrich *Anleitung zur Zingekunst*, 1757. Ve své práci cituji z novodobé anglické publikace: BAIRD, Julianne C. *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MANCINI, Giambatista. *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Stamparia di Ghelen, 1774.

hlasu – v hrudním rejstříku v jeho spodním rozsahu a v hlavovém rejstříku v jeho horní hranici. Také dnes se názory zpěváků a pěveckých učitelů na počet rejstříků, jejich názvy i fyziologickou funkci rozcházejí. Nejběžněji přijímané dělení je na rejstřík hrudní (prsní), střední a hlavový, který lze u mužských hlasů pojmenovat jako falzet.¹²⁴

Kastráti bezpochyby přispěli k rozvoji pěvecké techniky. Obecně bývá jejich hlas označován jako zářivý, svěží, průrazný, pružný, měkký a pohyblivý. Domníváme se, že dokázali mimořádně ovládat dech a měli spontánní legato. Zpívali především pěveckou technikou zvanou *sul fiato* (zpěv na dechu). Rodolfo Celletti ve své teoretické práci o pěveckém umění přirovnává *canto sul fiato* k „*tahu smyčce dobrého houslisty, violisty nebo violoncellisty, který vědomou regulací rychlosti tahu a tlaku na smyčec dosahuje ve zvuku ‚obsahu‘ neboli odlišných zabarvení a odlišné intenzity zvuku*“.¹²⁵ Ačkoliv dechová technika je zcela základní složkou zpěvu, v Tosiho traktátu, Agricolově komentáři ani Manciniho díle není práce s dechem podrobně rozebrána a nejsou představeny způsoby, jak dech cvičit.

Za nezbytnou dovednost každého zpěváka byla považována správná intonace, *voix mixte* (sjednocení rejstříků prsního a hlavového), umění *messa di voce* (zesilování a zeslabování jednoho tónu), ovládnutí *portamenta* (vázaného přechodu mezi dvěma tóny různé výšky), *appoggiature* (opory), *trylku*, *mordentu* (krátký trylek spodní) a *kadence* (delší improvizovaná či předepsaná ozdoba na fermatě).¹²⁶

Dnes běžně užívaný termín *koloratura* se v hlavních traktátech o zpěvu¹²⁷ nevyskytuje.¹²⁸ Tosi označoval rychlé kolorатурní plochy jako *passaggio*. Podle způsobu artikulace je dělil na dva typy – *passaggio scivolato* (několik not v *legatu*) a *passaggio battuto* (delší plocha artikulována odděleně).¹²⁹ Agricola (respektive Baird) nabízí pro koloratury

124 Hlas označovaný Tosim a Mancinim jako prsní či přírodní obsahoval u sopranisty obvykle tóny od *c'* po *c''* nebo *d''*. Nad nimi bylo z hlediska estetiky druhé poloviny 18. století a pro náročnost koloratur nutné přejít do falzetového rejstříku. CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000, s. 98–99. Například kastrát Farinelli zpíval ve svých mladých letech v rozsahu od *a* do *d'''*, rozsah jeho prsního hlasu byl tedy rozšířen falzetem. Farinelliho učitel Nicola Porpora po svém žákovi zřídkaždy žádal více než jeden a půl oktávy a obvykle naopak méně. Důraz byl kladen na upevnění střední polohy a práci s prsním hlasem. Také v Porporových áriích je patrné užití zejména středního rejstříku. HERIOT, ref. 3, s. 49. Tosi však tvrdil, že učitelé neuměli své žáky přechod do falzetového hlasu správně naučit a sopranistů byl proto nedostatek: „mnozí učitelé nechávali žáky zpívat *alt*, protože u nich nedokázali najít falzet nebo se nechtěli namáhat s jeho hledáním“. MANCINI, ref. 123, s. 130.

125 CELLETTI, ref. 124, s. 97–98.

126 MANCINI, ref. 123, s. 130.

127 Caccini, 1601/2; Tosi, 1723; Agricola, 1757, Mancini, 1774; García, 1841.

128 Pojem „koloratura“, jenž je obecně chápán jako květnaté zdobení zejména ve vokální hudbě, popsali již ve svých hudebních slovnících Praetorius (1618), Brossard (1703) a Walther (1732). JANDER, Owen a Ellen T. HARRIS. Coloratura. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-06]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

129 BAIRD, ref. 123, s. 155.

termín divize (dílkování). Toto označení, jakkoliv může odkazovat na renesanční *divisions*, není pro oblast 18. století příliš vžitá. Kolorатурní plochy můžeme chápat jako květnaté zdobení vyskytující se jak v rychlém, tak i pomalém tempu, přidržují se proto obecnějšího a zavedenějšího termínu koloratura a v případě rychlého provedení ji označují Tosioho termínem *passaggio* a bližší charakteristikou artikulace (*battuto* či *scivolto*).

Jednotlivým složkám pěvecké výbavy je věnován prostor v analýze árií a jejich výskyt ve studovaném repertoáru je znázorněn v tabulkách 4, 5 a 6 v části 3.5. Jak požadavkům kladeným na interprety ve své době vyhovoval Giovanni Manzuoli? Jaký typ árií převažoval v jeho repertoáru? V čem byly árie náročné a co lze soudit o jeho pěvecké technice? Do jaké míry lze posuzovat výše zmíněné složky pěveckého projevu?

Árie jsou charakterizovány chronologicky dle doby vzniku opery a jejich umístění v ději. Pro širší orientaci je v úvodu každé podkapitoly nastíněn děj či téma opery, které sice přímo nesouvisejí s technickými prvky vyžadovanými v jednotlivých áriích, ale mohou napovědět o typu role. Všechny studované árie jsou představeny v tabulce 3. V posledních třech sloupcích vpravo se nacházejí údaje o typu árie, jejím rozsahu a tessituře. Typ árie je kromě hudebních charakteristik určen na základě textu. Samotné texty v analýze uváděny nejsou, ale v popisu jednotlivých árií je jejich obsah stručně shrnut. Rozsah árie je údaj sestavený z nejnižšího a nejvyššího tónu použitého v pěveckém partu. Tessitura árie je tónová oblast, ve které se daná árie pohybuje nejčastěji. V ideálním případě by měla reprezentovat tónové rozpětí nejlépe padnoucí hlasovým dispozicím zpěváka. Spolu s barvou hlasu je tessitura hlasu stěžejním ukazatelem pro určení hlasového typu. V textu a notových ukázkách je dále věnována pozornost technicky náročným a opakujícím se prvkům a dobovému pohledu na jednotlivé hlasové charakteristiky, které jsou samostatně komentovány v podkapitole 3.5.

Tabulka 3 – Analýza vybraných árií

Rok	Autoři	Opera	Role	Počet árií	Název árie, tempo, forma	Typ árie ¹³⁰	Rozsah	Tessitura
1760	Hasse, Metastasio	<i>Alcide al bivio</i>	Alcide	3/15	<i>Dei Clementi, amici Dei</i> Largo e maestoso, AA'BAA'	cantabile, d'affetto	c'-a''	a'-e''
					<i>Mi sorprende un tanto affetto</i> Moderato, AA'BAA'	cantabile, d'affetto	c'-a''	a'-d''
					<i>Dove ando?</i> Moderato, AA'BAA'	cantabile, d'affetto	a-g''	fis'-cis''
1760	Gluck, Migliavacca	<i>Tetide</i>	Apollo	2/9 + duet + kvartet	<i>Quante volte a lui le imprese</i> Andante, AA'BAA'	cantabile, d'affetto	c'-a''	g'-d''
					<i>Sotto si fausti rai</i> Allegro AA'BAA'	di bravura	h-h''	a'-d''
1763	Gluck, Metastasio	<i>Il trionfo di Clelia</i>	Orazio	4/18 + duet	<i>Resta, o cara</i> Maestoso AA'BAA'	di bravura	cis'-a''	fis'-e''
					<i>Saper ti basti, o cara</i> Adagio AA'BAA'	cantabile, d'affetto	c'-g''	g'-c''
					<i>Dei di Roma, ah perdonate</i> Moderato ABA	cantabile, d'affetto	d'-f''	g'-c''
					<i>De folgori di Giove</i> Allegro assai AA'BAA'	di bravura	h-a''	g'-e''
1765	Bach, Metastasio	<i>Adriano in Siria</i>	Farnaspe	4/19 + duet + tercet	<i>Disperato in mar turbato</i> Allegro AA'BA'	di bravura	h-g''	g'-e''
					<i>Dopo un tuo sguardo</i> Andante AA'BA'	cantabile, d'affetto	c'-g''	g'-d''
					<i>Cara la dolce fiamma</i> Largo AA'BA'	cantabile, d'affetto	c'-g''	g'-d''
					<i>Son sventurato</i> Andante AA'BA'	cantabile, d'affetto	b-as''	b'-es''
1771	Hasse, Metastasio	<i>Ruggiero</i>	Ruggiero	3/17 + licenza	<i>Ah, se morir di pena</i> Piuttosto lento AA'BA'	cantabile, d'affetto	b-g''	f'-c''
					<i>Di quello ch'io provò</i> Allegro assai AA'BAA'	di bravura	fis-g''	a'-d''
					<i>Ho perduto il mio tesoro</i> Allegro AA'BA''	di bravura	b-as''	g'-es''

130 Typ árie byl určen podle klasifikace Johna Browna (1789).

3.1 Alcide al bivio a Tetide

První dvě díla analyzovaná z hlediska Manzuoliho pěveckých charakteristik vznikla na oslavu dynastické svatby v roce 1760 ve Vídni a byla psána pro stejné pěvecké obsazení: *primo uomo* Giovanni Manzuoli, *prima donna* Caterina Gabrielli, *primo tenore* Carlo Cariani, Maria Piccinelli a Maria Teresa Giacomazzi ve zbylých dvou sopránových rolích.¹³¹ Obě slavnostní opery mají mytologický charakter, v *Alcidovi* se objevuje Iride, bohyně duhy, v *Tetide* vystupuje Imeneo, bůh svatby.¹³²

3.1.1 Alcide al bivio

Alcide (Herkules), kterého ztvárnil Giovanni Manzuoli je v opeře na Metastasiovo libreto veden svým učitelem Fronimem na křižovatku, kde si musí vybrat mezi potěšením a ctností, které reprezentují bohyně Edonide a Aretea. Volbou druhé získává Alcide chválu bohů.¹³³ Hudba *Alcide al bivio* je sladká a líbivá. V áriích vyniká sólový hlas na pozadí barevného, rytmicky živého nástrojového doprovodu. Vokální party neobsahují příliš dramatických či „akrobatických“ efektů a umožňují časté improvizované zdobení. Různé nálady jsou odstíněny jemně variovaným rytmem.

Množstvím árií se jednoaktová *festa teatrale* vyrovná tříaktové *opeře seria*. Největší počet (celkem šest árií) byl napsán sopranistce Caterině Gabrielli v roli Edonide, tenor Carlo Cariani v roli Fronima zpíval dvě árie, sopranistka Maria Piccinelli v roli Aretey tři a sopranistka Maria Teresa Giacomazzi ztvárnila nejmenší roli bohyně Iris pomocí jediné árie v závěru opery. Hasse nekladl na zpěváky zvláštní nároky. V jeho áriích jsou kombinovány deklamační a lyrické prvky.¹³⁴ Opera obsahuje rozsáhlé recitativy *accompagnato* (někdy uvnitř árií) a působivé sbory, které obvykle zahrnují ariózní sekce pro sólisty.¹³⁵

Giovanni Manzuoli v roli Alcida byl jediným obsazeným kastrátem. Hasse pro něj zkomponoval tři árie, které hudebním i textovým obsahem odpovídají nejvíce typu *cantabile*. Hlavní postava v *opeře seria* měla zpravidla alespoň jednu árii v kontrastním stylu. Sestavení

131 HEARTZ, ref. 8, s. 333.

132 BROWN, ref. 8, s. 267, 273.

133 WEIMER, Eric D. Alcide al bivio. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

134 HEARTZ, ref. 8, s. 334.

135 WEIMER, ref. 133.

Manzuoliho role pomocí tří kantabilních árií neodpovídá zvyklostem, ale mohlo by být vysvětleno tím, že hlavní pěveckou hvězdou byla Gabrielli. Naznačuje to její pěvecký part složený z dvojnásobného počtu árií, mezi nimiž se nachází také typ *di bravura*.

V árii *Dei Clementi, amici Dei* (Bohové shovívaví, přátelé božští) v první části opery se Alcide obrací k bohům a žádá je o znamení a pomoc v rozhodování. Význam je posílen v textu druhé sloky – říká, že bez bohů se cítí nejistý, ale s nimi ví, že může podstoupit každou válečnou výpravu. Afekt pochybnosti a úcty k bohům je vyjádřen velkou mírou lyričnosti v pomalém díle AA', ve kterém je dán velký prostor pro zdobené a je zde hojně uplatněn tečkovaný rytmus. Ten například v taktech 30 až 35 vyžaduje lehkost tónů, jež je v textu podpořena slovy „che rischiarì“ (který vyjasní). Pěvecký part obsahuje ve všech třech kantabilních áriích velké množství melodických skoků. V árii *Dei Clementi* jsou oktávové i větší skoky v obou směrech obsaženy například v tempově kontrastní části B (třídobém Allegrettu), v taktech 83 až 85 následuje několik takových skoků po sobě (viz příklad 1). Velké melodické skoky v této árii zdůrazňují afekt pochybnosti (na slova „bez vás nejistý a pomalý cítím srdce chřádnout v mé hrudi“), který však záhy střídá pocit jistoty znázorněný v pěvecké lince opakovanými dlouhými tóny stejné výšky na slova „ogn' impressa a sostener“ ([za přízně bohů může] podniknout každé válečné tažení).

Příklad 1 – *Dei clementi, amici Dei*



Správné technické zvládnutí velkých skoků předpokládá vypracování dokonalého *appoggia* (dechové opory) a jednotného hlasového rejstříku, takzvaného *voix mixte* či *l'unione di due registri* (vyrovnání dvou rejstříků). V traktátech je na správné provedení melodických skoků kladen velký důraz. Agricola upozorňuje na chybu, se kterou se setkával u mnoha zpěváků své doby. Jedná se o tzv. *cercar la nota* – i při malém stoupajícím skoku si zpěváci pomáhají vložením jednoho nebo dokonce dvou či tří nižších tónů před zazpíváním vyšší noty, což je pro posluchače značně nepříjemné.¹³⁶ Také Mancini hodnotí umění *cantar di*

136 BAIRD, ref. 123, s. 67.

sbalzo (zpívat skoky) jako velmi náročné, zejména proto, že by mělo být intonačně precizní a mělo by být spojeno s *portamentem*.¹³⁷

Ve druhé árii *Mi sorprende un tanto afetto* (Překvapuje mě tak velký cit) Alcide zpívá o svém citu, proti kterému stojí rozum a brání mu se rozhodnout. Na rozdíl od *Dei clementi*, kam bylo vloženo několik krátkých stupňovitě klesajících koloratur plnicích ozdobnou funkci, obsahuje druhá árie několik delších koloraturních ploch využívajících sekvenční postupy. Vzhledem k pomalému tempu árie se však nejedná o rychlé efektní koloratury předvádějící hbitost hlasu.

Stejně jako v předešlých áriích i ve třetí *Dove ando?* (Kam jdu?) Alcide vyjadřuje nerozhodnost. Neví zda spí či bdí a vyslovuje pochybnost. Nejvíce ze tří Hasseho árií pro Manzuoliho Alcida jsou zde uplatněny melodické rozklady, které vytvářejí souvislou melodickou linii. Díl B (*Un poco andante*) je poměrně náročný z hlediska zařazení velkých skoků obsahujících hluboké tóny. Klesající a stoupající skoky jsou zde použity v rychlém sledu, přičemž dvakrát linie hlasu klesá k nejtmašším tónům rozsahu této árie (na slova „*dubbio il cor mi gela in seno*“ – pochybnost mi mrazí srdce v hrudi). Třetí Alcidova árie je psána v celkově nižší zpěvní poloze než první dvě, tessitura je v rozmezí *fis'–cis*".

Všechny tři árie vyjadřují afekt nerozhodnosti či pochybnosti, což koresponduje s tématem libreta – volbou mezi potěšením a ctností. Všechny tyto kantabilní árie jsou doprovázeny pouze smyčci, které ještě umocňují lyričnost melodií. Výběrem ctnosti vítězí Alcide nad vášněmi. „*Následování ctnosti je svrchovaným lékem proti vášním.*“¹³⁸

3.1.2 Tetide

Druhá svatební opera – *Tetide* je první italskou operou, kterou Gluck napsal poté, co začal pro Vídeň skládat balety a opery comique.¹³⁹ Některé prvky francouzské opery comique Gluck vnesl i do *Tetide*, v áriích se například objevuje nerovnoměrný rytmus (*rythme inégal*) a typ ozdoby zvané *appoggiatura di sotto* (také v Manzuoliho áriích). Kromě toho je hudba bohatá na „akrobatické“ úseky sloužící k předvedení virtuózních zpěváků, Manzuoliho a zejména Gabrielli.

Jelikož byl před Gluckem ve volbě skladatele hlavní svatební opery upřednostněn Hasse, opery *Tetide* a *Alcide al bivio* si od počátku konkurovaly. *Tetide* obsahuje méně árií než

137 MANCINI, ref. 123, s. 141.

138 DESCARTES, René. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 133.

139 HEARTZ, ref. 8, s. 333.

Alcide, ale Gluck se snažil váhu své opery dohnat jejich délkou a náročností. Např. Gabrielli v roli Tetide měla takové koloratury, které se v Gluckových operách vidí málokdy. Manzuoli a sopranistky v rolích Tetide a Pallade zpívali každý dvě árie. Oproti *Alcide al bivio* posílil obsazení *Tetide* další kastrát – Antonio Priori v roli Imenea, pro kterého byla napsána jedna árie, stejně jako pro zbylé postavy – Marta a Venere. Hlavní dvojice – Gabrielli a Manzuoli – zpívala navíc duet, který byl pro většinu publika pravděpodobně vrcholem díla.¹⁴⁰ Manzuoli se navíc (na rozdíl od Gabrielli) účastnil ještě kvartetu.¹⁴¹

Dvě árie, které byly Manzuolimu napsány, jsou vzájemně kontrastní. *Quante volte a lui le imprese* (Kolikrát [jsem zpíval] o velkých činech) je v kantabilním stylu a *Sotto si fausti rai* (Pod tak šťastnými paprsky) je rychlá bravurní árie. První z nich obsahuje několik delších koloratur, ale stejně jako ve druhé árii Alcida, jsou to vzhledem k pomalému tempu a stylu *cantabile* vylehčené zpěvné úseky s jiným typem nároků na techniku než v áriích rychlých.

Apollova bravurní árie *Sotto si fausti rai* v rozsahu h'-h" sahá z analyzovaných árií do nejvyšších tónů. Kromě čteného užití koloratury (tentokrát již rychlé) se zde stejně jako ve všech předešlých áriích nachází velké množství skoků. Z těch náročnějších je to například terdecimový z h na g" v taktu 36 a 37, po němž následuje terciový sestup a dále oktávový skok na e'. Notový příklad dalších skoků přes oktávu je uveden níže (viz příklad 2). Skoky jsou umístěny mezi koloraturu. V taktu 74 klesá koloratura na poslední době do nižší střední polohy, následuje duodecimový skok vzhůru na půlové h", po němž je melodie vedena sextovým skokem dolů na d". Na to opět navazuje koloratura, po které se obdobný skok opakuje v transpozici o tón níže. Podle Agricoly je při provádění koloratury předělené skoky důležité, aby byly všechny tóny stejně hlasité, v hloubkách je nutné přidávat dech a ve výškách jím šetřit.¹⁴²

140 HEARTZ, ref. 8, s. 335.

141 HEARTZ, ref. 8, s. 336.

142 BAIRD, ref. 123, s. 155.

Příklad 2 – *Sotto si fausti rai*

The image shows a musical score for a vocal line in G major, 4/4 time. It consists of three staves. The first staff (measures 73-75) contains the lyrics 'e la vit - to - ria a la'. The second staff (measures 76-77) and the third staff (measures 78-79) continue the melodic line with rapid sixteenth-note passages. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Rychlá koloratura a vysoké tóny v této ukázce představují dva důležité prvky sopranového zpěvu druhé poloviny 18. století. Zatímco ještě ve druhé čtvrtině století publikum oceňovalo *stile sensitivo* (mohutný zpěv) a koloratury zpívané plným hlasem, ve druhé polovině 18. století se díky četnosti vysokých a velmi vysokých tónů a rychlých koloratur sopranisté přiklonili k používání falzetu, který umožňoval vytvářet tóny lehčeji a světleji.¹⁴³

3.2 Il Trionfo di Clelia

Třetí opera vybraná k analýze árií oslavuje římský lid. Středobodem děje Metastasiova libreta jsou vlastenecké činy hlavní hrdinky Clelie. Její největší zásluha spočívá v tom, že na koni překoná řeku Tiberu a doručení důkazních materiálů zasáhne do děje poté, co pasivně vystupovala v polním táboře etruského krále Porsenna v roli neobvyklé vyslankyně. Řím nakonec děkuje právě Clelii za definitivní uzavření míru s Porsennou, který umožnil i založení svobodného státu.¹⁴⁴

Jelikož Gluck musel vyhovět požadavkům *nobile direzione*, zhudebnil Metastasioův text konvenčně a zařadil rovněž několik *árií di bravura*, jež mohly uspokojit požadavky boloňského publika na *dramma per musica*. Cleliina árie *Mille dubbi mi destano nel petto*, ve

¹⁴³ CELLETTI, ref. 124, s. 151–152.

¹⁴⁴ KNAPP, Angela. Vorwort. In: Gluck, Christoph Willibald Ritter von. *Il trionfo di Clelia. Dramma per musica in drei Akten*. Sämtliche Werke, Abt. 3, Italienische Opere serie und Opemserenaden / Christoph Willibald Gluck, Bd. 23, ed. Angela Knapp. Kassel: Bärenreiter, 2008, s. X–XI.

které vyjadřuje své zoufalství, si díky bohatým koloraturám vysloužila mimořádný ohlas a tenorový part Porsenny je tvořen výhradně áriemi *di bravura*.¹⁴⁵

Hudba této opery je oproti Gluckově *Tetide* dramatictější, což odpovídá jejímu ději. Orchester často například pomocí arpeggia či tremola znázorňuje různé přírodní úkazy a zvuky boje. Rozdělení árií mezi jednající osoby odpovídá zvyklostem – v souladu s významností svých rolí zpívají hlavní hrdinka Clelie (Antonia Maria Girelli Aguillar) a její partner Orazio (Giovanni Manzuoli) každý čtyři samostatné árie a jeden společný duet. Na Porsennu (Giuseppe Tibaldi), Tarquinia (Giovanni Toschi) a Larissu (Cecilia Grassi) připadají na každého tři árie a na Mannia (Gaetano Ravanni) jedna árie. Závěrečný sbor zapojuje pouze oba sólové páry (Clelie a Orazia a Larissu a Mannia).

Ze čtyř Oraziových árií představují dvě typ *cantabile*, dvě jsou bravurní. Árie *Resta o cara* (Počkej, má drahá) doprovázená smyčcovými nástroji a lesními rohy zastupuje druhý typ. Orazio se obrací ke Clelie, pokud prý ucítí záchvěvy srdce, má pomyslet na něho a na římskou vlast. První koloraturní část árie kontrastuje s pomalým dílem B (Andante), který je navíc ve vyšší tessituře. Celkově má tato árie nižší tessituru (fis'-e'') než zbylé árie pro Manzuoliho v této opeře.

Příklady 3 a 4 ilustrují nároky kladené na Manzuoliho v této árii. V oblasti taktů 31 až 41 se na slovo „tremar“ (chvět [srdce]) nachází koloratura plnicí dramatickou funkci. Její náročnost tkví ve střídání nižší střední a vysoké polohy. V taktu 30 je přerušena klesajícím oktávovým skokem a následnou ozdobou v podobě repetovaných tónů. Po dvojnásobném opakování tohoto technického jevu navazuje koloratura využívající sekvenční práci. Jedná se o typ *passaggio battuto*. Aby byla první část koloratury perfektně provedena, musí být opět splněn požadavek dokonalého *voix mixte*. Jelikož árie byly zpěvákům komponovány tak, aby daly ukázat jejich nejlepšími dovednostem, můžeme se domnívat, že díky Manzuoliho předpokládaným dokonale vyrovnaným zpěvním rejstříkům a výborné dechové opoře reprezentovaly tyto technicky náročné skoky přednost, kterou se chtěl na jevišti pochlubit.

145 KNAPP, ref. 144, s. XI.

Příklad 3 – *Resta o cara*

30 Se tre - mar

34

37

40 ma - i sen - ti il co - re,

V koloratuře ukázané ve třetím příkladu je malou notou několikrát značena ozdobná nota zvaná *appoggiatura* (opora). Tento typ ozdoby zmíněný již v souvislosti s operou *Tetide* je uplatněn téměř ve všech analyzovaných áriích (viz tabulky 4, 5 a 6) a je o něm pojednáno dále v textu (viz část 3.5).

Náročným místem této árie je také konec prvního dílu A. Po stupňovité koloratuře se melodie v taktu 52 dostává k vrcholu a". Poté klesá na e", načež je nejvyšší tón árie znovu potvrzen. Tato neobvyklá ozdoba v podobě zdvojeného melodického vrcholu fráze vyžaduje otevřenost tónu a volnost hrdla.

Příklad 4 – *Resta o cara*

49 me

51 e pen - sa a me.

Árii *Saper ti basti, o cara* (Stačí abys věděla, o drahá) předchází (stejně jako v árii *De folgori di Giove*) recitativ accompagnato, který zprostředkovává propojení mezi recitativem

secco a árií a nabízí prostor pro silnější emoce a dramatický projev. Oraziova árie (opět za doprovodu smyčců a lesních rohů) je směřována Clelii. Ta očekává zprávy od etruského krále a obává se, že je Řím ztracen, Orazio je však tajemný, v árii jí vyznává lásku a přísahá oddanost. Jedná se o árii *cantabile* obsahující koloraturní pasáže i písňové úseky, které dobře znázorňují afekt lásky. V následující, též kantabilní, árii *Dei di Roma, ah perdonate* (Bohové římští, ach odpusťte) Orazio vyjadřuje svůj smutek a prosí bohy o odpuštění za projevení svých citů. Zpěvné melodie této árie dávají prostor lehkému zdobení a trylkům.

Árie *di bravura De folgori di Giove* (V Jupiterových blescích) je oproti zbylým třem Oraziovým áriím v poněkud vyšší tessituře (g'-e") a vyžaduje též větší tónový rozsah (h-a"). Orchester hudebně znázorňuje blesky a přijímá tak i zvukomalebnou funkci. V energické árii Orazio odhodlaný k boji zpívá o Římu bojujícím v záblescích Jupiterových blesků. Afektu touhy po boji, který zůstává stejný v celé árii, je dosaženo pomocí rychlého tempa (*Allegro assai*), plného zvuku orchestru a klesajících stupnicových postupů a melodických rozkladů v osminových hodnotách, které tvoří základní melodické předivo árie. Je zde opět mnoho oktavových skoků jako například v deklamačním úseku árie uvedeném v příkladu 5.

Příklad 5 – *De folgori di Giove*

Sa - rà per tut - to al - tro - ve a po - ste - ri d'e - sem - pio

117 il me - mo - ran - do scem - pio

Koloratura se v této árii nenachází, bravura je zde prostředkována četnými melodických skoky a rozklady. K efektnosti přispívá i zvukomalba blesků v orchestru a ostrá přední výslovnost, kterou vyžaduje text sestávající z velkého množství konsonantů, zejména souhlásky *r* často zvýrazněné umístěním na těžkých dobách.

3.3 Adriano in Siria

Opera na libreto Pietra Metastasia pojednává o římském vojevůdci Hadriánovi, který porazil krále Parthské říše Osroa a zabil jeho dceru Emirenu, snoubenku knížete Farnaspa. Zamiloval se do ní, přestože má v Římě svou snoubenku Sabinu. Osroés s Farnaspem žádají navrácení Emireny. Hadriánův důvěrník Aquilius se snaží svatbě Hadriána a Emireny pomoci, aby sám mohl získat Sabinu. Po sérii intrik a nedorozumění dochází ke smíření, Hadrián vrací Osroovi jeho trůn a Emirenu přenechá Farnaspovi. Sám se chystá oženit se Sabinou a odpouští i Aquiliově. Krátký sbor oslavuje císaře Hadriána.

Jak bylo zmíněno výše, opera nebyla přijata velmi kladně. Jeden z důvodů mohl být příliš „sladký styl“ árií (viz 2.3). Melodiku některých árií a ansámblů lze sice popsat jako „sladkou“ a líbivou, avšak celkově je hudba opery oslnivá a nápaditá, a byla tedy ve své době pravděpodobně nedocenená neprávem.

Do titulní role byl obsazen kastrát Ferdinando Tenducci s celkem třemi áriemi. Stejný počet byl napsán též Terese Scotti v roli Emireny, Ercolu Ciprandimu v roli Orsoa a Clementině Cremonini v roli Sabiny. Polly Young (Barsene) ztvárnila dvě árie a Leopoldo Micheli (Aquilas) jednu árii. Čtyři árie pro *primo uomo* Giovanni Manzuoliho – Farnaspa doplňoval ještě duet *Se non ti moro allato* (Pokud ti nezemřu po boku), který zpíval s *prima donnou* Teresou Scotti.

První Farnaspova árie *Disperato in mar turbato* (Zoufalý, v moři zakaleném) představuje v Manzuoliho repertoáru v Bachově opeře jedinou árii *di bravura*. Farnaspe zpívá o naději a připodobňuje ji k přístavu, který putující námořník často po strastech nalezne. Tato rychlá energická árie je bohatá na delší koloratury a skoky přes oktávu.

Ostatní Farnaspovy árie (*Dopo un tuo sguardo*, *Cara la dolce fiamma* a *Son sventurato*) byly zkomponovány v kantabilním stylu. V árii *Dopo un tuo sguardo* (Po tvém pohledu, nevděčnice) je četně využito *legato* a *portamento*. Melodie je na několika místech ozdobena krátkou klesající koloraturou. Árie *Son sventurato* (Jsem nešťastný) začíná klidným nástupem smyčců, které střídá sólo klarinetů, fagotů a lesních rohů. Ačkoliv text napovídá emoci smutku, není tento afekt v árii příliš hudebně znázorněn. Jedná se spíše o klidný afekt úcty vyjádřený jemně zdobenou kantilénou a posílený vznešeným homorytmickým orchestrálním doprovodem. Hudebním prvkem znázorňujícím smutek může být *appoggiatura di sotto* použitá několikrát ve spojení se slovem „martir“ (trápení).

Manzuoli musel v árii *Son sventurato* zvládnout zpěv šestnáctin ve *staccato* ve dvoučárkované oktávě. Pěvecky nelehký prvek se nalézá v taktech 54 až 55 (viz příklad 6), kde je melodie podložena slovy: „[jasné hvězdy] jsou příčinou mého trápení“. *Staccato* je použito i dále, v melodii transponované o kvintu níže. Pro zpěv *staccata* ve vysoké poloze je kromě čisté intonace a vypracované dechové techniky nezbytné jemné a zároveň pevné nasazení tónu a dokonalá pružnost hlasu. Manzuolimu bylo v době provedení opery již pětáctýřicet let. To byl věk, ve kterém se pěvečtí kastráti již často potkávali s hlasovými obtížemi, hlas jim hrubl a proto se mnozí z nich přeorientovali na altové role.¹⁴⁶ Spolu s potměním barvy docházelo i ke zmenšování horního rozsahu. Hodnotíme-li pouze repertoár 60. let, rozsah ani tessitura popisovaných árií nevykazují v průběhu této dekády snižující se tendenci a nenasvědčují tak tomu, že by se z Manzuoliho stával altový kastrát, jak je o něm uváděno.¹⁴⁷ Kombinace *staccata* a vysokých tónů by pro něj pravděpodobně nebyla možná, stejně jako sextový skok s oporou na a" na předělu taktů 56 a 57.

Příklad 6 – *Son sventurato*

53 Sian le ca - gio - ni del mi - o mar - tir, del

57 mi - o mar - tir.

3.4 Ruggiero

Opera *Ruggiero* byla posledním operním dílem tehdy dvaasedmdesátiletého skladatele Hasseho. Možná právě skladatelův vysoký věk byl důvodem, proč se *Ruggiero* hudebně nevyrovnal jeho dřívějším operám. Jednotlivé árie se vzájemně podobají a vytvářejí dojem, že byly napsány podle jednotného schématu. Oproti *Alcide al bivio* postrádají árie výraznější melodické nápady.

146 HERIOT, ref. 3, s. 62.

147 Například v hesle: HANSELL, ref. 2.

Do opery byli obsazeni převážně (na svou dobu) starší zpěváci. Největší počet árií, tj. čtyři, měla sopránistka Antonia Maria Girelli Aguilar v roli Bradamente, Giovanni Manzuoli jako Ruggiero zpíval tři árie a závěrečnou Licenzu, *recitativo stromentato*, která slavnostně odkazovala na královskou svatbu.¹⁴⁸ Adamo Solzi (Leone) a Gertrude Falchini (Clotilde) dostali v opeře po třech sopránových áriích a tenorové Giuseppe Tibaldi (Carlo Magno) a Vincenzo Uttini (Ottone) každý dvě.

Árie *cantabile* *Ah, se morir di pena* (Ach, jestli umřít žalem) je v obvyklém rozsahu (b–g^{''}), tessitura je však nižší (f'–c^{''}). Ruggiero v árii zpívá: „Pokud dnes musím zemřít žalem, chci, aby to bylo vedle mé lásky.“ V této árii není použito mnoho ozdob, ani žádná koloratura. Celá árie je vyplněna sextovými a oktávovými skoky, většinou v legatu, a také skoky přes oktávu, např. v taktu 66 (f'–g^{''}) na slovo „morir“ (zemřít). I v této árii musel tedy Manzuoli neustále přecházet z prsního rejstříku do hlavového a zpět.

Další Ruggierova árie *Di quello ch'io provò* (Z toho, co jsem zakusil) je bravurní. Ruggiero v ní projevuje zoufalství a trápení. Tessitura odpovídá průměru, rozsahem jde ze všech analyzovaných árií tato do nejhlubších poloh (fis). V první části árie (v dílu A i A') je použita dlouhá koloratura, která je v dílu A' vystřídána klesajícími sextovými skoky v půlových délkách a v taktu 64 ústí do hluboké polohy v malé oktávě, ve které melodie setrvává v dlouhých hodnotách po dobu tří taktů a odtud melodickým rozkladem stoupá vzhůru k f', jak je znázorněno v příkladu 7. Zpěv dlouhých hodnot v nízké poloze je pro sopránový hlas, jehož tessitura se (jako v případě Manzuoliho) nalézá o celou oktávu výše, velmi nelehkým úkolem. Takto dlouhé setrvání v hluboké poloze (v árii, jejíž tessitura odpovídá sopránovému hlasu) završené trylkem na poslední půlové notě naznačuje, že spodní tóny Manzuoliho rozsahu musely být znělé a byly proto zvoleny pro jeho bravurní exhibici.

Příklad 7 – *Di quello ch'io provò*



Také poslední Ruggierova árie *Ho perduto il mio tesoro* (Ztratil jsem svůj poklad) v tónině c moll představuje typ bravurní árie. Ruggiero v ní vyjadřuje beznaděj nad ztrátou

148 HANSELL, ref. 113.

své lásky, zpívá, že zmařil naději a nenávidí život. Tessitura je vyšší než v předešlých dvou áriích. Afektu zloby a beznaděje v první části árie je dosaženo pomocí deklamačních úseků a melodických skoků (nejčastěji klesajících oktávových nebo septimových) a šestnáctin ve smyčcích. Afekt zloby kontrastuje s afektem lásky v pomalém dílu B (Largo), který je znázorněn lyričtější melodií a častým využitím *portamenta*.

3.5 Technické aspekty Manzuoliho hlasu a pěvecké techniky

V tabulkách 4, 5 a 6 umístěných v závěru této podkapitoly je zaznamenán výskyt jednotlivých technických prvků a melodických ozdob podle taktů. Jsou znázorněny ty aspekty, na které je kladen velký důraz v dobových traktátech, o které se analýza opírá, a ty, jejichž zastoupení v analyzovaných áriích je výrazné. V následujícím textu jsou jednotlivé prvky komentovány z perspektivy dobových estetických nároků. Co vypovídají o Manzuoliho pěvecké technice a vlastnostech hlasu?

3.5.1 Zpěvní artikulace

Základním druhem spojování tónů je *legato* (vázaně). Pokud není v notách skladatelem předepsán jiný druh, mělo by být *legato* zpíváno vždy, a to i když není naznačeno obloučkem. Dalším druhem je *portamento* (neseně), které znamená vázaný přechod od tónu k tónu na vokál tónu prvního. Podle Manciniho bylo umění *portamenta* nutné pro všechny druhy zpěvu a předpokladem pro jeho nácvik bylo sjednocení rejstříků (*voix mixte*). *Portamento* pak bylo třeba využít v *appoggiaturách*.¹⁴⁹ Posledním druhem pěvecké artikulace, který je ve studovaném notovém materiálu značen, je *staccato* (ostře, oddělovaně). Jedná se o těžkou součást pěvecké techniky, o které se však žádný z autorů traktátů přímo nezmiňuje.

Umění *legata* a *portamenta* je vyžadováno téměř v celém repertoáru, zatímco *staccato* se nachází pouze výjimečně (jeho výskyt je proto v tabulce znázorněn takty). Použitá pěvecká artikulace nemůže podat dostačující výpověď o charakteru hlasu, zejména označíme-li *legato* za základ hlasové techniky a *portamento* chápeme jako nezbytný (do značné míry též módní) prvek, jak je uváděno Mancinim. Je však zcela zřejmé, že *staccato* nebylo druhem, který byl

149 MANCINI, ref. 123, s. 87, 91, 96–97.

Vydeme-li z předpokladu, že *appoggiatura* je nutno zpívat s *portamentem*, lze jeho užití označit všude tam, kde se vyskytuje také *appoggiatura*.

do árií pro Manzuoliho záměrně zařazován. Jak je ukázáno níže (viz 3.5.3) menší zastoupení rychlých koloratur, konkrétně *passaggia battuta*, oproti mnoha pomalým kantabilním plochám naznačuje menší hlasovou pohyblivost a naopak lepší zvládnutí *legata*.

3.5.2 Melodické ozdoby

V tabulkách jsou dále zaznamenány prvky ozdobného zpěvu. Podle Tosiho, v jehož době byli italští zpěváci trénováni v improvizovaném zdobení, byl zpěv ozdob (například výše zmíněných *appoggiatur*) díky cvičení tak zautomatizovaný, že jejich zápis do not nebyl nutný a zpěváci jej považovali za směšný.¹⁵⁰ Agricola naopak obhajoval skladatelovo právo omezit přesným zapsáním ozdob zpěvákovu svobodu improvizace. V šedesátých letech již bylo vypisování některých ozdob velkými notami zcela běžné. Neznamená to však, že do not byly zaneseny všechny. *Appoggiatury*, *trylky*, *mordenty* a *obaly* byly i nadále improvizovány, jak zpěváci uznali za vhodné.

Appoggiatura

Jako nejjednodušší a zároveň nejtěžší ozdoba je často popisována *appoggiatura* (opora, obvykle tvoří disonanci s basem). Mancini rozlišuje dva druhy – *semplice* (jednoduchou) a *doppia* neboli *gruppetto* (dvojitou či skupinku).¹⁵¹ Do tabulky je zaneseno užití *appoggiatury semplice*, která je po Mancinoho vzoru dále dělena na typ *di sopra* (celý tón shora) a *di sotto* (půltón zdola). Zapisuje se zpravidla malou šestnáctinou či dvaatřicetinou. Její hodnota odpovídá polovině délky hlavní noty a pokud, nelze hlavní notu rozpůlit, ozdoba má hodnotu dvou třetin její délky.¹⁵² V Manzuoliho repertoáru je její užití velmi frekventované. V Bachových kantabilních áriích je mimo ni několikrát uplatněna ozdoba zvaná *acciaccatura* (příraz), kterou však autoři traktátů nezmiňují.

150 BAIRD, ref. 123, s. 91.

151 Dvojitá *appoggiatura* se skládá ze dvou malých not, které předcházejí hlavní notě (první sekundu nebo větší interval pod hlavní notou a druhá sekundu nad hlavní notou či obráceně). V žádném z analyzovaných árií není tento typ zaznamenán.

152 MANCINI, ref. 123, s. 96–97.

Agricola *appoggiaturu* dělil (po vzoru berlínské školy) podle notových délek, ve kterých je zapsána, na *proměnnou* (dlouhou) v přesných notových hodnotách a *neměnnou* (krátkou) notovanou šestnáctinou nebo dvaatřicetinou. BAIRD, ref. 123, s. 93.

Trylek

Do tabulek je dále zaneseno, ve kterých taktech byl skladatelem předepsán trylek. Je pravděpodobné, že jej Manzuoli improvizoval i mimo označená místa. V traktátech je trylku příkládán velký význam. V Tosiho době student konzervatoře věnoval nácviku trylku hodinu denně¹⁵³, o padesát let později si ovšem Mancini stěžoval, že se trylek začal zanedbávat a zpívat nedbale.¹⁵⁴ Jelikož jednotlivé druhy trylku rozlišované v traktátech¹⁵⁵ byly spíše záležitostí improvizace a nelze je proto v notách dobře rozlišit, je trylek v tabulkách zaznamenán bez další klasifikace. Není pochyb o tom, že Manzuoli trylek ovládal. Nejmenší zastoupení má tato ozdoba dle notových podkladů v opeře *Il Trionfo di Clelia*.

Mordent

Tosi řadil mezi trylky také *mordent (trillo mordente)* – střídání se spodním půltónem. Zbývá dva pedagogové o něm pojednávají jako o prvku samostatném. V moderních edicích není značen, stejně tak *obal*.¹⁵⁶ V několika málo případech jsou tyto ozdoby vypsány velkými notami, jak je ukázáno v tabulkách.

Držený tón a messa di voce

Dalším ozdobným prvkem je držený tón, tedy tón trvajícím několik taktů. Na drženém tónu lze uplatnit *messa di voce* (zesilování a zeslabování jednoho tónu). Zatímco Tosi doporučuje s *messa di voce* šetřit a používat je jen na světlých samohláskách, Agricola a Mancini naopak navrhují nasadit měkce, postupně zesilovat a opět zeslabovat každou notu větší délky. Mancini radí *messa di voce* použít na začátku árie, na notě s korunou a při přípravě kadence.¹⁵⁷

153 BAIRD, ref. 123, s. 16.

154 MANCINI, ref. 123, s. 109.

155 *Trillo maggiore* (celý tón), *trillo minore* (půltón), *mezzotrillo* (půltrylek), *trillo cresciuto* (stoupající), *trillo calato* (klesající), *trillo lento* (pomalý), *trillo raddoppiato* (vlození několika tónů do dlouhého trylku) BAIRD, ref. 123, s. 127–133.

156 Pro hráče na klávesové nástroje byl obal značen vlnovkou, v ostatních případech byl předepsán trylek či byl celý obal vypsán. BAIRD, ref. 123, s. 143.

157 MANCINI, ref. 123, s. 100.

3.5.3 Koloratura

Všechny dosud popisované ozdoby jsou společně s níže zmiňovanými melodickými skoky častou součástí koloratur. Jak již bylo uvedeno výše, termín koloratura se v 18. století nepoužíval. V tabulkách jsou rychlé koloratury značeny Tosiho termínem *passaggio battuto* (koloratura artikulovaná odděleně), případně *scivolato* (kratší koloratura v legatu). Koloratury, jejichž záměrem není předvedení rychlosti, jsou zde pojmenovány jako *pomalé koloraturní plochy*.

Passaggio battuto, passaggio scivolato a pomalá koloratura

Passaggio battuto představovalo rychlé pasáže a běhy, které byly do árií zaneseny skladatelem podle zpěvákových hlasových možností a které bylo možné při opakování (da capo) dozdobit.¹⁵⁸ Tento typ koloratury by měl být zpíván velmi lehce, všechny noty artikulovány stejně rychle a zřetelně (ani moc vázaně, ani moc odděleně).¹⁵⁹ Tosi varuje před třemi nejčastějšími chybami při zpěvu tohoto typu koloratury, je to podle něj její vázání, vkládání souhlásek *g* nebo *h* a špatná intonace.¹⁶⁰ Tyto aspekty týkající se způsobu provedení však nelze posuzovat. Obecně však lze tvrdit, že zpěv rychlých koloratur vyžaduje hlasovou hbitost a pohyblivost a právě *agilità della voce* (hybnost hlasu) je jediným darem přírody, který není podle Manciniho možné získat cvičením.¹⁶¹ Agricola zdůrazňuje rozdíl mezi *passaggio battuto* a *scivolato* ve způsobu výslovnosti. U prvního typu je vokál lehce nasloven na každé notě, zatímco u druhého musí být naslovena pouze nota první a zbytek vázán bez dalšího zdůrazňování samohlásky.¹⁶²

Podle Tosiho by se takto neměly spojovat více než čtyři noty, ať klesající či stoupající. Na poslech je podle něj příjemnější typ klesající. *Passaggio scivolato* se však nesmí nadužívat. Agricola rozšiřuje možný počet not *passaggia scivolato* na rozsah stoupající oktávy i větší.¹⁶³ Ve studovaných notových pramenech se důsledné zapsání typu *passaggio scivolato* vyskytuje minimálně.

158 BAIRD, ref. 123, s. 270.

159 BAIRD, ref. 123, s. 151.

160 BAIRD, ref. 123, s. 157.

161 MANCINI, ref. 123, s. 130.

162 BAIRD, ref. 123, s. 153.

163 BAIRD, ref. 123, s. 154.

Na základě Tosiho popisu druhů koloratury a Agricolova dovysvětlení s použitím notových ukázek není rozpoznání koloratur v notovém materiálu vždy zcela evidentní. Označení *battuto* se nezdá být pro všechny rychlé koloratury vhodné. Například v árii *Di quello ch'io provò* jsou součástí koloratury v taktech 56–69 skoky v půlových hodnotách. Není tedy možné artikulovat celou koloraturu „odděleně“. Podobným případem je árie *De folgori di giove*, koloratura je v taktech 28–33, 67–72 tvořena melodickými rozklady, které nelze zpívat bez užití *legata*, tedy oddělovat a naslovovat každou notu. Na základě studia notových pramenů a Tosiho a Agricolova výkladu (Mancini se k této problematice nevyjadřuje) se termín *passaggio battuto* zdá nejvhodnější pro ty koloratury, které plynou v rychlém tempu v krocích a bez předělů pauzami či skoky.

Problém nastává i při určování druhého typu artikulace koloratury. Příkladně-li se striktně notového zápisu, najdeme v Manzuoliho analyzovaném repertoáru pouze několik zástupců tohoto druhu (v áriích *Dei clementi*, *amici Dei* a *Dopo un tuo sguardo, ingrata*), většinou jako součást delší koloraturní plochy. Agricola však vysvětluje Tosiho pojem notovou ukázkou úseku árie s několika skupinkami čtyř klesajících šestnáctin v legatu v rámci deklamačního úseku (tj. ne koloraturního) árie. V tabulkách jsou zaznamenány takty, kde se nachází skupina čtyř nebo více klesajících či stoupajících not pod obloučkem v rámci pomalé koloratury. Udává-li hudební charakter použití *legata* či je-li předpokládána chyba v zápisu, jsou uvedeny i tyto případy. V souvislé rychlé koloratuře artikulované odděleně (*passaggio battuto*) není kombinace s vázanou artikulací (*passaggio scivolato*) předpokládána. Zejména v kantabilních áriích se dále objevuje typ melodické ozdoby složené ze tří klesajících not (osminy a dvou šestnáctin). Osmině však ještě předchází *appoggiatura di sotto*, a tak podle pravidel hodnot *appoggiatury* vznikne tvar čtyř klesajících šestnáctin. Často se tento melodický postup nachází v koloraturní ploše, není tedy podložen textem (například v *Mi sorprende un tanto affetto*). Lze jej proto zpívat pod obloučkem a může tak odpovídat artikulaci *passaggio scivolato*. V několika případech je u této ozdoby legato uvedeno (například v árii *Cara la dolce fiamma*). Tato podoba však neodpovídá jednoznačně Tosiho popisu, a proto není v tabulkách tento typ za *scivolato* pokládán. Důvodem, že *passaggio scivolato* není v notách čteně užito může být kromě ledabylého zápisu také to, že mělo spíše podobu improvizované melodické výplně. V analyzovaném repertoáru nalézám, jak již bylo naznačeno, největší uplatnění v áriích pomalých temp (viz tabulky 5 a 6).

Technika zpěvu rychlých koloratur a pomalých koloraturních ploch se liší. V obou případech je nutné přední posazení tónu a správná dechová činnost. Má-li zpěvák přirozeně

pohyblivý hlas, nečiní mu problém zpívat koloratury lehce a v rychlém tempu, koloratura je navíc často nesena energickým doprovodem nástrojů. V pomalých áriích je nárokováno mnohem větší zastoupení *legata*. Prostor k nadechnutí je zpravidla větší (rychlé koloratury měly kromě hlasové pohyblivosti demonstrovat také dlouhý dech), ale tah dechu nesmí být přerušen, aby tím nebyla narušena fráze. Dozdobování koloratur je možné v rychlých i pomalých tempech, nejméně prostoru skýtá souvislé *passaggio battuto*, největší prostor dávají pomalé koloratury a koloratury s melodickými skoky, které lze vyplňovat improvizovanými postupy.

Jak ukazují výsledky analýzy zaznamenané v tabulkách níže, rychlá koloratura není v Manzuoliho áriích příliš častá. V jeho repertoáru převažují árie kantabilní, ve kterých pro ni není prostor, a není zastoupena ani ve všech áriích *di bravura*.

3.5.4 Melodické skoky






Jednoznačně nejužívanějším prvkem jsou v analyzovaných áriích *di bravura* i *cantabile* melodické skoky. Umění *cantar di sbalzo* již bylo popsáno v podkapitole 3.1.1. V tabulkách jsou skoky rozděleny na osm druhů klesajících a stoupajících. Skoky jsou jednak častou součástí koloratury (lze předpokládat jejich improvizované provedení i mimo zápis, například v kadencích) a mnohdy tvoří samotný základ melodického předeiva. Manzuoli ovládal spojení všech intervalů v rámci oktávy a výjimkou nejsou ani skoky větší, od nonových po terdecimové. Správné *cantar di sbalzo* se neobejde bez *voix mixte* (spojených rejstříků) a umění *appoggia* (správné ovládání dechové opory). *Legato* a *portamento* jako nejčastější druhy pěvecké artikulace nemohly chybět právě zde. Četnost skoků je oporou pro tvrzení, že uvedených technických kvalit Manzuoli dosahoval.

Tabulka 4 představuje bravurní árie, tabulky 5 a 6 jsou věnovány áriím kantabilním.






Tabulka 4 – Technické prvky podle taktů – árie di bravura

	Sotto si fausti rai (Tetide)	Resta o cara (Il trionfo di Clelia)	De folgori di Giove (Il trionfo di Clelia)	Disperato in mar turbato (Adriano in Siria)	Di quello ch'io provò (Ruggiero)	Ho perduto il mio tesoro (Ruggiero)
	AA' Allegro / B Allegro	AA' Maestoso / B Andante	AA' Allegro assai / B Allegro assai	AA' Allegro / B Allegretto	AA' Allegro assai / B Allegro assai	AA' Allegro / B Largo
Zpěvní artikulace	legato, rychlé koloratury oddělovaně	legato, portamento, rychlé koloratury oddělovaně	legato	legato, portamento, rychlé koloratury oddělovaně	legato, portamento	legato, portamento, staccato (89, 94–95)
Melodické ozdoby Appoggiatura (opora) di sopra 	33, 39	20, 22, 24, 29, 32, 34, 41, 62, 68, 69, 71, 73, 85, 87, 89, 90, 91 / 120, 121, 133, 136	37	25, 27, 30, 32, 35, 38, 39, 43, 45, 54, 66, 68, 70, 73, 80, 85, 96 / 107, 108, 111, 120, 124, 126	22, 33, 35, 38, 41, 43, 56, 69 / 88, 92	7, 14, 25, 28 / 58, 62, 63, 65, 71, 73, 75, 79, 80, 85
Appoggiatura di sotto 	71	26 / 139				19, 44
Trylek	59, 82, 83, 84, 87, 92, 93, 94, 97, 99	31, 33, 35, 68, 69, 73, 91		28, 47, 59, 86, 90, 97, 100 / 120, 124, 126	30, 32, 52, 58, 66	2
Obal 		65, 67, 70, 72, 86, 88			28, 34, 41	
Držený tón (messa di voce)	24–27, (53)	14–18		88–90		
Koloratura Passaggio scivolato (↑/↓) 						
Passaggio battuto	41–54, 74–88	35–40, 65–77	28–33, 67–72 ROZKLADY (nejedná se o passaggio battuto)	24–28, 42–47, 79–87	30–38 (v triolách) 56–69 (předělované skoky, není typické passaggio battuto))	
Melodické skoky Sexta ↑	89		23, 38, 39, 47, 81, 86, 97, 100, 102 / 122	87	21, 23, 37, 39, 55, 61, 62	29, 36, 27
Sexta ↓	35, 75, 78	21, 54, 63, 79, 90, 91 / 132	33	78	57, 59, 61, 62 / 102	3, 19, 35, 37
Septima ↑		87 / 137	42	31	/ 93, 95	
Septima ↓		35, 100		23, 71		8, 10, 31, 33 / 70
Oktáva ↑	98	92, 93, 96	33 / 115, 117	39, 84, 85, 96 / 107	27, 53	4 / 55, 57, 76, 77, 78
Oktáva ↓	32, 37, 55, 58, 69 / 123	29, 31, 43, 93	24, 36, 40, 58, 62, 75, 104, 105 / 115, 116, 117		19, 53, 74	12, 26
Přes oktávu ↑	36, 69, 75, 78		/ 124	54		
Přes oktávu ↓				31		

Tabulka 5 – Technické prvky podle taktů – árie cantabile (1. část)

	Dei clementi, amici Dei (Alcide al bivio)	Mi sorprende un tanto afetto (Alcide al bivio)	Dove ando? (Alcide al bivio)	Quante volte a lui le imprese (Tetide)
	AA' Largo e maestoso / B Allegretto	AA' Moderato / B Allegretto	AA' Moderato / B Un poco andante	AA' Andante / B Andante
Zpěvní artikulace	legato	legato, portamento	legato	legato
Melodické ozdoby Appoggiatura (opora) di sopra 	19, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 45, 46, 47, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 67 / 77, 78, 90, 101, 104	1, 5, 6, 9, 15, 16, 17, 19, 22, 25, 26, 27, 30, 31, 45, 46, 47, 53, 60 / 92, 105	18, 20, 27, 28, 33, 34, 38, 39, 42, 44, 52, 62, 64, 65, 66, 76, 82, 87, 89 / 99, 100, 101	23, 25, 30, 40, 61, 63, 70, 72, 74 / 117, 119
Appoggiatura di sotto 			63, 83, 84	33, 95
Trylek	31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 52, 53, 64, 66, 69 / 114	29, 31, 50, 51, 65, 66, 69 / 86, 87, 88, 98, 99, 100, 111	29, 30, 43, 44, 70, 71, 74, 78 / 103, 104, 107	100
Mordent 			/ 107	
Obal 	28, 29, 46			
Držený tón (messa di voce)			14–16, 54–56	
Koloratura Passaggio scivolato (↑/↓) 	36 (↓ ve dvaatřicetnách), 31, 32, 35, 52, 54, 67 (↑, v šestná- ctinách, bez legata)	17 (↑ v šestnáctinách bez legata), 27, 44 (↓ v šestnáctinách bez legata)	61, 63, 65 (↓ v šestnáctinách bez legata)	
Passaggio battuto	30–36, 51–54 (velmi pomalé koloraturní pasáže, nejedná se o passaggio battuto)	15 – 18, 25–28, 44–52, 62–67 (pomalé koloraturní pasáže, nejedná se o passaggio battuto)	61–73 (velmi pomalá koloraturní pasáž, nejedná se o passaggio battuto)	27–28, 38–39, 49–50, 65–66, 76–84, 94–95 / 121–128 (pomalé koloraturní pasáže, nejedná se o passaggio battuto)
Melodické skoky Sexta ↑	22, 36, 47, 59 / 79, 95, 105		42 / 104	48, 50 / 112, 129, 131
Sexta ↓	24, 47, 49	3, 20	23, 26, 27, 41, 75, 76 / 103, 104, 107	37
Septima ↑	62	37, 43	/ 105, 112	75
Septima ↓	20	10, 19, 41, 53, 59		
Oktáva ↑	25, 54 / 77	9, 36, 58 / 80, 96, 103	21 / 102, 109	39, 77, 79, 84
Oktáva ↓	69 / 83, 110		/ 109	99
Přes oktávu ↑	/ 84			80
Přes oktávu ↓	/ 113			

Tabulka 6 – Technické prvky podle taktů – árie cantabile (2. část)

	Saper ti basti, o cara (Il trionfo di Clelia)	Dei di Roma (Il trionfo di Clelia)	Dopo un tuo sguardo, ingrata (Adriano in Siria)	Cara la dolce fiamma (Adriano in Siria)	Son sventurato (Adriano in Siria)	Ah, se morir di pena (Ruggiero)
	AA' Adagio / B Adagio	A Moderato / B Moderato	AA' Andante / B Andante	AA' Largo / B Allegretto	AA Andante / B Allegro	AA' Piuttosto lento / B Allegretto
Zpěvní artikulace	legato, portamento	legato	legato	legato, portamento	legato, portamento, staccato (54–5, 92–3, 96)	legato, portamento
Melodické ozdoby Appoggiatura (opora) di sopra 	18, 43, 64, 65, 80	37, 39, 40, 41, 43 / 67, 68, 69, 70, 72, 83	21, 23, 30, 31, 33, 34, 36, 50, 51, 66, 69, 82, 84, 94, 98, 100, 101, 106 / 121, 126, 128	22, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 44, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 57, 59, 62, 63, 65 / 84, 87, 90, 93	29, 31, 35, 36, 37, 57, 66, 70, 71, 74, 99, 101 / 127	5, 7, 13, 16, 17, 21, 27, 31, 36, 40, 49, 50, 60, 61, 67 / 86, 94, 95, 101
Appoggiatura di sotto 		46 / 61, 63	54, 105		94, 98	
Acciacatura (přiraz) 			52, 55, 56, 78, 81, 102	42		
Trylek	85	39, 40, 41 / 68, 69, 70	43, 45, 47, 58, 60, 70, 77, 79, 80, 89, 95, 111	34, 36, 49, 50, 55, 60, 61, 66, 68 / 73, 82, 98	44, 46, 56, 57, 74, 78, 80, 82, 97, 101 / 123, 130	28, 53, 63, 64, 66, 68
Obal 				24		
Držený tón (messa di voce)				16 – 17, 35–36 / 44–47		3–5, 34–36
Koloratura Passaggio scivolato (↑/↓) 	45, 46, 84 (↓ v šestnáctinách, ale bez legata)		27 (dvě trioly, ↓ v šestnáctinách), 44, 46, 48 (stejný typ, ale bez legata), 86, 88, 90, 92 (↓ v šestnáctinách, bez legata)			
Passaggio battuto	26–35, 65–72 (velmi pomalé koloraturní pasáže, druhá se skoky, nejedná se o passaggio battuto)		85–93 (pomalá koloraturní pasáž, nejedná se o passaggio battuto)	49–54 (velmi pomalá koloraturní pasáž, nejedná se o passaggio battuto)	44–48, 78–86 (velmi pomalé koloraturní pasáže, nejedná se o passaggio battuto)	
Melodické skoky Sexta ↑	79	57	34, 44, 46, 58, 75 / 131	54	49, 51, 57, 83	6, 18, 22, 23, 42
Sexta ↓	60, 76	49 / 58, 62, 71, 77	/ 121	46 / 90	75 / 109	9 / 80, 82, 84, 88
Septima ↑		/ 66	109		/ 113	/ 100
Septima ↓			25	/ 87		54, 62
Oktáva ↑			49, 72, 85 / 119	25, 29, 31		39
Oktáva ↓	88 / 100					52 / 101
Přes oktavu ↑	66, 68		26		100	67
Přes oktavu ↓					/ 129	

3.6 Srovnání se starším repertoárem

Z šestnácti představených árií představených v částech 3.1 až 3.4 odpovídá deset typu *cantabile* a šest *di bravura*. Jiné typy árií (*parlante* či *di portamento*) se v analyzovaném repertoáru z 60. let nenacházejí. To že bravurní árie s efektními koloraturami tvoří menší část analyzované hudby nasvědčuje tomu, že Manzuoli byl spíše typ kantabilního zpěváka než koloraturního virtuóza. Potvrzuje to i názor Charlese Burneyho, podle nějž nebyl Manzuoliho hlas pro bohaté koloratury určen. V operách proto dostával častěji árie kantabilní. Vzorek repertoáru k analýze však byl determinován dostupností hudebních pramenů a představené árie, ačkoliv byly napsány přímo Manzuolimu, by bylo odvážné označovat reprezentativním výběrem jeho pěveckých dovedností.

Pro ověření domněnek bylo vybráno ještě několik árií ze staršího repertoáru. Z velkého množství oper, jichž se Manzuoli ve čtyřicátých a padesátých letech účastnil, jsou dostupné notové záznamy jen několika málo z nich. Vyloučíme-li opery, ve kterých je Manzuoliho účinkování známo až při opakovaném provedení, tedy ty, při jejichž kompozici autor nutně nepočítal s jeho obsazením, zbudou pro srovnání pouze dvě díla: *Arianna e Teseo* z roku 1747 a *Temistocle* z roku 1757. Následující tabulka obsahuje základní informace o studovaných áriích.

Tabulka 7 – Doplnění analýzy o starší árie

Rok	Autoři	Opera	Role	Název árie	Typ árie	Rozsah	Tessitura
1747	de Majo, Pariati	<i>Arianna e Teseo</i>	Alceste	<i>Si desta nel petto più forte l'ardire</i>	cantabile	d'-cis'''	a'-fis''
				<i>Non ode consigli</i>	cantabile	e'-a''	h'-e''
				<i>Non sempre il cielo irato</i>	di bravura	c'-c'''	c''-e'''
1757	Jommelli, Metastasio	<i>Temistocle</i>	Serse	<i>Contrasto assai più degno</i>	di bravura	d'-h''	g'-e''
				<i>Quando parto e non rispondo</i>	cantabile	c'-b''	as'-es''
				<i>Oh, Dèi, che dolce incanto</i>	cantabile	h-h''	a'-e''
				<i>Non tremar vassallo indegno</i>	di bravura	h-a''	a'-e''

Dostupný vzorek árií není dostatečně velký na to, aby z něj šlo usuzovat na poměr mezi jednotlivými typy árií. Fakt, že i zde, stejně jako v repertoáru z 60. let, kantabilní árie převažují nad bravurními, může být jen náhodný, přesto naše dosavadní názory potvrzuje. Je třeba též zdůraznit, že žádná z árií *di bravura* však neobsahuje záměrně efektní „nekonečné“ koloratury, které by demonstrovaly hlasovou pohyblivost. I tento náhodně vybraný repertoár

z doby před 1760 tedy potvrzuje pozorování Burneyho, že Manzuoliho hlas nebyl příliš koloraturní. „*Nejsilnější a nejobjemnější sopránový hlas [...], který vévodil svou přirozenou silou a sladkostí*“¹⁶⁴, zdá se, mohl lépe vyniknout v pomalejších áriích složených z frází náročných na tah dechu a množství melodických skoků.

Pravděpodobně podobné hlasové vlastnosti mohl mít italský sopranista Filippo Elisi (1724–1775), se kterým byl Manzuoli často srovnáván. Londýnské publikum je na jevišti postupně poznalo v 60. letech a zanechalo o nich několik komparativních zmínek.¹⁶⁵ Ani Elisi nebyl na rozdíl od většiny zpěváků prvního řádu té doby obdivován pro koloraturu. Anglický básník Thomas Gray o Elisim v roce 1761 (tedy tři roky před tím, než v Londýně poprvé vystoupil Manzuoli) napsal do svého deníku: „*Elisi je to nejlepší, co zde v naší paměti bylo. Co si pamatuji opery, neslyšeli jsme nic jiného než nekonečné pasáže, stupnice a zručné běhy. Z toho nemá nic. Jeho předností je výraz.*“ Stejně jako Manzuoli měl údajně Elisi v oblíbě velké melodické skoky a měl ohromný hlasový rozsah.¹⁶⁶ Například v opeře *La disfatta di Dario* od Pasquale Cafara se jeho árie pohybovaly v rozsahu od h' do e'''¹⁶⁷

Dalším sopranistou, se kterým byl Manzuoli porovnáván, byl Carlo Broschi zvaný Farinelli (1705–1782). Farinelli byl považován Charlesem Burneyem (i jinými) za nejlepšího zpěváka všech dob, jeho tvrzení, že „*Manzuoliho hlas byl nejsilnějším a nejobjemnějším sopránovým hlasem, který byl na našich jevištích [v Londýně] k slyšení od dob Farinelliho*“¹⁶⁸ je tedy velmi pochvalné. Farinelliho zpěv Burney charakterizoval „*oslňující rychlou technikou, které tehdejší houslisté mohli sotva stačit.*“ Měl podle něj všechny dobré vlastnosti velkého zpěváka: „*silný příjemný hlas s velkým rozsahem, jemný a procítěný přednes, dokonalou techniku.*“¹⁶⁹ Farinelli byl publikem oslavován na rozdíl od Elisioho a Manzuoliho také pro zvládnutí efektních koloratur. Traduje se o něm, že již jako mladý na nich během operních představení v Římě předváděl svůj nekonečný dech v soubojích s trumpetistou.¹⁷⁰

164 BURNEY, ref. 76, s. 868.

165 V dopisech paní Harrisové a Horace Walpola. Viz podkapitolu 2.3.

166 MONSON, ref. 71.

167 CAFARO, Pasquale. *La disfatta di Dario*. Manuskript, 1760–1790. Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Napoli. Dostupné z <http://gallica.bnf.fr>

168 BURNEY, ref. 76, s. 868.

169 BURNEY, ref. 4, 1966, s. 97.

170 BURNEY, ref. 4, s. 96.

Závěrečná shrnutí

Giovanni Manzuoli byl renomovaným zpěvákem žádaným na předních evropských jevištích 18. století. Pravidelně byl zván k účasti na karnevalových operách a také k účinkování ve slavnostních dílech komponovaných pro představitele panovnických rodů u příležitosti jejich svateb, svátků či narozenin. Dalším polem jeho působnosti byla pěvecká pedagogika. Pomineme-li Wolfganga Amadea Mozarta, kterého Manzuoli krátce učil během svého londýnského pobytu, k jeho žákům se řadí například sopranistka Celeste Coltellini či kastrát Angelo Monanni, který na Manzuoliho počest přejal jeho jméno a nechal si říkat Manzoletto.¹⁷¹

Sestavený seznam Manzuoliho pěveckých aktivit zcela jistě není kompletní. Napovídá tomu jejich nerovnoměrné časové rozložení. V některých letech je zpráv o Manzuoliho umělecké činnosti tolik, že utváří pro tato období velmi podrobný obraz. Jsou však i roky, ve kterých je známa účast v jediné opeře a například pro rok 1744 (respektive sezónu 1743–1744) dosud žádné vystoupení známo není. Informace o zpěvákově rodinném zázemí, dětství, studiu a soukromém životě jsou nedostupné. Korespondence a jiné prameny týkající se osobního života jsou totiž stejně jako v případě mnoha jiných pěveckých kastrátů nedostačující.

Analýza šestnácti árií zkomponovaných Manzuolimiu „na míru“ naznačuje, že jeho oborem byly spíše pomalé árie, ve kterých mohl nejlépe vyniknout charakter jeho hlasu. Upřednostnění kantabilního stylu v Manzuoliho repertoáru podpírá i letmé srovnání s áriemi ostatních postav v operách. V *Alcide al bivio* má Manzuoli tři kantabilní árie a žádnou bravurní, zatímco part *prima donny* Gabrielli bravurní árii obsahuje. V opeře *Tetide* je sice poměr kantabilních a bravurních árií vyrovnaný, ve srovnání s rolí Cateriny Gabrielli však nejsou Manzuoliho koloratury tak efektní. Podobným případem je i další Gluckova opera, *Il Trionfo di Clelia*. *Prima donna* Aguillar měla part bohatý na vysoké koloratury (např. *Tempeste il mar minaccia*, *Mille dubi mi destano nel petto*) a tenorový part tvořily výhradně árie bravurní. Manzuolimiu zde byly napsány dvě bravurní árie, ale v *De folgiori di Giove* nebyla jako prostředek exhibice použita rychlá koloratura. Namísto toho byly uplatněny melodické rozklady. V Manzuoliho partu v opeře *Adriano in Siria* opět převažují árie

171 KUTSCH, RIEMENS, ref. 2, s. 2201.

HERIOT, ref. 3, s. 156.

kantabilní a ani v *Ruggierovi* se neobjevují mimořádné koloratury předvádějící hbitost hlasu. Efektní úlohu plní spíše melodické skoky.

Díky sondě do staršího repertoáru může být naznačen časový vývoj Manzuoliho hlasové polohy. Analyzované árie z 60. let s průměrnou tessiturou g'-es" odpovídají základní sopranové zpěvní poloze a ani skladby z roku 1771 neukazují na znatelný propad hlasu směrem k altu. Starší árie (viz tabulku 7) poukazují na vyšší tessituru a větší horní rozsah. Rozdíl je však malý (starší opery jsou z let 1747 a 1757, v druhém případě tedy velmi blízko analyzovanému období 60. let), a není proto možné na základě studovaných notových materiálů podpořit tvrzení, že Manzuoli byl nejprve sopranista a v pozdějším věku altista, jak se o něm uvádí.¹⁷² Ve všech studovaných notových pramenech a edicích jsou Manzuoliho role charakterizovány jako sopranové, tedy i árie byly skladateli míněny jako sopranové. Změna barvy hlasu nicméně nemůže být vyloučena a na základě poslední ukázky (příklad 6) ji naopak lze předpokládat.

Ze studovaných notových materiálů nelze mnoho soudit o způsobu zdobení. Ačkoliv ozdoby většinou již v této době vypisovali sami skladatelé, nemůžeme si být jisti, že jsou v notách značeny všechny a dělat závěry z množství použitých druhů apod. Zejména kadence, které vypisovány nebyly, skýtaly velký prostor pro improvizaci a byly základnou pro pěveckou exhibici a předvedení dechové kapacity. V obou typech árií v Manzuoliho repertoáru není zápisem prostor pro zdobení vyčerpán. Zejména v kantabilních áriích je možné dozdobit především koloraturní plochy.

Co se týká pěvecké techniky, ve všech áriích je vyžadováno střídavé využívání prsního a hlavového rejstříku, a to často na malé hudební ploše. Vyrovnání hlasových rejstříků (*voix mixte*) spolu s dechovou oporou muselo být v případě Manzuoliho vzhledem k četnosti výskytu velkých melodických skoků splněno. Další (podle Manciniho) nezbytné složky vokálního projevu, tedy *messa di voce*, *portamento*, *appoggiatura*, *trylek*, *mordent* a *kadence*, bezpochyby patřily k Manzuoliho pěvecké výbavě. Pro lepší interpretaci těchto dovedností by však lépe posloužily původní notové prameny, ze kterých zpíval a kam si případně poznačil zdobení či vypsal kadence. Z charakteru árií a použitých technických aspektů se lze domnívat, že Manzuoliho hlas byl kulatý, silný, schopný *legata*, pružný kvůli množství velkých skoků, ale ne příliš pohyblivý pro relativně malé zastoupení koloratury.

Tato práce své téma nevyčerpává. Podrobněji byl analyzován pouze repertoár z 60. let, důkladnější analýza starších árií by mohla odhalit další fakta. Pro přesnější popis Manzuoliho

¹⁷² Například v hesle: HANSELL, ref. 2.

pěvecké techniky a hlasových vlastností by bylo vhodné provést srovnání s repertoárem z 60. let jiného pěveckého kastráta stejné generace. Pro takovou komparaci by se nabízeli například zpěváci Gaetano Guadagni či Filippo Elisi. I v jejich případě by však kamenem úrazu byla ne zcela dobrá dostupnost notového materiálu. Zajímavý by mohl být také hudební rozbor árií uložených v Montecassinu, které nesou Manzuoliho autorství. Ačkoliv není známo, komu byly určeny, jejich analýza by mohla napovědět například něco o Manzuoliho hudebním vkusu. Takovéto zkoumání však přesahuje rozsah této práce a může být námětem pro další výzkum.

Seznam použité literatury a internetových zdrojů

BAIRD, Julianne C. *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BROFSKY, Howard. Tibaldi, Giuseppe. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

BROWN, Bruce Alan. *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

BURNEY, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*. Ed. Frank Mercer. London, 1935.

BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966.

BUTLER, Margaret. Administration and Innovation at Turin's Teatro regio: Producing „Sofonisba“ (1764) and „Oreste“ (1766). In: *Cambridge Opera Journal*. 2002, 14 (3), 243–262.

CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000.

CROLL, Gerhard a Irene BRANDENBURG. Gabrielli, Caterina. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

CROLL, Gerhard a Irene BRANDENBURG. Girelli (Aquilar) [Aguilar, Anguilar], Antonia Maria. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

DEAN, Winton. Caffarelli [Cafariello, Cafarellino, Gaffarello] [Majorano, Gaetano]. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

DEAN, Winton. Conti, Gioacchino [‘Egizziello’, ‘Gizziello’]. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

DEAN, Winton. Senesino [Bernardi, Francesco]. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

DESCARTES, René. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002.

DUNCAN, Cheryl. Mateer, David. An Innocent Abroad? Caterina Galli'S Finances in New Handel Documents. In: *Journal of the American Musicological Society*. 2011, 64 (3), 495–526.

EISEN, Cliff a Simon P. KEEFE. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

- FISKE, Roger a Dale E. MONSON. Tenducci, Giusto Ferdinando. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- GIBSON, Elizabeth. Italian Opera in London, 1750–1775: Management and Finances. In: *Early Music*. 1990, 8 (1), 47–59.
- Giovanni Manzuoli/Manzoli. In: KUTSCH, Karl-Josef a Leo RIEMENS, eds. *Grosses Sänger Lexikon*. Bd 3: Hirata - Möwes. 3. erw. Aufl. Bern, München: K. G. Saur Verlag, 1997, s. 2201.
- HANSELL, Kathleen Kuzmick. Manzuoli, Giovanni. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- HANSELL, Sven. Ruggiero [*Il Ruggiero, ovvero L'eroica gratitudine*]. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- HARRIS, Ellen T. Farinelli [Broschi, Carlo; Farinello]. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- HEARTZ, Daniel. Haydn's *Acide e Galatea* and the Imperial Wedding Operas of 1760 by Hasse and Gluck. In: *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. September 5-September 12, 1982, Hofburg, Wien, Austria*. Ed. Eva Badura-Skoda. Munich: G. Henle, 1986. 332–340.
- HEARTZ, Daniel. Raaff, Anton. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- HERIOT, Angus. *The Castrati in Opera*. London: Secker & Warburg, 1956.
- HILL, George R. Gassmann, Florian Leopold. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-12-17]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- JANDER, Owen a Ellen T. HARRIS. Coloratura. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-06]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- JENKINS, John S. Mozart and the castrati. In: *The Musical Times*. 2010, 151 (1913), 55–68.
- KLÍMA, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- KNAPP, Angela. Vorwort. In: Gluck, Christoph Willibald Ritter von. *Il trionfo di Clelia. Drame per musica in drei Akten*. Sämtliche Werke, Abt. 3, Italienische Opere serie und Opernserenaden / Christoph Willibald Gluck, Bd. 23, ed. Angela Knapp. Kassel: Bärenreiter, 2008, VII–XIX.
- LIPTON, Lay. Amorevoli, Angelo. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-09]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

- MALMESBURY, James Harris. *A Series of Letters of the First Earl of Malmesbury, his Family and Friends from 1745 to 1820*. London: R. Bentley, 1870.
- MANCINI, Giambattista. *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Stamparia di Ghelen, 1774.
- MONSON, Dale E. Carlani, Carlo. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- MONSON, Dale E. Elisi, Filippo. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- MORÁVKOVÁ, Blanka. *Metodika zpěvu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008.
- MORENO, Antonio Martín. *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza editorial, 1996.
- Nové Universum, všeobecná encyklopedie A - Ž*. Praha: Euromedia – Knižní klub, 2003.
- Oxfordský slovník světových dějin: [Orig.: A dictionary of world history]*. Přeložil Stanislav Bendl. Praha: Academia, 2005.
- PIOVANO, Francesco. À propos d'une récente biographie de Léonardo Leo. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. 1906, 8 (1), 70–95.
- RICCI, Corrado. *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica di Corrado Ricci*. Bologna, 1888.
- ROSELLI, John. The Castrati as a Professional Group and as a Social Phenomenon, 1550–1850. In: *Acta Musicologica*. 1988, 60, 143–179.
- RUSHTON, Julian. Ascanio in Alba. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- RYOM, Peter. *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007.
- SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1900–1994.
- STROHM, Reinhard. *L'opera italiana nel Settecento*. Ed. Mario Armellini. Venezia: Marsilio, 1991.
- TALBOT, Michael. Giro, Anna. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. 3. dopl. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- VITALI, Carlo. Pieri, Maria Maddalena. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-09-07]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

WARBURTON, Ernest. Preface. In: Bach, Johann Christian. *Adriano in Siria. Opera Seria in Three Acts*. The Collected Works of J. C. Bach, vol. 5, ed. Ernest Warburton. New York: Garland Pub, 1985, VII–XII.

WEIMER, Eric D. Alcide al bivio. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/>

WOODFIELD, Ian. New Light on the Mozarts' London Visit: a Private Concert with Manzuoli. In: *Music and Letters*. 1995, 76 (2), 187–208.

Seznam notových pramenů

BACH, Johann Christian. *Adriano in Siria. Opera Seria in Three Acts*. The Collected Works of J. C. Bach, vol. 5, ed. Ernest Warburton. New York: Garland Pub, 1985.

CAFARO, Pasquale. *La disfatta di Dario*. Manuskript, 1760–1790. Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Napoli. Dostupné z <http://gallica.bnf.fr>

GLUCK, Christoph Willibald. *Tetide. Serenata teatrale in einem Akt von Giannambrogio Migliavacca*. Kassel: Bärenreiter, 1978.

GLUCK, Christoph Willibald Ritter von. *Il trionfo di Clelia. Drama per musica in drei Akten*. Sämtliche Werke, Abt. 3, Italienische Opere serie und Opernserenaden / Christoph Willibald Gluck, Bd. 23, ed. Angela Knapp. Kassel: Bärenreiter, 2008.

HASSE, Johann Adolph. *Alcide al bivio*. Manuskript, ca 1760–1790. Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Napoli. Dostupné z <http://imslp.org/>

HASSE, Johann Adolph. *Ruggiero ovvero L'Eroica Grattitudine*. *Concentus musicus*, Bd. 1, ed. Klaus Hortschansky. Köln: Arno Volk Verlag, 1973.

JOMMELLI, Niccolò. *Temistocle*. Manuskript, 1757–1760. Archivio dell' Accademia Filarmonica, Torino. Dostupné z <http://imslp.org/>

MAJO, Giuseppe de. *Arianna e Teseo*. Manuskript, 1790–1800. Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Napoli. Dostupné z <http://imslp.org/>

Seznam příloh

Obr. 1 Portrét Giovanniho Manzuoliho od Luigiho Bettiho. Převzato z Heriot, 1956.



Obr. 1 – Portrét Giovanniho Manzuoliho