

*Così fan tutte, La scuola degli amanti a L'école des amants*

David J. Buch (University of Northern Iowa, USA)

Autor ve své studii odhaluje četné narážky na pozdně renesanční epos Ludovica Ariosta *Orlando furioso*, které Lorenzo Da Ponte zakomponoval do libreta k opeře *Così fan tutte*. Přitom polemizuje s názorem, že tyto aluze jsou pouhou ironií, a rozvádí myšlenku specifického spolupůsobení vážného a komického prvku při výstavbě jediného zábavného útvaru. Příbuzností obou námětů je zřejmá ze jmen všech tří Da Ponteho hrdinek, která jsou odvozena z Ariostova eposu. Obdobně i mužské charaktery mají u Ariosta svůj předobraz: zcela zřejmé to je z textu Guglielmovy árie „Rivolgete a lui lo sguardo“ (později nahrazené za „Non siate ritrosi“), v němž sám sebe označuje za Orlanda a Ferranda za Medora, tedy dva rivaly z Ariostova díla.

První formou, jejímž prismatickým materiálem byl Ariostův materiál Da Pontem přehodnocen, byla commedia dell'arte, konkrétně jejíž žánr takzvaně „školy milenců“, který byl od poloviny sedmáctého století velmi populární. Podkladem k další transformaci se stal ideál směšnohrdinství, populární především možností parodie. Náznaky parodie jsou vyjádřeny nejen ve vlastním libretu (jeho vztahu k původnímu eposu), ale i Mozartovou hudbou, která – inspirována librettem – neváhá využít typických prostředků opery seria. Příznačné jsou kupříkladu rozsáhlé accompagnato recitativy v partech Fiordiligi a Dorabelly nebo árie posledně jmenované hrdinky „Smania implacabil“, svou hudební charakteristikou ne nepodobná číslům z dvorních oper zpracovávajících mytologické náměty. Mozart však nekomponuje velkorysé formy, které by odpovídaly dobovým zvyklostem nadpřirozených scén, nýbrž se drží kompaktní trojdielné formy. Tím jako by projev hrdinky svazoval a vysmíval se jejím přepjatým afektům. Jako centrální kategorii libreta autor označuje klamání. Jeho specifický výraz nachází také v hudbě, konkrétně v ansámblech, které Mozart komponoval i tam, kde Da Ponte zjevně předpokládal recitativ. Klamání nakonec dovede celou operu k úsměvnému, vše vysvětlujícímu konci – takovému, který prostřednictvím klamu a vtípu umožní pochopit nejen dějovou zápletku, ale i význam ariostovských narážek.

c)

**Koželuhova operní prvotina na scéně Divadla v Kotcích**

Kamila Hálová

Výzkum italské opery v Čechách v 18. století je stále ještě jedním z dlouhých české muzikologie. Práce několika jedinců nestačí zdaleka pokrýt široký záběr otázek spojených s téměř sto let dlouhým obdobím, pro něž byl fenomén italské opery příznačný. Kdo vlastně byli italská operistá? Odkud přicházeli a kde pokračovali ve své umělecké kariéře? Jak fungovaly kontakty mezi jednotlivými divadly? Jakou úroveň měla ve skutečnosti tato operní představení? Jak působila italská opera na utváření vkusu publika a na českou hudební produkci? Byly snad i díky této tradici přijaty v Praze Mozartovy opery s takovým nadšením? Takových a podobných otázek bylo mnoho.

Jedním z nejzajímavějších momentů v dějinách italské opery u nás je vystoupení Jana Antonína Koželuha na pražské operní scéně Divadla v Kotcích s vlastními operami na přelomu 60. a 70. let. V té době měla Praha za sebou již bezmála padesátiletou tradici přítomnosti italské opery (s malými přestávkami zde působila pravidelně od roku 1724) a ještě dalších více než třicet let zde zůstala.<sup>1</sup>

Od podzimu roku 1764 působil v Divadle v Kotcích impresárió Giuseppe Bustelli, italský podnikatel, který přišel do Prahy z Brna. Obsazení jeho společnosti se několikrát změnilo a pěvci, kteří provedli pravděpodobně někdy koncem roku 1768 první Koželuhovu operu *Alessandro nell'Indie*, spolu předtím zpívali dosti krátkou dobu. Jediná Angela Calori, představitelka hlavní ženské role, působila v Praze již od podzimu roku 1767, ostatní přišli do Prahy s největší pravděpodobností na jaře následujícího roku,<sup>2</sup> kdy původní pražská Bustelliho společnost odešla do Drážďan. Právě v době Koželuhova vystoupení měl Bustelliho společnost dvě a zřejmě sám cestoval mezi Prahou a Drážďanami.

Datace provedení Koželuhova *Alessandra* však není zcela jednoznačná. V italské verzi libreta je totiž uvedeno datum „inverno 1769“, v německém překladu „Christmonat 1768“. Jak víme, o karnevalu roku 1769 byla již Bustelliho společnost v Lublani, kde provedla tři tituly, jež zazněly o rok dříve na jaře v Praze,<sup>3</sup> a od té doby až do podzimu roku 1771 italská opera v Praze vůbec nebyla. Je tedy vysoce pravděpodobné, že tato Koželuhova opera a opera *Farnace* Josefa Myslivečka, kde najdeme stejnou rozpornou dataci, byly posledními tituly roku 1768 a byly prove-

<sup>1</sup> K dějinám pražské italské opery a obecně známým faktům viz *Československá vlastivěda*, Svazek 3, Hudba, Horizont, Praha 1971; *Dějiny českého divadla I*, Academia, Praha 1968; *Divadlo v Kotcích. Nejstarší pražské městské divadlo*, ed. František Černý, Panorama, Praha 1992; TEUBER, Oscar: *Geschichte des Pragers Theaters I*, Prag 1883nn. a další.

<sup>2</sup> Dalšími členy společnosti, která představila Koželuhova *Alessandra*, byli: Antonio Priori (Poro), Giovanni Anani (Alessandro) – jeden z nejúspěšnějších pěvců své doby, Barbara Girelli (Erissena), Francesco Bossio (Gandarte), Francesco Menati (Timagene), jehož jméno najdeme jen ve dvou librettech této sezóny – v Koželuhově *Alessandrovi* a v Myslivečkově opeře *Farnace*.

<sup>3</sup> Byly to opery: *Il Cavaliere della Piuma* (Galuppi), *Il Ciarlone* (Giuseppe d'Avossa/=Abos/), *La Contadina in Corte* (údajně Sacchini, ale zřejmě šlo o operu Rustovu). Společnost je v librettech označena jako „Compagnia di Praga di Giuseppe Bustelli“ a všechny tři opery nalezneme na jejím pražském repertoáru na jaře roku 1768 (ovšem bez uvedení jmen zpěváků). Viz VOLEK, Tomislav: *Italská opera a další druhy zpě-*

deny v době adventní, tedy v době, kdy byla obvykle divadla zavřena. Snad právě díky tomu, že se jednalo o opery domácích skladatelů, získal impresárió Bustelli povolení k provozování svého podniku i v době adventní.<sup>4</sup>

Kolikrát byla Koželuhova opera provedena nevíme a nevíme ani, zda se setkala s úspěchem. Dobové zprávy neexistují a libreto či partitura, které máme k dispozici,<sup>5</sup> pochopitelně o těchto věcech nevyprávějí. Skutečností je, že v roce 1771, hned poté, co se Bustelli se svou společností vrátil do Prahy, provedl druhou Koželuhovu operu – *Il Demofonte*. O jistém úspěchu té první tedy, zdá se, není důvod pochybovat.

Metastasiův *Alessandro* byl ostatně dramatem velmi často uváděným právě na pražské divadelní scéně: Koželuhovo zpracování je pátou verzí, kterou od roku 1734 Praha slyšela. Toto Metastasiovo drama bylo napsáno a poprvé uvedeno v Římě 26. prosince roku 1729 s hudbou Leonarda Vinciho. Pražská verze Mattea Lucchiniho je desátým zhudebněním tohoto textu a mezi prvními deseti skladateli najdeme například Hasseho, Händela či Porporu (všechny tři opery byly poprvé uvedeny roku 1731).

K Lucchiniho opeře z roku 1734 se bohužel nedochovala hudba, stejně jako k druhému nejstaršímu *Alessandrovi* psanému pro Prahu, dílu Giovanniho Marka Rutiniho z roku 1750. Naopak třetí pražský *Alessandro* byl jednou z často uváděných oper na evropských divadelních scénách. Galuppi jej napsal v roce 1755 pro parmské divadlo<sup>6</sup> a opera se poté hrála na několika dalších místech Itálie, dále v Mnichově a posledním známým místem provedení byla právě Praha (1760). Jde kromě Koželuhova díla o jedinou operu na tento text hranou v Praze, k níž se dochoval kompletní notový zápis.<sup>7</sup>

Před Koželuhem však Praha poznala ještě jednoho *Alessandra*: operu pražského Itala Domenika Fischiettiho z roku 1764. Tak jako dvě první opery, i tento již čtvrtý z pražských *Alessandrů* byl psán přímo pro Prahu a nikde jinde pravděpodobně nebyl uveden. Z tohoto díla se dochovala jediná árie „Voi amanti che vedete“ s úvodním recitativem „Deh respirar per un momento“.<sup>8</sup> Jde o scénu, která byla vložena do závěru druhého dějství a její text nepochází z Metastasiova originálu. Jednalo se pravděpodobně o klasickou árii „del baule“, kterou si zpěvák (Pasquale Potenza) přivezl s sebou a začlenil do opery jakožto své oblíbené číslo, na němž předvedl své technické dovednosti.

Koželuhovo dílo je tedy už pátým *Alessandrem* na pražské divadelní scéně, ale co je zajímavější, je zároveň čtvrtým *Alessandrem* psaným přímo pro Prahu,

<sup>4</sup> Ačkoli byl Mysliveček rovněž českého původu, v této době již žil a působil v Itálii a jeho opery a oratoria přicházely do Prahy až po svých italských premiérách. Opera *Farnace* měla premiéru v Neapoli v roce 1767.

<sup>5</sup> Dochovaly se dvě rukopisné partitury opery. První, neúplná (chybí třetí dějství), pochází z roudnické Lobkoviczké sbírky a je uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby Praha, pod signaturou X.D.6.7, druhá je uložena ve vídeňské Národní knihovně pod signaturou Mus. Ms. 17792. Tištěné libreto je uloženo v Národní knihovně v Praze pod signaturou 9 K 402.

<sup>6</sup> Jedná se o druhou verzi opery. Ta první pochází z roku 1738 (Mantova). Dochovaly se tři hudební prameny této opery: opis z roku 1911 podle ztraceného drážďanského originálu, lisabonský opis (k neapolskému představení z roku 1754) a mnichovský (k mnichovské inscenaci z roku 1755). Každý z rukopisů má jinou Sinfonii, první dva rukopisy jsou až na několik árií hudebně přibližně první verze opery), ten třetí je zápisem druhé Galuppiho verze. Viz WIESNER, Reinhard: *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi*. Würzburger musikhistorische Beiträge, ed. Wolfgang Osthoff, Band 5. Hans Schneider, Tutzing 1984, s. 29–49.

<sup>7</sup> Árie je uložena v drážďanské Zemské knihovně, D-Dl-Mus. 320, F. 11.

v Praze uvedeným a nikde jinde již neprovedeným. Můžeme se podívat nad tím, proč se právě *Alessandro* stal tak oblíbeným námětem pro pražské publikum. Se svými čtyřmi premiérami zaujímá suverénně první místo mezi novými operami pro Prahu a v počtu inscenací stojí na třetím místě za dalšími Metastasiovými dramaty – za titulem *Semiramide riconosciuta* a *Artaserse*.

Nejčastěji uváděné tituly na pražské scéně v průběhu 18. století (jde vesměs o díla Pietra Metastasia):

opera	počet pražských inscenací	z toho premiér
<i>Semiramide riconosciuta</i>	7	1
<i>Artaserse</i>	6	1
<i>Alessandro nell'Indie</i>	5	4
<i>Olimpiade</i>	5	1
<i>Siroe</i>	5	2
<i>Demetrio</i>	4	0
<i>Didone abbandonata</i>	3	1
<i>Ipermestra</i>	3	0
<i>Ezio</i>	3	1
<i>Demofonte</i>	3	1
<i>Antigono</i>	3	1

Proč tedy pražské publikum tolik milovalo *Alessandra*? Jde o pouhou náhodu nebo lze vystopovat některé možné příčiny? S jistotou jen těžko nalezneme nějaké přesvědčivé vysvětlení: v *Alessandrovi* je především oslavována statečnost a velkorysost makedonského monarchy a těžko lze předpokládat, že v městském divadle impresariálního typu, jakým bylo pražské divadlo, mohlo být toto hlavním magnetem. Spíše jím mohla být velká výpravnost tohoto dramatu, napětí bitevních scén a ve své době velmi oblíbená exotika námětu (indičtí bojovníci, Bakchův chrám, loď naplněná královskými dary atd.). Ačkoli byly možnosti poměrně chudé pražské scény ve srovnání s královskými divadly omezené, zdá se, že i pouhý náznak velkolepé podívané dokázal vnímavé publikum dostatečně nadchnout.<sup>9</sup>

A právě pro tento námět se rozhodl i Jan Antonín Koželuh při kompozici své první opery. Snad to bylo po dohodě s pražským impresáriem Bustellim, který do té doby *Alessandra* neuvedl (ten poslední byl proveden krátce před jeho příchodem do Prahy jeho předchůdcem Gaetanem Molinarim). Snad se tento text dostal Koželuhovi do rukou jen náhodou. Těžko kdy najdeme přesvědčivou odpověď. Přesto ale zkusme zauvažovat a navrhnout možné vysvětlení, které by bylo v souladu s Koželuhovými biografickými daty:

Když mladý Koželuh přišel do Prahy, shlédl v koteckém divadle mimo jiné i Galuppiho *Alessandra*. Představení ho natolik okouzlo, že se rozhodl věnovat se opeře. Odešel do Vídně (zde pobýval za účelem studia opery někdy v letech

<sup>9</sup> V lisabonském královském divadle byl například v roce 1755 uveden v premiéře *Alessandro nell'Indie* s hudbou Davida Peréze. Libreto k této opeře je doplněno dobovými rytinami všech scén, z nichž je patrné, že se jednalo o nepochybně bohatou výpravu se skvělými scénickými efekty. Libreto je uloženo ve

1762–1765 a neměl tedy zřejmě možnost shlédnout v Praze Fischiettiho dílo z roku 1764) a po návratu do Prahy zvolil za svou operní prvotinu právě *Alessandra*.

Skutečností je, že ze srovnání textů obou oper zřetelně vyplývá, že Koželuh využil již existující úpravy libreta Galuppiho opery a jen nepatrně je pozměnil, zkrátil a doplnil některými částmi Metastasiova originálu. Nevíme, kdo většinou prováděl vlastní úpravu textu, zda to byl sám skladatel, impresárió či nějaká třetí osoba. Jisté je, že v podstatě každé nové zhudebnění dramatu přinášelo vždy dosti radikální zásahy do původního Metastasiova textu. Nalézt přímou předlohu textové úpravy jedné opery, tak jak se to podařilo u Koželuha, je tedy skutečně dilem šťastné náhody, neboť každé zhudebnění, a často dokonce každá nová inscenace, je směsicí starších verzí, dalších úprav, nových škrťů a cizích árií, často vložených do existujícího díla na přání zpěváka doslova na poslední chvíli. Proto najdeme občas v dobových librettech nové texty árií uvedené na zvláštním listě v úvodu libreta či dokonce přešlepené přes texty původní. Italská opera byla v 18. století velmi živým druhem, na jehož utváření se podílel nejen básník a skladatel, ale nemalou měrou i zpěvák. Snad jen v případech, kdy skladatel psal operu přímo pro určitou pěveckou společnost, tedy při premiérách, dokázal včas vyhovět případným požadavkům pěvců a zachovat tak relativní „čistotu“ svého díla.

Právě takovým případem byla i Koželuhova pražská opera. Z náročnosti i kvality jednotlivých hudebních čísel postav je možné odhadovat úroveň a schopnosti zpěváků, pro něž byla každá role psaná.

Tak jako všechny italské opery seria této doby, i Koželuhova opera se vyznačuje uzavřenými čísly, kontrapozicemi árie a recitativu. Texty árií byly psány pravidelným veršem, zatímco recitativy veršem volným a Metastasio tedy jasně předepisuje typem verše, jakou formou má být text zhudebněn. Jedinou výjimkou je doprovázený recitativ, který byl používán dle uvážení skladatele na nejvýznamnějších místech dramatu místo recitativu „secco“. Většina skladatelů jej používá jen na dvou či třech místech v opeře. Ačkoli se děj vždy odehrává v recitativech a árie jen komentují či dokreslují to, co se na scéně právě děje, z hudebního hlediska jsou právě árie tím, co nás nejvíce zajímá. V recitativu skladatel předvádí schopnost vystihnout deklamaci recitovaného slova (a Koželuhovi se to daří na cizince skutečně velmi dobře),<sup>10</sup> v recitativech *accompagnato* se navíc ukáže skladatelova schopnost dramaticky podtrhnout chvíle největšího napětí, ale právě v áriích můžeme nalézt mistrovství hudební invence, schopnosti instrumentace, efektnost vokální linky i vystižení výrazu literárního textu.

Instrumentální části opery seria byly pevně dány. Jednalo se vždy o úvodní Sinfonii a ještě případně 1–2 mezihry, nejčastěji pochody. Těmto instrumentálním číslům nebyl přikládán velký význam: pochody bývaly velmi krátké a jednoduché, úvodní Sinfonie měly pevně danou formu, hudebně nebývaly svázány s operou a i proto bývaly často zaměňovány, jak jsme viděli na příkladu rukopisů Galuppiho *Alessandra* (viz pozn. 7).

Takové jsou i instrumentální části Koželuhova *Alessandra*. Dva pochody, které najdeme na místě, kde Cleofide připlula lodí za Alessandrem a přiváží s sebou

dary (konec prvního dějství) a tam, kde Alessandro přijíždí na návštěvu do Indie (v druhém dějství opery), jsou velmi krátké jednoduché věty, které v ničem nevybočují z dobového průměru. Úvodní Sinfonie je svěží třívětá kompozice psaná přesně podle dobových kritérií (slavnostní charakter první věty psané v sudém taktu, jemnější a volnější druhá věta, svižná třetí věta v lichém taktu, krajní věty s hoboji a lesními rohy, střední věta pouze ve smyčcích) a opět je spíše průměrná jak hudební invencí, tak tématickým zpracováním i instrumentací.

O to zajímavější je skutečnost, že v recitativech *accompagnato* a v některých áriích se Koželuh stává mistrem orchestru a propracovanost právě orchestrální stránky partitury je překvapivá. Jde o několik árií hlavních postav. Vedlejší postavy, zvláště druhá milenecká dvojice – Erissena a Gandarte –, zpívají árie krátké, jednoduché až průměrné (zejména „Voi che adorate il vanto“ – Gandarte, 1. dějství a „Son confusa pastorella“ – Erissena, 3. dějství).

Přestože Alessandro je v jistém smyslu protagonistou dramatu, jeho árie nepatří k těm nejzdařilejším. Všechny tři (po jedné v každém jednání) jsou velmi efektní, pěvecky náročné, s dlouhými koloraturami, doprovázené orchestrem rozšířeným o různé dechové kombinace („Vil trofeo d'un'alma imbelle“ – lesní rohy, hoboje a fagot v basu, „Se è ver che t'accendi“ – flétny, lesní rohy a fagot v basu, „Serbati a grandi imprese“ – hoboje a clariny). Důraz na efektnost árií souvisí zejména s charakteristikou této postavy (Alessandro je statečný, spravedlivý, velkorysý a citově vyrovnaný), jistě však měla na zhudebnění textů vliv i osobnost pěvce, pro kterého byla role psána. Koželuhova *Alessandra* zpíval Giovanni Ansani,<sup>11</sup> tehdy čtyřiatřicetiletý tenor stojící na začátku své velmi úspěšné kariéry, která se nevyhnula tak prestižním místům, jakými byly Neapol (1777–1779), kde pěvec nastudoval nejméně čtrnáct rolí (z toho jen v roce 1778 sedm!), nebo Londýn (1781–1782). Ansani patří k nejúspěšnějším zpěvákům, které v dějinách italské opery v Praze najdeme, a snad právě jeho mládí a ambicióznost mohou vysvětlit okázalé a poněkud povrchní hudební zpracování árií.

Naprosto jiný charakter mají hudební čísla hlavní milenecké dvojice – Pora a Cleofide. Do nich Koželuh investoval nejvíce své hudební invence, v jejich áriích propracoval orchestrální složku do nejmenších detailů a i všechny tři recitativy *accompagnato* najdeme právě u těchto dvou postav, což ovšem vyplývá už z dramatické stavby Metastasiova díla, kde právě na hlavní milenecké dvojici spočívá tíha všech dramaticky vypjatých scén. Každý z těchto tří recitativů má jinou formální funkci a jiné zpracování.

První z nich najdeme v samém úvodu opery a tvoří jakýsi přechod mezi Sinfonií, během níž se odehrává bitva mezi makedonským králem a indickými vojsky, a vlastním začátkem opery. Lze jej chápat jako jistý prvek prokomponovanosti (tři úvodní akordy v tutti orchestru jako by patřily více k předcházející Sinfonii než k recitativu), který nebyl v této době zcela běžný. Tečkovaný rytmus, objevující se v tomto krátkém doprovázeném recitativu celkem pětkrát, má za úkol navodit vojenskou atmosféru a objevuje se i v Porově vstupní árii „Vedrai con tuo periglio“ ve 2. scéně prvního dějství, která je velmi efektním číslem. Místo běžné instrumentál-

<sup>11</sup> Giovanni Ansani (1744–1826). Sartoriho katalog (SARTORI, Claudio: *Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990–1995) registruje 81 inscenací, v nichž Ansani zpíval. Jeho pražské působení však v katalogu nenajdeme z důvodů nedostatečných informací, které z Prahy autor ka-

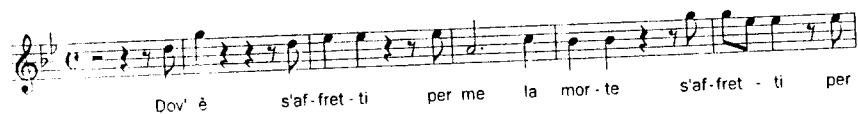
<sup>10</sup> O recitativech této opery viz HÁLOVÁ, Kamila: „Alessandro nell'Indie“. *Proměny Metastasiova libreta* (Praha: Divadlo Koželuhovo, 2010), s. 10–11. Ústav hudební vědy FFUK.

ní introdukcce v ní nalezneme zpívanou partii „Maestoso“ a árie je obohacena zdařilými zvukomalebnými efekty (blýskání meče - rychlé vzestupné běhy v houslích).

Značnou míru samostatnosti má druhý recitativ *accompagnato*, nacházející se v 5. scéně druhého dějství, tedy uprostřed opery, na místě jednoho z dramatických vrcholů. Poro volí smrt pro sebe a svou drahou Cleofide raději než potupné zajetí, ale jeho ruka nedokáže milovanou bytost zabít. Poro pocítí chlad a úzkost: „Oh Dio, qual gelo, qual timor...“. Poro otevírá svou duši plnou zoufalství a jeho monolog je doprovázen tím nejvroucnějším způsobem. Smyčcový orchestr je rozšířen o dvojici lesních a anglických rohů, což je nástrojová kombinace, vystihující ty nejtragičtější momenty. Ačkoli na tomto místě najdeme doprovázený recitativ téměř pravidelně (použil jej zde i Vinci při vůbec prvním zhudebnění textu a šlo o jediný recitativ *accompagnato*, který v jeho opeře najdeme), Koželuhovo zpracování je velmi zdařilé a skvěle vystihuje tragiku rozhodující scény dramatu. Orchestr je zde propracován do detailů a delší partie recitativů, která se na tomto místě nachází, je tímto doprovázeným úsekem velmi zpestřena. Postava Pora jím získává hloubku a další dvě velké árie jí dodají efekt.

První z nich - „Destrier che all'armi usato“ - v souladu s metaforickým textem (hrdina se přirovnává k bojovému oři, jenž, pobízen svým jezdcem, uhání tryskem údolím) využívá bohaté zvukomalby. Dechovým nástrojům - hobojům a lesním rohům - je svěřena významná úloha a v árii zaujme především jakýsi duet vokální linky se sólovou hornou. Pražský divadelní orchestr nepochybně měl k dispozici zdatného hráče na lesní roh, neboť jeho part je dosti obtížný.

Poslední velkou Porovu árii - „Dov'è? S'affretti“ - najdeme v samém závěru opery těsně před dějovým vyvrcholením. Tempo děje se zrychluje a členitý pěti-slabičný verš skvěle vystihuje rozervanost citů hrdiny. Koželuh opět velmi zdařile vystihuje Metastasiova slova častým přerýváním vokální linky a delšími pauzami:



Tempo této árie je tak rychlé, že ačkoli mají obě strofy 6 veršů, což je poměrně dost, neboť velká část Metastasiových árií má čtyřveršové strofy, při interpretaci délka nepřesáhne tři minuty, tedy asi třetinu obvyklé délky trvání árie v této době.

Porova partnerka Cleofide je nejkrásnější postavou tohoto Metastasiova dramatu: moudrou a vyrovnanou ve svých rozhodnutích, vělou a pravdivou ve svých citech. Koželuh její árie zpracovává se zvláštním zaujetím a árie ze závěru druhého dějství - „Se il Ciel mi divide“ - je jednoznačně nejzdařilejším číslem celé opery. Této árii předchází doprovázený recitativ „A che fuggir“. Indická královna se právě dověděla o smrti svého manžela a její život tím ztratil smysl. V recitativu se objeví motiv následující árie, čímž je s ní jasně spojen a tvoří s ní větší celek, uzavírající celé jednání. Následující árie je v orchestru doplněna lesními rohy a anglickými rohy, aby byla podtržena tragika hudby i textu. Árie je psaná v tónině *f* moll (stejná díl dokonce v *Des dur* - terciová příbuznost) a skladatel poprvé pracuje de-

původní znění: *Se il Ciel mi divide* volný překlad: *Když mě Nebesa odloučí*  
*Dal caro mio sposo,* *Od mého drahého chotě,*  
*Perché non m'uccide* *Proč mě nezabije*  
*Pietoso il martir?* *Soucitná trýzeň?*

zkrácené znění: *Se il Ciel mi divide*  
*Perché non m'uccide*  
*Perché, perché, perché?*

Tato árie je prostá všech zbytečných efektů a skladatel v ní prokázal výjimečný smysl pro orchestr a hloubku dramatu.

Velmi zdařilá je ostatně i árie Cleofide z 9. scény druhého dějství, která je typem árie „messaggio d'amore“ - jakýmsi poselstvím lásky: „Digli ch'io son fedele“. Koželuh zde využívá sólového hoboje a „dialogu“ s vokální linkou hlavní hrdinky.

Zvláštní pozornost si zaslouží ještě skupina dvou árií a duetu z prvního dějství opery. Je to Porova árie „Se mai più sarò geloso“ ze šesté scény, árie Cleofide „Se mai turbo il tuo riposo“ ze scény sedmé a duet, který celé dějství uzavírá. Všechny tři útvary spolu souvisejí už v Metastasiově originálu a skladatelé často (ne však vždy) jejich souvislost podtrhli i hudebně. Obě árie jsou si podobné počtem veršů i syntaxí (Se mai..., che... - Jestliže někdy..., tak ať...) a v duetu najdeme právě citace částí obou dvou árií ironicky vložené do úst opačným postavám. Poro totiž ve své árii říká: „Jestliže ještě někdy budu žárlit, ať mě potrestá Bůh...“ a Cleofide zase: „Jestli někdy poruším tvůj klid..., ať mé srdce nenajde pokoje“. V duetu se pak oba milenci napadají z nedodržení slibu a duet se promění ve vzájemné osočování a vyústí v klasickou mileneckou hádku.

Každá z árií je zhudebněna odlišným způsobem a přece v nich nalezneme společné prvky, díky nimž se mohou hlavní témata obou spojit v duetu. Jednotlivým prvkem je zde takt (tříčtvrtový) i rytmus zhudebnění prvních tří slov:



Obě árie dále mají první strofu tříveršovou (Porova árie je jen monostrofická) a obě jsou psány osmislabičným veršem (ottonario).

První verš Porovy árie, ač slabikami sudý, je zhudebněn v lichém počtu taktů:



Toto téma zdůrazňuje rozpor sudý - lichý a jeho nestabilita jako by naznačovala, že Porova přísaha nebude moc přesvědčivá a že bude brzy porušena.

Naopak hlavní téma árie Cleofide začíná pravidelnou periodou:

Se mai tur - bo il tuo ri - - - po - so Se mac -  
ren - do ad al - tro lu - me

Stejně, jen o půl tónu výš (E dur), začíná i duet, v němž Poro exponuje toto pravidelné téma. Pokud by i téma první árie bylo pravidelně stavěné, byl by úvod duetu příliš jednotvárný, až banální. Tím, že Cleofide naváže lichým členěním původní Porovy árie, dostává duet zajímavou jiskru.

V duetu se oba protagonisté ve zpěvu střídají, na některých místech se pak scházejí a zpívají společně. V jisté chvíli pak Poro „skočí“ Cleofide do řeči a opakuje stejnou melodii na jiný text o takt později:

Cleofide  
a chi mai gli af - fan - ni mie - i giu - sti dei ser - bai fin o - ra  
Poro  
Per chi per - do o giu - sti de - i il ri - po - so

Povšimněme si zde jednoho detailu: ačkoli Poro začíná zpívat o takt později, slova společná pro oba verše – „giusti dei“ (spravedliví bohové) se sejdou přesně na sebe. V Porově partii jsou na konci prvního verše, v Cleofidině na začátku druhého verše:

Poro: *Per chi perdo, o giusti dei, Il riposo de' mie giorni!*      Cleofide: *A chi mai gli affetti miei, Giusti dei, serbai fin ora!*

Zdá se, že způsob hudebního zpracování byl již do jisté míry předurčen básnickou formou Metastasiových veršů. Jeho verše jsou velmi hudební a bytostně spjatý s hudbou samotnou, a proto nás nepřekvapuje, že sám Metastasio prý při psaní svých textů vždy vnitřně „slyšel“ hudbu a že dokonce i hudbu sám psal.

Koželuhův *Alessandro* je dílem, které bylo napsáno podle přesných pravidel opery seria této doby. Zachovává její formu v původní podobě a nebere na zřetel nové tendence, objevující se v opeře v této době jako reakce na ostrou kritiku tohoto útvaru. Často je použita zvukomalba v orchestru, témata lásky jsou zhudebněna vždy v lichém taktu, barva nástrojů i volba tónin dokresluje afekt, který pronáší na scéně zpívající hrdina. V souladu s vývojem druhu zde dochází k redukci

to vynechány i s následující árií, čímž opera spěje rychle k závěru (ve třetím dějství například už nenajdeme ani recitativ *accompagnato* a z celkového počtu pěti árií jsou dvě velmi krátké. Rovněž závěrečný sbor je jen krátký, Koželuh zhudebnil pouze jeho první strofu).

Zajímavé je, že ačkoli je orchestr v instrumentálních číslech málo propracovaný, v některých áriích je mu přikládán velký důraz. Právě kvalitativní nevyrovnanost árií je pro tuto operu charakteristická: najdeme zde árie vrcholně dramatické, ale také velmi prosté, až banální.

Přestože se tato opera ve scénické podobě již pravděpodobně nikdy nehrála, její árie můžeme nalézt na kůrech českých kostelů v opisech s latinskými texty, tak jako mnoho jiných původně operních árií italských autorů. A tak se opera českého skladatele začlenila mezi stovky italských oper hraných v Praze i po celé Evropě, které, i když často zněly na evropských scénách po několik let, často s novými áriemi nebo v latinských textových parodiích v kostelech, přesto nepřežily konec století a zmizely z vědomí a paměti lidí spolu s Metastasiovými hrdiny, aby uvolnily místo novým hrdinům, novým textům, které lépe vyhovovaly formálně i obsahem novému hudebnímu myšlení a cítění.

Přesto však zůstává italská opera 18. století základem, z něhož, i když nepřímou, vyrostla česká opera, a i proto zůstává našim úkolem probádat toto fascinující téma a podchytit a zhodnotit alespoň tu část, která se týká bezprostředně naší hudební minulosti.

Address: PhDr. Kamila Hálová, PhD., e-mail: kamila.halova@volny.cz

### Koželuh's Opern-Erstlingswerk auf der Bühne des Prager Kotzentheaters

Kamila Hálová

Koželuh's Oper *Alessandro nell'Indie* wurde zum Ende des Jahres 1768 im Prager Kotzentheater [Divadlo v Kocích] aufgeführt. Es war die erste Oper eines heimischen Autors, die hier präsentiert wurde. Metastasis *Alessandro* war ein sehr beliebter Text in Prag. Koželuh's Vertonung war der fünfte *Allesandro*, den das Prager Publikum zu sehen bekam. Gleichzeitig war es allerdings die vierte gleichnamige Oper, die direkt für Prag geschrieben wurde; was die Anzahl Prager Premieren betrifft, stand sie souverän an erster Stelle. Der tschechische Komponist verwendete für seine Aufführung das bereits bearbeitete Libretto zu Galuppis Oper, die in Prag acht Jahre zuvor aufgeführt wurde.

Koželuh's *Alessandro* entspricht der zeitgenössisch traditionellen Form einer Opera Seria. Die Instrumental-Parts sind eher durchschnittlich, das Orchester wird allerdings sehr gewandt in den *Accompagnato*-Rezitativen und in einigen Arien des Hauptliebespaars eingesetzt. Die qualitative Unausgeglichenheit der Arien ist für diese Oper kennzeichnend: es gibt einerseits einfache bis banale Arien (hauptsächlich bei Nebenfiguren), andererseits aber auch effektvolle und hochdramatische („Se il Ciel mi divide“ – Cleofide, Ende des zweiten Aktes). In jedem Fall hat dieses Werk Koželuh's eine besondere Bedeutung in der Geschichte der tschechischen Oper.

Deutsch von Ivan Dramlitsch