

Rodolfo Celletti
**HISTORIE
BELCANTA**



• PASEKA®

Rodolfo Celletti
**HISTORIE
BELCANTA**

Z italštiny s použitím německé verze
přeložila Eva Zikmundová

PASEKA
PRAHA
LITOMYŠL
2000

Stromům poznání a vědění se na luzích a v hájích současného pěvectví příliš nedaří. Proto se patrně i kouzelné slovo BELCANTO v podnebí pěveckého školství a odborné žurnalistiky skloňuje s roztomile sebevědomou lehkovážností. Ta byla rozhodující pobídkou, že český překlad vykročil z ticha soukromé příbrádky na veřejnost. Všem, kteří mu pomohli na této klopotné cestě, protože cítili potřebu pěvecké vzdělanosti - děkuji.

Eva Zikmundová

Tato kniha vychází za přispění
Bank Austria Creditanstalt Czech Republic, a. s.

Bank Austria
Creditanstalt

STORIA DEL BELCANTO

COPYRIGHT © RCS LIBRI S.P.A., MILANO

TRANSLATION © EVA ZIKMUNDOVÁ, 2000

LAYOUT © MILOSLAV ŽÁČEK, 2000

ISBN 80-7185-284-8

O B S A H

I. Belcanto, virtuoza, hédonismus /6

II. Vokální aspekty barokního hudebního divadla /17

1. Od „recitar cantando“ k římské opeře /17
2. Monteverdi /26
3. Cavalli a Cesti /36
4. Legrenzi, Sartorio, P.A. Ziani a Pollarolo /42
5. C. Pallavicino a Steffani /48
6. Scarlatti /54
7. Zlaté období: od Lottiho k Händelovi /59
8. Vivaldi /91

III. Některé zvláštnosti barokní opery /96

1. Kastráti a pěvecké umění jejich doby /96
2. Árie rozbouřených žvlů /102
3. Buffo role /111

IV. Komická opera /118

V. Rossini /132

1. Rossiniho pojetí melodie a zpěvu /132
2. Některé znaky Rossiniho vokálního stylu /141
3. Rossiniho pěvecké typy /149
4. Zpěv v éře Rossiniho. Prováděcí praxe.
Zpěv z pohledu Stendhalova /160

VI. Smrt a vzkříšení belcanta /173

Doslov /191

Rejstřík jmen a oper /195

I. BELCANTO, VIRTUOZITA, HÉDONISMUS

Abychom si ujasnili, co belcanto skutečně bylo a co znamenalo, a abychom se na tomto poli vystříhali obvyklého, nicméně mylného používání pojmů jako „virtuozita“ nebo „hédonismus“, musíme vycházet ze skutečnosti, že italské hudební divadlo bylo ve svých nejtýpčtějších projevech plodem vkusu a senzitivnosti epochy, v níž se zrodilo. Touto epochou bylo baroko. Barokní umění si kladlo přesný cíl: pomocí fantazie stvořit krásnější a okázalejší svět, než je svět reálný, a vyobrazit ho v provedeních, která by oslovila nejen intelekt nýbrž i city. Žádné jiné století nedokázalo tolik rozjitřit a vytříbit lidskou obrazotvornost k dosažení dvojího cíle - ke stvoření neskutečného světa a přitakání jeho poselství.

Dnes pronikáme do barokního světa rozhodně snáze prostřednictvím výtvarného umění a hudby než pomocí literatury a básnictví jakéhosi Marina nebo Góngory. Popsat fantastickou událost pomocí tak exaktního prostředku, jakým je řeč, působí obtíže, které se dají překonat daleko bezprostředněji a souhrnněji tóny a barvami. Slova se časem opotřebují a zchátrají ve svém básnickém záměru jinak a mnohem zjevněji než prvky, jimiž se vyslovuje malířství nebo hudba. Konečně i okouzlení, které plynulo z kořenů Marinovy poezie, je pro nás do značné míry zmařeno: okouzlení bájeslovím, umožňující porozumět antickému řeckému myšlení a vyjádřit nostalgickou touhu po legendárním zlatém století.

To ovšem neznamená, že máme zapomenout i na nesmírný ohlas „marinismu“ v 17. století. Ať se náš estetický soud jeví z odstupu století jakkoliv, uctívání Marina působilo na lidského ducha jako historický fenomén, který poznamenal celou epochu a je nám schopen pomoci ji rozluštit. Marino coby symbolická postava určité společnosti a určité kultury byl pro exponenty pozdně romantické estetiky - jako baroko a veškerá Arkádie - černou mûrou. Předhazovala se mu mimo jiné verbální akrobacie - tedy virtuozita - a hédonismus. Nezávisle na posuzování jeho umělecké kvality z pohledu současnosti zůstává Marino jedním z nosníků oné poetiky, která proti realitě postavila neskutečný, v jistém smyslu stylizovaný, deformovaný svět. Virtuozita, podněcovaná současně fantazií a hledáním pokro-

čilé, vrcholně vyvinuté techniky tedy není nic jiného, než usilování o nalezení a vytvoření něčeho, co leží mimo každodennost a běžnou lidskou schopnost, a proto se nám to zdá „úžasné“. Právě „úžas“ je emocí, kterou se baroko snažilo vyvolat a zažít. Fantastický svět byl protikladem světa skutečného, a proto byl také výrazem oné sumy afektů, které se shrnovaly pod pojmem „poetica della meraviglia“ (poetika úžasu). Jak jsem v úvodu připomenul, snažilo se baroko najít způsob, jak spojit abstraktní, duchovní emoce s pocity, které oslovují lidské smysly. Praktickým výsledkem bylo umění, které spočívá převážně na pocitech. Ocejchovat ho za hédonismus, protože dráždí smysly, je intelektuální svévole. Když čtu: „chiare, fresche e dolci acque“, neprobudí to ve mně žádnou pocitovou reakci, jestliže melodie veršů nevyvolá souhlasné představy a zkušenosti na mém obličejí (chiare - jasné), v mém hmatu (fresche - chladné) a v mém sluchu (dolci acque - mírné vody, protože odtékají s něžným bubláním).

Italské „melodramma“ se vyvíjelo hédonisticky a virtuózně, protože bylo dítětem své doby. Rozhodně však nebylo izolovaným jevem. Veškerá hudba barokní éry byla zaměřena virtuózně a hédonisticky. Chtěla vyvolat tytéž emoce, probudit týž úžas jako básníci, malíři, stavitelé a architekti. Byla to i reakce na zvláštní historickou situaci: euforii, která po bitvě u Lepanta (1571) ovládla celý Okcident. Lepanto znamenalo konec tíživého snu, který mimo jiné také potlačil pohanský vztah k životu, zplozený renesancí. Tento neopaganismus (tendence hlásající návrat k pohanství) nyní znovu rozkvetl na hédonistickém barokním vztahu k životu. Tři poslední desetiletí 16. století patří z hlediska hudební historie k nejdůležitějším obdobím skutečně proto, že ona radostná závrať „po Lepantu“ našla nejsilnější průchod v hudbě. V tomto podnebí na sebe církevní hudba vzala nákladnou formu *Sacrae symphoniae* Giovanni Gabrieliho a začala se prosazovat vzdělaná hudba světská, jejímž cílem byly současně „zpěv“ (čímž je míněn také zpěv nástrojů, které vedly melodie) a virtuosita. Diminuce, variace a improvizace - uvedené v první polovině 16. století nikoliv jako primárně pěvecké, nýbrž jako kontrapunktické výkony vokalistů (skvělých hudebníků, ale špatných pěvců) - se dostaly na oběžnou dráhu krásnějších a lépe vyškolených hlasů. To byl výchozí bod pro vývoj vokální virtuosity. Improvizace operních interpretů přesto zůstaly ještě dlouho poznamenány praktickými kontrapunktického cvičení.

Souběžně se vyvíjela instrumentální virtuosita. Pozdní 16. a rané 17. století se hudebně historickému bádání jeví jako fascinující období také proto, že vokalisté a instrumentalisté se navzájem podporovali a podněcovali svoji fantazii. Instrumentalisté prohlašovali lidský hlas za svůj vzor: houslisté (až k Tartinimu, Geminianimu a na konci 18. století ke Galeazzimu), flétnisté (Silvestro Ganassi už v ro-

ce 1535 ve *Fontegara*, což stvrdil více než za dvě stě let Quantz), virtuosové na trubku (Girolamo Fantini v pojednání z roku 1638) a jiní bezpočetní autoři, kteří v 17. století zdůrazňovali afinitu mezi dechovými nástroji a lidským hlasem. Artusi (*L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*) se jako první zabýval speciálně cinkem. Pak také Doni ve svém *Trattato* („... a že jsou dechové nástroje sladší, patetičtější a lidskému hlasu podobnější, to nám potvrdila zkušenost s varhanami a cinkem...“) ^{1/}.

V pozdním 16. a raném 17. století vznikaly houfně traktáty a spisy, které se zabývaly diminucemi, improvizacemi, zdobením, ornamenty a pasážemi v oblasti vokální, instrumentální nebo obou společně. Tyto studie přispěly k živé výměně zkušeností mezi instrumentalisty a vokalisty a podporovaly na obou stranách virtuozitu a hédonismus (který je ve skutečnosti lyrismem, to znamená: sladkost, oddanost, patos). Nástroj má v zásadě napodobovat zvukovou barvu a výraz lidského hlasu (rozumějme viz shora: být sladký, oddaný, patetický), zatímco pěvečtí teoretikové (i Caccini) zároveň odrazovali od toho, aby hlas napodoboval nástroje a zvláště jejich „skoky“. Pěvci však přesto někdy cítili nutnost přivlastnit si některé smělé instrumentální figurace, čímž se dospělo k zásadě, že hlas má umět hrát a nástroj má umět zpívat. A čím větší bude příslušné pole působnosti, tím více budou hlas i nástroj vtaženy do světa divů vytvořeného barokní fantazií a budou pověřeny jeho reprodukcí. Jediným nezvratným cílem, ať se ho dosáhne pomocí výrazu nebo smělostí virtuozity, je první cíl poetiky „della meraviglia“ - úžas, který je vyjádřen jako energické, strhující citové hnutí. Kronikáři, kteří líčí v 17. století své dojmy ze sladkého či patetického a virtuózního zpěvu v té době proslulých interpretů, si tehdy přivlastnili i terminologii, pozoruhodně podobnou zprávám o instrumentalistech, např. o Arcangelu Corellim. „Je krásné vidět zručnost jeho prstů, je požitek ho slyšet, neboť se zdá, jakoby struny vedly dialog s vysokými a hlubokými pasážemi, jakoby se pronásledovaly, jednou pomalu, jednou v závratném tempu, jednou blízko a pak zase daleko.“ Girolamo Frescobaldi byl na konci 17. století označen jedním pisatelem o hudbě dokonce jako „lo stupore del tasto“ (asi: klávesový zázrak).

Napodobení fenoménů zakletého, fascinujícího, nadčlověčího, ale přece jen lidskou fantazií stvořeného světa znamená jak pro hlas, tak pro nástroje přiblížení k přírodě. A oba začínají soupeřit v hu-

1/ *Ještě předtím, 1584, poznamenal Girolamo Della Casa (Il vero modo di diminuir): „Z dechových nástrojů se hodí k imitaci lidského hlasu především cink.“ V některých anglických kostelech se užíval cink v pozdním 17. století dokonce na místě chlapeckého zpěváka.*

debním napodobení ptačího štěbetání, bouře, divokého potoka dunícího v údolí a echa, které se ztrácí ve skalních rozsedlinách. Imitace však nemá být doslovná, ale obrazná, idealizovaná, stylizovaná jako v *Toccata con lo scherzo del Cucco* od Bernarda Pasquiniho nebo v *Concerto del cardellino* od Vivaldiho. Jako v „Mormorate fumaticelli“ z Cavalliho opery *L'Ercole amante* a v árii hrdličky z opery *Rosmene* od Alessandra Scarlattiho, nebo jako v proslulém soutěžním zpěvu mezi slavíkem (barokním symbolem pro zpěv) a hráčem na loutnu v šestém zpěvu Marina *Adone*.

Belcantismus tedy prýštil z pamětihodného úsilí, v němž se sjednotili vokalisté a instrumentalisté na poli fantazie a virtuózní techniky, vyvěral ze vzájemného povzbuzování a podnětů. Je vskutku zbytečné hovořit o bezpočtu náповědí belcantového zpěvu, které v 17. a 18. století přejala instrumentální hudba. Do jisté míry však naopak i monodický zpěv potřeboval ke svému vzletu pomoc bassa continua, a vývoj árie by byl býval nemyslitelný bez paralelně probíhajícího vývoje instrumentálního doprovodu. Pozorujeme-li operní árii ze druhé poloviny 17. století, zjistíme, že melodie tihne k dalšímu rozvoji a vokalizované pasáže se stále víc osvobozují od postupů formulovaných s geometrickou přísností. Současně však opouštějí i housle povinný postup zdvojení pomocí tercií a sext ve prospěch imitace na kontrapunktickém základě. U Steffaniho narazíme na árie, ve kterých se kříží trylky ve zpěvním hlase, flétně a hoboji a sjednocují se v dokonalé zvukomalebnosti.^{1/} To všechno patří v nejširším smyslu k fenoménu belcanta, s jehož konečnou formou a výsledky se posléze setkáme u Händela.

Cesty zpěvního hlasu a cesty nástrojové se v barokní éře prolínají také v barevnosti zvukové palety a v pohrávání si s její sytostí. S nejlepším popisem toho, co se v belcantu rozumělo pod pojmem barevné palety, se setkáme u Reynalda Hahna v pojednání *Du chant*. Ačkoliv bylo publikováno v roce 1920, spočívá jeho význam v mimořádně bystrém historickém přístupu. Jak objasňuje Hahn, belcanto spočívá na „nekonečné rozmanitosti“ zvuků. Vždy poslušny pěvcovy vůle, mají tóny mít „...non pas trois, quatre ou cinq sonorités, mais bien dix, vingt, trente. Il fallait moderer la voix à l'infini, en la faisant passer par toutes les couleurs du prisme sonore“ (...ne jen tři, čtyři nebo pět různých barev, nýbrž nejméně deset, dvacet, třicet. Hlas bylo nutno stále modulovat, aby se mohl dotknout všech barev zvukové-

1/ V *Andante con moto* „Vieni o cara, amata sposa“, *Teramene, sopranista (Briseide, 1696, I. 9)*.

ho prizmatu). To ovšem neplatilo jen pro zvuk vokální. Baroko mělo obecnou zálibu v barevném bohatství a v neobvyklých sluchových zážitcích, do nichž zahrnulo i výkony instrumentální. Ve studii Luigi Rovighiho o prováděcí praxi smyčcových nástrojů^{1/} jsou zevrubné zápisy všech „dynamických stínování“, která jsou smyčcům a pěvcům společná. A nezvratnými důkazy se tu dokumentuje, počínaje od „messa di voce“^{2/} dobrých pěvců, jak smyčcové nástroje procházely toutéž bohatou barevnou škálou, o které mluví Reynaldo Hahn.

Poukázal jsem již na imitaci přírody, kterou pojímali jako kouzelný svět jak vokalisté, tak instrumentalisté. Ale už ve florentské opeře vyvstal před skladateli problém napodobení lidských pocitů. Teorie „voce mediana“ (na pomezí mezi zpěvem a mluvou - tedy recitativního stylu) - zastávaná Florentány (především Jacopo Perim) - zřetelně pozbyla obliby vzhledem k postupnému prosazování melodie v operách římské a benátské školy. Poskytovala totiž základ určitému druhu recitativů, zatímco uzavřené kusy vyžadovaly skutečný zpěv. Od tohoto okamžiku se pěvecké umění vydává dvojím směrem: jednak ke „stile spianato“, který spočívá na melodiích bez ozdob a ornamentiky (nebo zdobených jen velmi skrovně), jednak ke „stile fiorito“, založenému naopak na „passaggi di agilità“ (pasážích vyžadujících zběhlost), vokalizách a bohatém zdobení. Virtuózních schopností se nadále bude používat nejen k imitaci přírody ve stylizovaných a proměněných obrazech, ale i při reprodukování určitých pocitů a vášní, i zde směřujících ke stylizaci a transfiguraci.

Zárodek tohoto principu, kolem něhož se soustředí velká část italského a italsky zaměřeného operního zpěvu až k Rossinimu i dále, a na který je třeba pohlížet v přímé souvislosti s mytologickým charakterem fabulí melodramatu 17. a 18. století, nacházíme u Monteverdiho. V jednom dopise, adresovaném Alessandru Striggiovi, Monteverdi poznamenává, že pro muže a ženu (Orfeus, Arianna) je vhodná jednoduchá mluva nezdobeného zpěvu (canto spianato), bohům však náleží obrazné vyjadřování v „tirate“, „gorche“ a „trilli“, jinými slovy ve zdobeném a alegorickém zpěvu. Tím Monteverdi kodifikoval zásadu, že se postava ze světa mýtů a pověstí musí od obyčejných smrtelníků odlišovat idealizovanou mluvou. Když pak libretisté a skladatelé (také Monteverdi) přivedli na scénu kromě bohů ještě historické osobnosti z řecko-římského světa, připodobnili je k antickým božstvům a obdařili je také alegorickou a idealizovanou mluvou.

1/ „Rivista italiana di musicologia“, VIII (1973), č. 1, str. 38-112

2/ Pod pojmem „messa di voce“ se rozumí schopnost pěvce začít tón velmi slabě, pak ho rovnoměrně zesilovat a bez nádechu se právě tak hladce vrátit k výchozímu pianu nebo pianissimu.

To však neznamená, že by belcantová opera zanedbala nezdobný zpěv. Spíše ho používala tam, kde šlo o idylický, elegický nebo patetický výraz, směřující k sladkému tónu, k barevnosti a důrazům, který se později označoval jako lyrická extáze a vyvrcholil v „lamentech“ Cavalliho, Stradelly, Händela a ostatních. Ale jak v lyrické extázi, tak ve virtuózním zpěvu belcanto pociťovalo potřebu další stylizace, a to v tónu. Z tohoto úhlu pohledu je základním hlasem belcantového melodramatu hlas kastrátů. Kastráti vyjadřují zálibu pozdního 16., 17. a 18. století ve vzácných, stylizovaných, neskutečných zvukových barvách. Zálibu, z níž vyplýval odpor k méně vzácným „vulgárním“ hlasům - barytonálnímu tenoru (často odpovídajícímu dnešnímu barytonu), mezzosopránu a v určitých obdobích také basu, který se někdy považoval za hlas stylizovaný (zvláště byl-li „hluboký“), jindy za obyčejný. Základem ireálného, pohádkového zvuku kastrátských hlasů a jejich tónů, příznávajících v jistém smyslu „nejasnost“ pohlaví, kterou baroko přijalo za vlastní a kterou vyzařovala - i když zahaleně - už hlavní postava Marinova *Adone*, je symbióza barev a rezonancí hlasu chlapeckého a hlasů připomínajících ženu (příčemž u altového kastráta se připouštělo i obojaké zabarvení). Díky své fyzické a psychologické konstituci (abnormálně vyvinutý hrudník a plíce coby pramen zvukové síly a délky dechu, plus mimořádně dobré pěvecké i hudební vzdělání) uvedl kastrát do zpěvu jak výrazové, tak technicko-virtuózní schopnosti, které ho předurčily pro roli protagonisty poetiky „della meraviglia vocale“. Skutečně mu pak příslušely velké role mytologických a historických hrdinů, které se ve fabulačním klimatu belcantového melodramatu ovšem převážně označovaly jako postavy galantní a zamilované. Později je dost často ztělesňovaly také ženy v mužském oděvu (jak sopranistky, tak altistky), což nás znovu přivádí k zálibě v nejasnosti pohlaví, která byla pro baroko charakteristická. Obsazení rolí „in travesti“ - tedy jak žen v mužských šatech, tak mužů nebo kastrátů v ženských šatech - bylo běžné i v činohře a baletu. Kastráti a sopranistky či altistky v kalhotkových rolích nebo v rolích milovnic zrcadlili vokální zákon, který belcanto velmi přísně dodržovalo až do prvních let 19. století: lyrická extáze nebo jemné, něžné, lehce smyslné melodie určitých árií a milostných duet, právě tak jako odvážná akrobatická virtuosita, nesnášejí spojení s mužskými hlasy (barytonální tenor, bas), které ve zpěvu předpokládajícím hbitost, ohebnost, odstíněné a průzračné barvy i toužebný tón, znějí tvrdě a nevybroušeně. Bas a tenorbaryton (světlý tenor romantického ražení belcantová opera ještě neznala) byli nasazováni jako soupeři milovníků, v charakterních rolích a v některých údobích v buffo oboru. Zkrátka, belcanto krajně nedůtklivě vůči zatěžkaným, kovovým nebo přimáčknutým tónům mužských hlasů, charakterizovalo role především ojedinelostí tónu, hé-

donistickými a virtuózními schopnostmi, a ne příslušností k pohlaví, jak tomu bylo později, když romantika obhajovala realismus. A jeví-li se nám kastrát nebo ženy v kalhotkových rolích jako absurdita, která v opeře dramaticko-realistického ražení zbavuje osoby a děj pravděpodobnosti, působili naopak v éře belcanta právě tak nepřijatelně a nepřesvědčivě tenorbaryton nebo basista v roli milovníka. Jejich hlasy neodpovídaly melodiím, jaké by měl zpívat zamilovaný. Belcantismus si zkrátka vytvořil vlastní kritéria věrohodnosti. I v tom byl dítětem baroka. V tomto smyslu by se dalo belcanto označit za historickou epochu, která projevovala vrcholnou důvěru ve výrazové možnosti zpěvu. Důvěru tak bezmeznou, že pouhý ténbr a vokální melodie stačily stvořit skutečnost, nezávislou na skutečnosti zjevné.

Nyní známe všechny složky a záměry belcanta a můžeme je shrnout takto: cílem je vzbudit úžas ojedinelosti hlasového ténbru, rozmanitostí barev a odstínů, virtuozitou vokálních figurací a nadšenou oddaností lyrismu. Aby se toho docílilo, zřídá se belcantová opera realismu a dramatické pravdy, kterou pokládá za banální a obyčejnou, a nahrazuje ji bájnou vizí lidských citů a přírody. Proto mají směrodatnou funkci: a) tak zvaný hédonismus, který je ve skutečnosti výrazem sladkosti a patetické něhy vokálního zvuku, b) virtuozita, to jest ohromující technická odvaha, která je nutná k popisu fantastického světa a jeho zázraků, c) symbolická a zdobená vokální mluva, která podtrhuje mýtický charakter postav, d) kontrapunktické schopnosti a umění improvizace, e) abstraktní vztah mezi pohlavím a rolí, jehož symbolem jsou kastráti a role „in travesti“, f) záliba ve vzácných, skvostných hlasech, v protikladu k alergii na hlasy vnímané jako obyčejné a všední.

Pouze přítomnost všech těchto prvků společně připouští, abychom nějakou operu označili jako belcantovou. Navíc, belcanto bylo historickým fenoménem, který obsáhl přesné období. Už v mnohých dílech Rossiniho se z některých základních belcantových komponent slevuje. Mluvit o belcantu v souvislosti s pozdějšími skladateli je nepatřičné a chybné. Mylná a svévolná je také domněnka, že se snad belcanto stalo jakýmsi soukromým a osobním majetkem pěvců, jejich výtvořem. V jakémkoli druhu opery je zpěv vždy objektem, nikoli subjektem. Pěvecké školy a typy nevytvořili ani pěvci, ani učitelé zpěvu, ale nejvýznamnější skladatelé a jejich libretisté prostřednictvím kompozice, mluvy, „tessiturami“ (polohou a celkovým rozsahem hlasu), typizací uzavřených kusů a recitativů, dějovými situacemi a vztahem mezi zpěvem a orchestrem. Belcanto bylo tím, čím bylo, jen a jen proto, že se skladatelé a libretisté (ještě i po baroku) dali inspirovat poetikou, jejíž složky jsem právě připomněl, a vytvořili tudíž hudební a dramatické předpoklady, které dovolovaly výkonným umělcům zpí-

vat a vyjadřovat se právě takto a ne jinak. Belcantisté jsou tedy především skladatelé, pak libretisté a nakonec pěvci - samozřejmě pokud odborně provádějí repertoár, který historicky patří k belcantu. V jiném repertoáru se pěvci dělí jednoduše na ty, kteří zpívají dobře, a na ty, kteří zpívají špatně.

Počínaje Bellinim a Donizettim nemá hudební historik právo - s výjimkou několika titulů - mluvit o belcantu ani pochvalně, ani odmítavě. Že operní fanouškové a profesionální hagiografové označí sopranistku kvůli bezchybným koloraturám v *Traviatě*, nebo tenoristu, protože tu a tam v *Tosce* pěkně rozpřeje tón, hned za belcantisty, je spíš jenom zlovyk. Neboť jakmile se melodrama otevřelo realismu, který se postavil proti abstrakci, stylizaci a témbrové dvojnáčnosti, zchvátily belcanto mdloby. Pojem úžasu („meraviglia“) jako absolutní emoce, který v druhé polovině 18. století začíná řídnout a Rossini ho pak promění v pojetí lidského pocitu vyjádřeného „podivuhodným způsobem“ (in modo meraviglioso), je nahrazen novým záměrem: dojmout pomocí nenalícených a naze předváděných pocitů. To se samozřejmě odrazí v celém uspořádání opery: ve vztahu mezi rolí a témbrem, ve vokální mluvě, která začíná podléhat vlivu mluvené nebo deklamované řeči v přízvuku, v modulacích, v rytmu dýchání. Projeví se to i v úloze orchestru. Je veta po onom vztahu mezi hlasem a nástrojem, nebo spíše po instrumentální představě 17. a 18. století, která lidský hlas pokládala za výchozí bod při hledání zvukového výrazu. K poslednímu zúrodnění výměny mezi instrumentálním a vokálním myšlením došlo v klavírní hudbě Chopinově, Lisztově a Thalbergově, který je autorem spisu *L'art du chant appliqué au piano*. Vývoj orchestrální hudby otevírá nové cesty, jimiž se vydá i opera. Už Rossiniho instrumentace vyvolá rozpaky. A instrumentace romantiků - až na ni dojde - popudí rossinisty pro jistou agresivní soutěživost s pěveckým hlasem (viz polemiky kvůli zdvojení, které znovu vzplanuly s příchodem Verdiho).

Po všem, co bylo řečeno, zbývá ještě dodat, že používání pojmů jako virtuosita a hědonismus v negativním smyslu pramení z polemiky, kterou vedli zastánci hudebního dramatu proti melodramatu. Podle jejich názoru byla virtuosita jen prázdným vystavováním technické dovednosti, prosté jakéhokoliv výrazového obsahu. I to je ovšem intelektuálská svévole. Virtuosita je schopnost provádět špičkové záležitosti, a to ve všech oborech. V hudbě se zrodila v epoše barokní, a už jsme probrali jak a proč. Jako jeden z elementů „úžasu“ může ovšem zapůsobit také jen sama o sobě. Chopin slyšel roku 1830 ve Vídni prvního houslistu císařského orchestru Slavíka a byl uchvácen. Co ho ohromilo nejvíce? To, že od dob Paganiniho nikdy nic podobného neslyšel: Slavík dokázal neuvěřitelné - pojal do jednoho jediného tahu smyčce 96 staccatových not! Virtuosita je také pod-

statným činitelem hudebního provedení, je příznačná pro velkého interpreta, ať jde o dirigenta, instrumentalistu či pěvce. Virtuozita zahrnuje tedy i vhodný, přesvědčivý, emotivní výraz: úsilí technické a úsilí fantazie, které společně vyvolávají mimořádný výsledek. Francouzští kritikové používali v posledním století plným právem pojem „virtuózní“ také pro interprety, v jejichž zpěvu nehrála melismata prakticky žádnou roli, protože skutečná virtuozita se vždy výrazně projeví, stejně tak v nezdobeném zpěvu, jako v melismatickém.

Zmrtvýchvstání belcanta zahájila v průběhu uplynulých tří desetiletí mladá Maria Callasová, když zpívala árie jako „Bel raggio lusighiero“ z opery *Semiramide* nebo „D'amore al dolce impero“ z opery *Armida*, vkládajíc do vokaliz a virtuózních pasáží energii, barevnost, rytmus a podle okolností útočnost nebo měkkost, jak to před ní nevynešla na světlo boží žádná zpěvačka našeho století. Těmito výkony podala hmatatelný důkaz, jak by se mělo rozumět skutečné virtuozitě. A nejen to. Zhodnotila znovu typ melodie, který hudební publicistika pozdního 19. století začala naprosto pomíjet, protože byl „vybudován na vokalizách“. Callasová tím také prokázala, že Heine zcela právem obvinil z hlouposti intelektuály své země, obrátiv se na Rossiniho slovy: „...promiň mým ubohým krajanům, kteří nevidí tvoji hloubku, protože ji zakrýváš růžemi, a jimž nejsi dosti hlubokomyslný a důkladný, neboť tak lehce poletuješ na božských křídlech!“.^{1/}

Virtuoskami byly i Joan Sutherlandová a Marilyn Horneová, když ve zlatých časech svého uměleckého společenství prováděly duety ze *Semiramidy* a *Normy* tak, že se nota za notou zjevovalo všechno, co může zdobená melodie poskytnout k idealizaci a oduševnělosti pocitů, jako jsou synovská nebo mateřská něha či přátelství. Podobnou virtuozitu prokázal tenorista Helge Roswaenge ve třicátých letech ve *Fidelii* - a to nemluvím o vytríbenosti akcentů a zvuku v *Adagiu* - když rozezníval a odvíjel slaboučkým, ztrácejícím se a drásajícím hlasem frázi „Und spür' ich nicht linde“, dbaje i při zobrazení takové zvukové vysílenosti na sílu deklamace a bezchybné legato, aby pak tón v zoufalém výbuchu rozvinul a zase zeslabil s expresivitou, která nepolevila ani na okamžik.

Virtuoskou byla Maria Callasová, když zpívala „Alfredo, Alfredo di questo core“ s hlasovým rozechvěním, které skutečně vyvolávalo dojem, že sestupuje „shůry“. Ale k tomuto výsledku dospěla pěvkyně spíše než výrazovostí díky mimořádně vyvinuté technice. Na téže úrovni byla interpretace Benjaminu Gigliho, když zpíval „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan“ z *Lohengrina* a „Cielo e mare“ z *Gio-*

1/ H. Heine, *Reisebilder, Italien, kap. XIX.*

condy. Gigli ovládal nejen perfektní legato na každém stupni síly a mimořádně lehké „smorzando“ ve vysoké poloze, ale dosahoval přesného důrazu, vzácné barvy, mimořádného bohatství zvukového odstínění a fantazie i v lyrismu a měl - jak jednou napsal Fedele D'Amico - ojedinělou schopnost vyjádřit smysl melodie už od prvních taktů. Virtuózní byl též způsob, kterým mladá Renata Tebaldiová (v operách *La forza del destino*, *Otello* a *Tosca*) spojovala oddanost s výbušností v bezchybné pěvecké linii, v níž byla rozmanitost, vytríbenost, upřímnost a noblesa akcentů ve stálém a přímém vztahu k mimořádnému bohatství barev a stínování. A jak Tebaldiové, tak Giglimu se předhazoval zvláště v Itálii - hědonismus. V této spojitosti je použitý výraz nevhodný a pochybný. Hědonismus byl filozofický proud, který kladl na roveň požitek a ctnost, což ve světle naprostého úpadku filozofie představuje doktrínu, jež nemá ani větší, ani menší váhu, než kterákoli jiná. Přeneseme-li ji na přednes orchestrální, pěvecký nebo instrumentální, pak by se nařčení z hědonismu mohlo týkat všech dirigentů, pěvců nebo instrumentalistů, jimž ležela na srdci pouze nebo převážně krása zvuku, jejímž prostřednictvím vyvolali u posluchače tělesný poáitek. Je ovšem těžké pochopit, jak by se mělo umění spočívající na zvuku oprostít od vyvolání tělesného sluchového uspokojení. Zajisté se dá označit za hědonistu pěvec, který kráse zvuku obětuje pregnantní akcentaci, energickou naléhavost a působivý výraz. To je ovšem čirá teorie. Skutečně velký pěvec má technické vybavení, jež mu vždycky umožní zpěvný výraz, aniž by došlo k újmě na kráse tónu. Kde se nedostává výrazu, jsou důvody jinde: buď pěvec nepochopil danou postavu, nebo vystupuje v opeře, která neodpovídá jeho nadání. Pěvec, který svými hlasovými vlastnostmi, svým temperamentem, vkusem a vnímavostí směřuje k lyrickému výrazu, projeví bezpochyby ve „spinto“ oboru nedostatek expresivity. To ale nemá nic společného s hědonismem. Jde toliko o chybu ve volbě repertoáru.

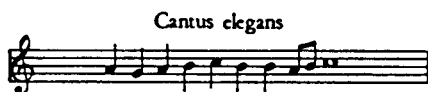
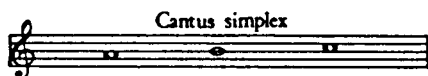
Poslední poznámka. Výrazy jako belcanto a belcantismus nebyly v 17. a 18. století známy. Rozšířily se v Itálii a v zahraničí teprve v letech 1820-30, právě v okamžiku, kdy belcantové melodrama dohasínalo a uvolňovalo místo jiným operním směrům a jiným stylům, silněji spjatým s dramatickým výrazem, které pošramotily starodávnou představu o zpěvu zaměřeném na krásu zvuku a mistrovskou techniku. Termínu „belcanto“ se tedy užívalo buď ve smyslu polemickém nebo nostalgickém. Ale nostalgie - a to je třeba zdůraznit - se vztahovala také k výrazovým schopnostem belcantistů. Roku 1817 zamířil do Padovy Stendhal, aby navštívil kastráta Gaspara Pacchierottiho, tehdy třiasedmdesátiletého. Poslechl si ho v několika recitacích a shledal, že je „sublime“ (vznešený). „To duše promlouvá k duši“ (*Rome, Naples et Florence*). Právě tak reagoval Pacini, který navštívil

Pacchierottiho v roce 1818: „Spád řeči a výraz mi vehnaly slzy do očí. Kde jen zůstali ti pěvci, kteří vyvolali jediným jednoduchým recitativem výkřik všeobecného obdivu? Kde zůstala expresivita, která zasáhne až do duše?“ (*Le mie memorie artistiche*, Florencie, 1865). A Rossini v dopise Luigi Crisostomo Ferruccimu, datovaném 23. března 1866, kde se kastráty zabývá obecně, píše: „A oni zmrzačení, kteří neměli žádnou jinou životní možnost než zpívat, byli zakladateli «cantar che nell'anima si sente» (zpěvu, který dojíká duši) a s jejich odstraněním započal hrozivý pád italského belcanta“.

II. VOKÁLNÍ ASPEKTY BAROKNÍHO HUDEBNÍHO DIVADLA

1. OD „RECITAR CANTANDO“ K ŘÍMSKÉ OPEŘE

Jak vysvítá z některých dobových spisů, polyfonie chápala jako vokální ideál „umění lahodného a elegantního zpěvu“ (*Ars suaviter et eleganter cantandi*), jak je popisuje Hermann Finck ve své *Practica Musica* (Wittenberg, 1556). Požadavek elegance znamenal především schopnost „diminuovat“ a obměňovat. Diminuovat znamená rozložit dlouhé noty daného textu do počtu kratších hodnot. Adrianus Petiti Coclico uvádí ve svém spise *Compendium Musices descriptum* (Norimberk, 1552) následující příklad, s poznámkou: „Haec est prima clausola quam Josquinus docuit suos“: ^{1/}



Téma ze tří celých not (semibrevis) bylo tedy pomocí diminuce obměněno nebo „kolorováno“. ^{2/} Zde jde ovšem o krajně jednoduchý

1/ „To je první fomule, kterou Josquinus vštěpoval svým žákům.“
Josquinem je míněn Josquin Desprès.

2/ Notace 16. století zná jako větší notové hodnoty - nebo bílé noty - kromě semibrevis a minima ještě hodnoty maxima, longa a brevis. Koncept elegantního zpívání, vypracovaný Desprèsem, Finckem a Coclicem i jinými komponisty, pěvci a teoretiky (mj. také Italy Bovicellim a Zacconim), požadoval, aby většina bílých not nějaké melodie byla proměněna diminucí na černé nebo menší hodnoty. V hantýrce se místo diminuuovat prosadil výraz „začadit“ nebo „colorare in nero“. Tak se zrodil pojem „koloratura“, který je ještě dnes synonymem pro pěveckou melodii, prostoupenou virtuózními pasážemi, fioriturami a ornamenty.

příklad. Obecně se postupovalo podle příkladů daleko komplikovanějších.

Finck požadoval, aby diminuovaly všechny hlasy, také hlasy tenorové a basové. Doporučoval sladkost a chtěl, aby se vokalizované pasáže prováděly tak, že tóny „budou lehce plynout z úst“. Tohoto zdvojeného ideálu, zpěvu sladkého a elegantního, se vokalisté drželi až do konce 16. století, pravděpodobně i později. Naopak interpretaci poskytovala polyfonie prostoru málo nebo vůbec žádný. Protože se hlasy překrývaly, nebylo zpívanému slovu vůbec rozumět, a požadavky ansámblového přednesu bránily pěvci užívat agogických prostředků (zpomalení, zrychlení, „rubata“), které od příchodu monodie a „melodramatu“ tvořily součást interpretační výbavy. Roku 1640 upozorňuje Pietro Della Valle v často citovaném dopise Lelio Guidiccioniemu, v němž srovnává vokalisty své doby s vokalisty minulosti, že pěvci pozdního 16. století většinou oslňovali virtuózními pasážemi a trylky. Nebrali na vědomí účinky spojené s proměnami intenzity a barvy, neuměli tóny s půvabem ani zesílit, ani zeslabit, nedokázali je ani nechat zaznít zářivě a ohnivě nebo melancholicky a pateticky. Nekladli ani důraz na smysl slov.

Přeměna vokalistů vyškolených na polyfonii v interprety byla dílem hudebníků florentské cameraty (Camerata fiorentina). Zpěv se musel přizpůsobit lidské mluvě a jejím expresivním schopnostem (Jacopo Peri), a ryze akustické efekty polyfonie se musely nechat stranou (Giulio Caccini), aby se zato vyvolaly v posluchači emoce, které vyjadřuje text, imitací pocitů nebo „afektů“. Svými postuláty se mnohdy dostali hudebníci cameraty téměř do extrému. Třeba platónskou tezí, že by hudba měla být nejprve „favella“ (mluva), pak rytmus a konečně zvuk.^{1/} Nicméně zůstává jejich zásluhou, že poukázali na význam slova, a že rozpoznali jeho schopnost vyvolat „city“. To se stalo základem poetiky „recitar cantando“, která nabyla pevné podoby v prvních florentských hudebně-dramatických pokusech.

Caccini, coby pěvecký odborník obvykle přeceňovaný (v tomto směru jej jiní autoři předstihli větší srozumitelností), byl však významným teoretikem v oblasti vokálního výrazu. Jedním ze základních principů, které vyslovil, je princip „della sprezzatura“. Jde o pojem souhrnný. Zahnuje zpěv zproštěný rytmické přesnosti polyfonního přednesu, který by umožnil pěvci zrychlením nebo zpomalením „určit notovou hodnotu podle smyslu slov“, aby se mohlo naplnit frázování výrazem. Caccini však připojuje ještě představu zpěvu, je muž dodávají mnohotvárnost a příjemnost vokalizované pasáže a ornamentika, přiměřené „rétorickým barvám“ výmluvnosti.^{2/}

1/ *Giulio Caccini, Předmluva k Nuove Musiche, 1614*

2/ *Tamtéž*

Když tedy melodrama vstoupilo ze struktury florentské do barokního tvaru opery římské a benátské, zůstaly některé Periho a Cacciniho zásady zachovány. Nejdůležitější z nich říkala, že zpěv má pokřát za pomoci výrazové síly mluvy, aby došlo k vyvolání emocí, a má „imitovat“ pocity a vášně evokované poetickým textem. To zůstalo v baroku, epoše nadané velkou obrazotvorností, emotivitou a chtivostí silných pocitů, směřodatné. Jinou zásadou, která jako florentské dědictví dále žila v římské a benátské opeře, byla teorie „sprezzatury“. Naproti tomu se rýsoval postupný přelom ve vztahu hudby a textu. Platónská představa o nadřazenosti slova nad tónem, s počáteční maximou - zdůrazňovanou i Monteverdim - že „mluva“ (tedy libreto) má být paní a ne otrokyní hudby, se stále víc a víc obracela v protiklad vlivem vývoje vokální melodie a objevem, že melodie je schopna vyvolat pohnutí i tam, kde používá veršů jen jako podnětu ke zpívání. Stačilo už jen málo a dospělo se k zásadě platné pro většinu italského melodramatu: dobré libreto nevděčí a priori za svoji kvalitu literárním textu, nýbrž syntetické kvalitě, metrické variabilitě, divadelní působivosti a takovým zpěvním předpokladům, jaké jsou přirozeně utajeny ve verších a vedou skladatele k vytvoření určité melodie.

Florentským hudebníkům, kteří - naplnění platónským ideálem - viděli svůj úkol v obnovení řecké tragédie (pokud možno v její pravděpodobné podobě) a kteří zhudebňovali pastorální dramata s nejjednodušším obsahem, byly tyto úvahy samozřejmě ještě vzdáleny. A navíc, jejich vlastních koncepcí se to vůbec netýkalo. Je také pochopitelné, že se v onom historickém okamžiku dali z jisté přesyacenosti polyfonií inspirovat protikladnými ideály: střídavým hovorovým zpěvem, v němž se plně uplatňovalo slovo evokující pocity. Nicméně se recitativní styl, který vyvinulo florentské hudební drama, brzy ukázal jako monotónní a suchopárný. Stačilo, aby vyschl objektivitelský entuziasmus, vyvolaný jednak domnělým sblížením s řeckou tragédií a jejími mýty, jednak odhalením možností vokálního a mimického výrazu v pěvecké interpretaci. Římské opeře připadl úkol nahradit literárně-filozofické ideály florentské opery něčím fantasknějším a velkolepějším.

Prvá díla římské školy, jako jsou *Eumelio* od Agostina Agazzariho, *La morte d'Orfeo* od Stefana Landiho a *Aretusa* od Filippa Vitaliho (vzniklá v letech 1606, 1619 a 1620), se ještě přimykají k mytologicko-pastorálnímu ději florentského melodramatu. Totéž platí pro dílo Domenica Mazzocchiho *La catena d'Adone* z roku 1626. Ve všech těchto operách převládá recitativ, obdobně jako ve florentském melodramatu, přijímá však tu a tam už ariózní formy. Skutečných, vlastních árií je pomálu, melodicky jsou nevýrazné a stroficky členěné. Melodie se pohybuje většinou v sekundových krocích nahoru a dolů,

v nepatrném intervalovém rozpětí. V rámci římské školy je nicméně Mazzocchiho opera *La catena d'Adone* prvním pokusem vymanit se z „nudy“ (výrazu „tedio“ použil sám skladatel) florentských recitativů tím, že přibývá ariózních úryvků a skutečných árií, pojímaných jako uzavřené části. Ale stále ještě většinou jde - i v áriích - o krátké kusy. V opěře *Sant' Alessio* od Stefana Landiho (1634) se rýsuje snaha o přesnější charakterizaci árie vůči recitativům, také ansámbly jsou lépe propracované. Touto cestou pokračují opery *Erminia sul Giordano* od Michelangela Rossiho (1637) a *Galatea* od Loreta Vettorihho (1639). Později následují díla *Il palazzo incantato d'Atlante* (1642) a *Orfeo* (1647, uveden v Paříži) od Luigi Rossiho, jakož i *Dal Male il Bene* (1653) od Antonia Marii Abbatiniho a Marca Marazzoliho. V závěru tohoto vývoje, reagujícího na určité prostředky florentského melodramatu, dospěje římská škola k položení základů, které následující hudebně dramatické směry převezmou a rozvinou. A veškeré italské hudební divadlo se jimi bude řídit až do příchodu romantismu. Recitativ, omezený na schematické a stereotypní formy „secco“, bude vyjadřovat dynamiku scénické akce a poslouží k odvíjení děje. Árie - v 17. století zahrnuje tento pojem i dueta - bude využívat emocionální síly melodie k popisu duševního rozpoložení jednající osoby.

Pokud jde o vokální rukopis, jsou v recitativu tu a tam jednoduché fioritury (ozdoby), většinou ve spojení se slovy, která vyjadřují pohyb, duševní stavy, přírodní jevy. Znamená to, že melismata mají popisnou, imitační funkci, kterou jako dědictví polyfonie přejala i florentské melodrama. Tento postup se přirozeně stále víc přenášel také do ariózních částí. Tak například v prologu z Agazzariho opery *Eumelio*, který přednáší postava „Poezie“, charakterizuje čtyřtónová skupinka z osminek slovo „rozptýlený“ ve větě „...listí, na němž si pohrávají rozptýlené paprsky“. Stejný postup se opakuje hned nato při slově „lietamente“ (radostně):



Basová árie Cháronova „Beva securo l'onda“ ve čtvrtém jednání Landiho opery *La morte di Orfeo* uvádí ke slovu „vlna“ a krátce nato ke slovu „zaplavit“ pomalé, vokalizované škály ve vzestupném a sestupném pohybu. Také zde jde o zjevně popisný záměr a sklon ke stylizaci nebo idealizaci zvláště významných pojmů. V Mazzocchiho opěře *La catena d'Adone* jsou melismata přiřazena ke slově „květina“, „spokojený“, „milovaný“ nebo „rozjasněná tvář“. Ve Vettorihho opěře *Galatea* uzavírá Neptun (bas) prolog pětiktaktovou vokalizou ke

slovu „zářivě“. To je jen několik příkladů z mnoha dalších. Počínaje *Galateou* a Rossiho *Orfeem* se rozhodně začíná melismat užívat stále častěji.

Mužské alty se pohybují ve vysloveně hlubokých polohách (připomeňme protagonistu v *La catena d'Adone* nebo Protea v operě *Galatea*), příležitostně sestupují dokonce na g, a jejich rozsah dosahuje něco málo přes oktávu. Hluboká je i poloha ženských sopránů, jež by obecně odpovídaly dnešním mezzosopránům. Ani partie komponované pro sopranisty neleží zvláště vysoko, s výjimkou role protagonisty v operě *Sant' Alessio* od Stefana Landiho, který se dotkne c3. V této epoše jde sice o případ neobvyklý, nicméně se však opakuje v roli Marfisy (rovněž sopranista) v operě Luigiho Rossiho *Il palazzo incantato d'Atlante*. Basy, kterých si už polyfonie považovala jako stylizovaných a ojedinělých, zpívají koloraturní pasáže a sestupují dolů k nejhlubším tónům. Giordano se dotkne D v *Erminia sul Giordano* od Michelangela Rossiho, Démon v Landiho *Sant' Alessio* dokonce C (a stoupá až k f1). Také Neptun v *Galatei* sestoupí v závěru prologu vokalizou až dolů k C. Poloha tenorová prakticky odpovídá barytonu, viz Tancredi v operě *Erminia sul Giordano* a Acis v *Galatei*.

Římská škola také uvedla do vážné opery tzv. buffo role: pážata Marzia a Curzia (sopranisté), Démona v *Sant' Alessiovi*, masky Covilla a Zanniho (tenory) v operě *Chi soffre spera* (1639) od Virgilia Mazzocchiho a Marca Marazzoliho. V operě *Dal Male il Bene* od Abbatiho a Marazzoliho vystupují sluhové Momo (tenor), Satiro (bas) a Tobacco (tenor), a také komorná Marina (soprán). Další vokální typ, který římská škola ustavila, je „incantatrice“ (svůdkyně nebo kouzelnice): Falsirena v operě *La catena d'Adone* a Armida v operě *Erminia sul Giordano*.

Počínaje *Sant' Alessiem* nesou díla římské školy četné rysy barokní opery, na jejíž dramaturgii a strukturu proto musíme pohlížet jako na projev, který se nevyčerpává jen v záležitosti hudební. Také vývoj zpěvu a vznik určitých pěveckých typů nabývají jiného významu, jsou-li zarámovány vizí, která postihuje mimohudební složky barokního melodramatu. Na hudební divadlo 17. století působily už od římské školy - kromě více či méně přímých impulzů italské literatury - úspěchy španělského prozodického divadla, zvláště tragikomedie Lope de Vegy. Odtud plyne záliba ve vybájeném příběhu, který se rozvíjí intrikami a dramatickými obraty. Nedbá na psychologicky prohloubené charaktery a staví na scénu spíše typy, než osobnosti v dnešním pojetí. Zřídka se jednoty stylu a výrazu, promícháváje dvorské prvky s lidovými, tragické s komickými. Buffo scény, které historikové idealistického ražení ve vážných operách zakazovali, se odvozují z vlivu španělského prozodického divadla a najdeme je i u Shakespeara. Jejich existence spočívá v dobovém vkusu, nikoli ve zbloudilosti

italského hudebního divadla. Římská opera se kromě toho také pokusila osvojit si elementy *commedie dell'arte*, když přejala do komedie *Chi soffre spera* dialektky a už zmíněné masky Zanniho a Coviella. Z Lope de Vegy pocházejí postavy snoubenců („il grazioso“ a „la graziosa“), které obvykle vystupují jako sluhové, pramení tu také odmítání tragického finále a záliba v „lieto fine“ (šťastný konec). Celkově se směřuje k divadlu svým způsobem populárním, což je také dědictví Lope de Vegy.

S dramaturgií, která na rozdíl od florentské opery nemá intelektualizující sklony, se v barokním melodramatu spojuje záliba ve spektakulárnosti, zcela v souzvuku s charakteristickým barokním tíhnutím k fantastickému a úžasnému. I v tom už je římská opera příkladem opery benátské. Nové velkoprostorové Teatro Barberini (sic ještě ne veřejné, jako tomu bylo později v Benátkách) umožňuje už při zahajovacím představení úžasnou inscenaci Landiho opery *Sant' Alessio*. Gian Lorenzo Bernini navrhl výpravu, v níž vykouznil paláce, zahrady, lesy a pekelné pláně a vynalezl epochální efekty, jako například let anděla skrze mraky. Na honosnosti nechybělo ani opěře *Erminia sul giordano* od Michelangela Rossiho. Skladatel sám se objevil jako Apollo hrající na housle ve voze, z něhož sršely jiskry. Předváděly se lovecké scény, idylky na vodě, uvedla se do života mašinerie vytvářející vítr, déšť, krupobití a hrom. A když se tři fúrie navedené kouzelníci Armidou vydaly na cestu ke křesťanskému ležení, aby tam šířily mor, rozpoutal se „hrůzný nečas“. Podobně i provedení opery Luigi Rossiho *Palazzo d'Atlante* bylo příležitostí k honosnému, kouzly překypujícímu spektaklu. Představení údajně trvalo dobrých sedm hodin. Tak se zrodily rekvizity a efekty, které byly pro barokní operu charakteristické: perspektivy zvané „all'infinito“ (v nekonečno), masové scény (ve stylu „abbattimento“) s průvody a bitvami, mašinerie k vytváření překvapujících efektů („a sorpresa“) pro vynořování a zmizení některé osoby, závěrečné scény označované jako apotheóza. Světelné efekty vznikaly za pomoci lamp, které visely ze scénického nebe, nebo svíček a olejových lampiček skrytých v kulisách. Kouř se odváděl otvory umístěnými v podlaze scény. To všechno vyžadovalo plné využití celého jevištního prostoru pomocí schodů, balkonů, visacích mostů a podobných zařízení. Prvním důsledkem, týkajícím se hudebního provádění, byla změna v umístění orchestru. Zatímco při dřívějších scénických představeních se orchestr nacházel za pěvci, byl nyní přesunut před scénu, na úroveň parketu. Vzhledem ke skrovnému znění nástrojového doprovodu a malému obsazení si ovšem nesmíme představovat zvukovou bariéru, umístěnou mezi pěvci a obecnstvem. Nicméně však změny v uspořádání interiéru počínaje výstavbou divadla Teatro Barberini v Římě (zhruba pro 3 000 osob) a otevřením prvních veřejných divadel v Benát-

kách^{1/} daleko překračovaly svými proporcemi rozměry sálů v aristokratických palácích, kde se kdysi konaly první hudebně dramatické pokusy.

Zkrátka, vznik velkých veřejných divadel se odrazil v barokní opeře v několika směrech. Zdůrazňuje se dramaturgické zaměření vstřícné k lidovému vkusu (obdoba Lope de Vegy), spočívající v pohádkách a intrikách. Požadují se stále okázalejší, senzačnější inscenace, skladatelé i pěvci jsou nuceni pít se po nových hudebních formulích a způsobech odpovídajících nové tvářnosti operního divadla. Pokud šlo o zpěv, dá se předpokládat, že sladkost, označená Finckem jako ideál polyfonie, a vokalizované pasáže, prováděné jako by zvuky „lehce plynuly z úst“, tvořily základní element ještě v době pastorálních příběhů, které přivedla na scénu florentská camerata, Monteverdi a první díla římské školy. Můžeme se také domnívat, že příchod pěveckého intepreta, uvádějícího do výrazové funkce živější akcentaci, hru sonority a zvukové barevnosti, jak o tom teoreticky uvažovali Peri a Caccini, zavdal podnět ke stylu, který bychom dnes mohli označit za prostředníka mezi stylem komorním a stylem divadelním. Ale už pěvci pozdější římské školy ovládali vynikající jevištní přednes, jak potvrdil francouzský violoncellista André Maugars během svého pobytu v Římě (1638-39): „Il faut avouer avec vérité qu'ils sont incomparables et inimitables en cette Musique Scénique, non seulement pour le chant, mais encore pour l'expression des paroles, des postures et des gestes des personnages qu'ils représentent naturellement bien“. (Je třeba upřímně přiznat, že jsou v této Musique scénique nesrovnatelní a nenapodobitelní. Nejen ve zpěvu, ale i ve výrazu vkládaném do slov, postojů a gest postav, které hrají velmi nenuceně.)^{2/} A jen o několik let dříve napsal proslulý hudební teoretik Marin Mersenne: „Quant aux Italiens, ils observent plusieurs choses dans leurs recits, dont les nostres sont privez, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit; par exemple, la cholére, la fureur, le dépit, la rage, les defaillances du coeur, et plusieurs autres passions, avec une violence si estrange, que l'on jugerait quasi qu'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils représentent en chantant“. (Pokud jde o Italy, dbají ve svém přednesu na různé věci, na které náš přednes rezignuje, protože předvádějí co nejlépe vášně a afekty duše a ducha, například hněv, zuřivost, zklamání, vztek, mdloby a mnohé jiné. A to s takovou nepo-

1/ V letech 1637 až 1642 otevřela své brány divadla San Cassian, San Salvador, San Moisè, Santissimi Giovanni e Paolo a Il Nuovissimo.

2/ *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*

chopitelnou prudkostí, že by člověk téměř mohl uvěřit, že byli sami postiženi afekty, které předvádějí ve zpěvu.)^{1/}

K pěveckému přednesu prvních barokních oper tedy náležejí emfatické akcenty a skandování. Emfaze (v pozitivním smyslu) předpokládala jistou dynamickou intenzitu. Zda se ve virtuózních pasážích („canto d'agilità“) ještě stále směřovalo k tomu, aby se po způsobu polyfoniků nechaly tóny lehce plynout z úst, nevíme (ale možná tomu tak bylo). Recitativy a ariózní kusy bez ozdob se však jistě přednášely spíš energicky. Svědectví Maugarsova a Padre Mersenneho rozhodně vyvracejí - přinejmenším v letech, k nimž se vztahují - otrápanou polemiku o hudebním divadle, totiž tu, že by italská barokní pěvci směřovali k chladně virtuózním citovým výlevům. Kdyby mělo jít o podezření z nějaké interpretační přemíry, pak spíš o projevy, které bychom dnes asi označili jako veristické. Vylíčení interpretace, jakou obdařil proslulý kastrát a skladatel Loreto Vettori titulní postavu v duchovním dramatu Domenica Mazzocchiho *La Maddalena pentita* (1626), by to mohlo potvrdit. Za tento popis vděčíme římskému kronikáři Eritreovi (Jani Nicii Erythraei, *Pynacoteca altera*, Řím, 1645), který mimo jiné referuje, že byl dojat k slzám, když Vettori^{2/} modulacemi hlasu dosahoval soucitného (nebo bolestného) zvukového spádu a nechával k sluchu doléhat nářky plačící hříšnice.^{3/} Zde máme k dispozici první příklad více či méně věrných imitací vzlyků, které si na počátku našeho století tak oblíbili interpreti veristických oper. Ne náhodou shledal Manfred Bukofzer (*Music in the baroc era*, New York, 1947) v interpretačním způsobu, jak ho popsal Eritreo, jakousi připomínku oné směsi zbožnosti a erotického realizmu z některých soch Berniniho.

Ke vzrůstající expresivitě a intenzitě tónu, kterou vyžadovaly jak nové velké prostory, tak - měřeno florentským melodramatem - dramatictější náměty, se připojila už v prvních římských barokních operách potřeba okázalejšího a nápaditějšího zpěvu, který by odpovídal luxusu jevištní výpravy a kostýmů i kouzlu senzačních efektů. Jinak by rám nebyl býval hoden obrazu. Odtud vzklíčilo vzrůstající směřování k virtuozitě, z něhož vyplynulo zlepšení techniky. Tento vývoj je bohužel jen skrovně dokumentován. Nemůžeme se opírat ani

1/ *Harmonie universelle*, Paříž, 1636-37

2/ Vettori, narozený ve Spoletu v období mezi rokem 1588 a 1604, byl jedním z nejlepších sopránistů své doby. I Maugars o něm hovoří s obdivem. Podle Eritrea zpíval nesmírně výstižně a zaníceně, ale i něžně a velmi sladce.

3/ „Sensi mihi ubertim lacrimas ab oculis ire, cum ille flentis peccatricis gemitus voce ad miserabilem sonum inflexa repraesentaret.“

o autorské rukopisy, protože se pěvecké provedení od nich silně odlišovalo díky improvizacní a variační praxi. Skladatelův rukopis byl i tam, kde koloraturní pasáže a ornamenty už obsahoval, téměř vždycky jen jednoduchým schématem pro počátek fioritur a diminucí výkonného umělce: šlo o zvyklost, kterou akceptovali jak operní skladatelé, tak pěvci. Tehdejší vkus by byl odsoudil představení bez improvizovaných ozdob, bez rytmických a agogických odchylek („rubati“, prodloužení nebo zkrácení notových hodnot, zesílení a ztišení), které interpret - ještě stále ve smyslu cacciniovské „sprezzatury“ - uvedl coby své vlastní, jako suchopárné a monotónní. Musíme ovšem mít na mysli, že prováděcí praxe, uvolněná od původního zápisu, tkvěla v okolnostech, které se dají snadno historicky vysvětlit. Diminuce a improvizace, coby dědictví vícehlasu, pramenily ze skutečnosti, že v 16. století i chrámoví pěvci byli skladateli a tedy zkušenými kontrapunktiky. Tytéž schopnosti charakterizovaly také část operních interpretů 17. století. Všichni pěvci, kteří účinkovali v římských operních představeních, náleželi buď k papežskému chrámu, ke knížecímu nebo kardinálskému kostelu. To předpokládalo hluboké hudební vzdělání a kompoziční schopnosti. Pokud se věci měly takto, je pochopitelné, že operní skladatel přenechal velkou část koloratur a výrazových prostředků pěvcům, a že ozdoby - i když existovaly četné příručky o formulcích diminuce - byly téměř vždy dílem okamžiku. Vznikly tak říkajíc ve světle ramp, nebo tak alespoň působily. Pokládaly se tedy za části zproštěné kompozičního procesu a vytvářely dokonce druhý tvůrčí okamžik, příslušející pěvci. Nebylo ostatně myslitelné, aby epocha jako baroko neuvolnila významný prostor improvizacím, fioriturám a ornamentům. Pěvec se posuzoval nejen podle kvalit vokálních, technických a výrazových, ale i podle expresivní hodnoty ozdob a poučenosti o způsobu jejich tvorby.

To všechno způsobilo, jak už bylo řečeno, že se notový záznam nekryl s provedením, což nám dnes brání, abychom mohli sledovat vývoj zpěvu podle předložených kompozic. Nicméně nám partitury poskytují některé záchytné body, protože se nové formule, které se tu a tam vynořují, stávají stimulací a zároveň plodem zlepšování pěvecké techniky. Například v Rossiho operě *Palazzo d'Atlante* imituje Marfisa (sopranista) v árii „Si tocchi il tamburo, risuoni la tromba“ některé motivy trubky. Je to jeden z nejranějších příkladů fenoménu, který měl nemalý vliv na vokální virtuositu: pěvci byli vybízeni k napodobování nástroje. Toto soupeření, odmítané ještě Caccinim a mnohými předchozími teoretiky polyfonie (např. Bovicellim), vyvolalo kladné následky: podnítilo, inspirovalo nejen k novým virtuózním formulcím, ale odrazilo se i v linii a pestrosti melodie, jejíž linka se pozvolna zbavovala pohybu v sekundových krocích a razila naopak cestu k přijetí velkých intervalů.

2. MONTEVERDI

Orfeo (1607), *Il ballo delle ingrate* (1608), *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) a *L'incoronazione di Poppea* (1642) jsou díla, která podstatně přispívají k pochopení vokálních aspektů první poloviny 17. století, pokud opery *Il ritorno d'Ulisse* a *L'incoronazione di Poppea* pojímáme odděleně od raných prací a včleníme je do rámce benátské barokní opery.

V *Orfeovi* je Monteverdi nablízku všem zásadám platným pro florentské melodrama. Velkým objevem okamžiku je výrazová síla slova, která imitací lidských citů vyvolává emoce. Monteverdi proto soustřeďuje svoji pozornost na recitativ, na deklamaci a na nezdobený sylabický zpěv, který z nich vzniká, směřuje-li obé k ariózní formě. Také v kusech členěných stroficky, které by tedy mohly utvářet árii, zůstává u nezdobené sylabické vokální sazby. V tomto směru je dokonce přísnější, než byli Peri a Caccini při zhudebnění *Euridice* nebo Marco da Gagliano, další operní komponista florentské školy, v opeře *Dafne* (1608). V *Orfeovi* totiž chybějí - kromě některých zvláštních okamžiků, které zasluhují samostatnou úvahu - běžné melismatické a imitátorské parafráze celých vět nebo aulických a deskriptivních slůvek.

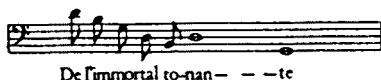
Postoj Perioho, Cacciniho a Marco da Gagliano k fioriturám a ornamentům je dobře znám. Jako odpůrci komplexních vícehlasých diminucí, které vedly k nesrozumitelnosti textu, doporučovali při zdobení zdrženlivost, i když uznávali, že je v určitých případech prospěšné, ať již k dosažení výrazu nebo k vyvolání pocitu „touhy“ či „spanilosti“ (Caccini, Marco da Gagliano). Dá se předpokládat, že v době komponování *Orfea* pojímal Monteverdi způsob vokální kompozice obdobně jako florentští skladatelé. Což ovšem neznamená, že pokládal „canto fiorito“ (zdobený zpěv) za cizí své vlastní poetice, že tedy směřoval k jeho odmítání nebo ho pokládal za nutné zlo, s nímž je třeba se smířit. To je jen starý předsudek našich hudebních publicistů, který se vynořuje i v novějších studiích. Částečně to pramení z bezmezného obdivu k německému hudebnímu dramatu, jehož zastánci pokládají Monteverdiho spíše za předchůdce Gluckova, než za tvůrce takového díla, jako je opera *L'incoronazione di Poppea*, neobyčejně rozmanitá, vzrušená a moderní, ale svou strukturou barokní. Právě z tohoto postoje se zrodila pohádka o Monteverdim nepřejícím melismatice, která způsobila, že na jedné straně zdomácněla zfalšovaná provozovací praxe, zatímco na druhé straně upadla v zapomenutí výpověď Monteverdiho, citovaná v naší první kapitole a přiznávající ozdobnému zpěvu funkci, která je klíčem belcantového vyjadřování: pro lidi (Arianna, Orfeo) se hodí jednoduchý, nezdobený zpěv - „parlar cantando“, pro bohy naopak zpěv půvabný -

„cantar parlando“, v němž se vyskytují také „tirate“ (běhy), „gorche“ (výměna tónů v rychlém pohybu) a „trilli“ (staroitalské trylky). Viz str. 10.

V operách, které se nám dochovaly, používal Monteverdi zdobeného a nezdobeného zpěvu tak, jak to nejlépe odpovídalo scénickým předpokladům a imitačním „afektům“. A jestliže se v *Orfeovi* některé vokální formule sblíží s florentskou operou, pak v *Il ritorno d'Ulisse* a v *L'incoronazione di Poppea* se podstatně častěji setkáme s ozdobami a uzavřenými kusy. Výsledek proto rozhodně není totožný s tím, co obdivovatelé hudebního dramatu „alla tedesca“ (po německém způsobu) nosili na praporu. U Monteverdiho se stává jak uzavřená část, tak ozdobný zpěv součástí charakterizace osob a scénické situace a nedosahuje o nic menšího účinku než recitativ a deklamace. Monteverdi měl vysloveně praktické vlohy a jako operní skladatel se zaměřil na divadelní efekty v míře, o níž Peri, Caccini a Gagliano neměli ponětí. Už v *Orfeovi* jsou místa, kde užití koloratur stejně jako nezdobeného zpěvu naprosto přesně sleduje určený záměr. Když Orfeus prosí Chárona o přístup do podsvětí, vyzývá „mocného ducha“ („possente spirito“) v árii, která - jak víme - figuruje v partituře ve dvojnásobném provedení. Jednou jako jednoduché recitativo arioso bez jakýchkoliv příkras a podruhé s bohatým zdobením. Zdobená verze je čitelnou součástí charakterizace: když chce Orfeus v rozhodujícím okamžiku Chárona přemluvit, aby ho přepravil, vzpomene si na mýtickou sílu svého pěvectví. Závěry, ke kterým dospěli nad touto stránkou německy orientovaní muzikologové, jsou velmi prostoduché a neuvážené. Říkalo se, že zdůrazněná virtuosita zdobeného znění byla prostě Monteverdiho „ojedinělým“ ústupkem k uspokojení ješitnosti protagonistů. Duchu autora prý více odpovídá verze střídmá. Kolorатурní zpěv budil totiž v kritikách z idealistických kruhů vždycky takový odpor, že se nikdy ani v nejmenším nesnažili pochopit jeho smysl a přednosti, ať šlo o Monteverdiho, Alessandra Scarlattiho, Händela nebo Rossiniho. Ale moudrý postoj to není. Je to pověra vyvolávající přecitlivělost a nervózní reakce, jako všechna hodnocení, která se řídí kategorizací a čistě mechanicky dávají přednost jednomu žánru před druhým. Zkoumáme-li naopak celou problematiku důkladně z hlediska uznání divadelních hodnot a jejich výsledků a s trochou znalosti „operního klimatu“, stěží se dá popřít, že zdobená verze vyniká nad verzí nezdobenou, a musela na posluchače působit přímo uchvacujícím dojmem. V tomto sporu je ovšem třeba brát v úvahu všechny okolnosti. Především téměř ireálné působení hlasu altového kastráta a jeho androgynního tónu (mám na mysli tmavost, ale pronikavost) na pozadí jedinečného zvukového zbarvení dřevěných píšťalových varhan, které se v 17. století nejčastěji používaly k vyvolání magické nálady. Dále vývoj zpěvního partu, na svou dobu pozoruhodně virtuózního

a v barokním smyslu „úžasného“, nicméně i poněkud dýchavičného a prudkého: jakoby se odvozoval z tečkovaných rytmů, z úhozů tvořených v hrdle nebo z „toskánských“ trylků a dalších melismatických figurací. To vše je třeba pojímat ve vztahu s nástrojovým doprovodem. Volatine (krátké běhy) dvojích houslí se v první sloce árie střídají se zpěvním hlasem a anticipují vývoj zpěvu v ritornelu, který vytváří přechod ke sloce druhé, poté následuje bezprostřední nástup cinku a jeho ritornel, pokračuje zdvojená harfa, jejíž fioritury a krátké stupnice určují významný vztah mezi zpěvem a sólovým nástrojem. To vše dává v souhru předpoklady ke scéně rytmicky sevřené a podivuhodné svou atmosférou. Jde o první velkou árii italské opery, kterou známe. Velkou v dimenzích, v koncepci, v divadelní působivosti, ve virtuózní vyzývavosti (dosahuje až k typu „coloratura minuta“) a dokonce i v jakési předzvěsti toho, co jednou bude funkcí obligátních nástrojů v uzavřené části. Nezdobená verze je v tomto srovnání mnohem méně významná, ubírá na sugestivitě orchestrálnímu podílu, který je v poměru k virtuóznímu zpěvu předem jasně vymezen.

Dodejme, že Monteverdi už v *Orfeovi* zachovává důsledně onen princip, který slovně vyjádřil teprve o deset let později v korespondenci se Striggem. Když ve finále opery vystupuje Orfeus s Apollonem na Olymp, je i jeho zpěv zdobený, protože nyní jsou bohy oba. To přirozeně neznamená, že by se měla dávat přednost Monteverdimu, který své postavy nechává zpívat „di garbo“, před Monteverdim, který píše v nezdobeném stylu. Například Cháronovo sólo ze třetího jednání, v základě pojímané jako ariózní recitativ, vyjadřuje svou hrubou schematicností skrytou zpupnost. Polyfonie zavedla módu, která přetrvávala ještě na počátku 17. století a nechávala zpívat ozdoby také basy. Monteverdi se toho v *Orfeovi* nedržel ani v nejmenším. S neomylným smyslem pro divadelní efekty směřoval jedině k tomu, aby Cháronovu dábělskost podtrhl témbrem a hlubokou basovou polohou. Také Plutovi, dalšímu basu, který se objevuje ve čtvrtém jednání, píše jednoduchou, nezdobenou melodii. Přesto změnil kompoziční způsob, když o něco později (1608) nechá tutěž postavu opět vystoupit v opeře *Il ballo delle ingrate*. Tam užívá ve spojení se slovy popisného nebo lyrického rázu (jako „šíp“ nebo „radostný“) vokalizované pasáže a figurace, které se staly nadlouho typické pro basy (Francouzi je později označovali „roullements“). Pěvec při nich musel buď přejít nenadálým sestupem z vysoké noty na nejhlubší („stille di sbalzo“), nebo zvládat velké intervaly. Způsob, jakým Monteverdi používal tohoto triku, měl posílit dojem z božskosti a ponurého majestátu nesmrtelného hromovládce, tedy Jupitera, frázemi jako:



nebo větou „O dell' infernal corte, fere ministre udite“ (Ó ukrutní služebníci pekelného dvora, slyšte!), či výrazem jako „la condannata schiera“ (zástup prokletých), který vede pěvecký hlas k D.

Také pro Venuši (soprán) v opeře *Il ballo delle ingrate* předepsal Monteverdi vokalizované pasáže ke rčením zvláštního významu (například „le superbe mura“ - pyšné zdi). Zbývá ovšem rozhodnout, zda v takovém případě byl Monteverdiho notový zápis pouhým základem, k němuž pěvec připojil své vlastní improvizace, či zda se očekávala věrná interpretace textu. Z dobové praxe by se dal odvodit spíše příklon k první hypotéze. Zbytek, připojený v diminucích a ozdobách pěvci, kteří byli v úzkém styku s florentskou cameratou (Vittoria Archilei, basista Melchiorre Palandrotti), umožňuje představu provedení složitějšího. To vše je ovšem jen část mnohem obsažnějšího problému: jsou při monteverdiovských provedeních interpretům dovoleny - více či méně nezávisle na daných melismatech - improvizace? Idealistická kritika posedlá chorobnou touhou vytvořit z Monteverdiho předchůdce německého hudebního dramatu tvrdila, že představení musí odpovídat zcela přesně notovému zápisu, sledujíc výslovné pokyny skladatelovy. Odvolávala se na poznámku v opeře *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, týkající se partu Testa: „Non doverà far gorche né trilli in altro loco, che solamente nel canto della stanza, che incomincia Notte; il rimanente porterà le pronuntie a similitudine de le passioni dell' oratore“ („... který kromě ve stanci, která začíná Notte, nemá zpívat ani pasáže, ani trylky; zbytek se přednáší tak, jak to odpovídá pocitu řečníka.“).

To je ovšem přesný opak dosavadních tvrzení. Tedy: a) upozorněním, že interpret Testa nemá prozpěvovat a trylkovat, Monteverdi bezděky připouští, že se v běžné praxi výkonnému umělci vlastní zdobené dovoluje, což jako autor při této zvláštní příležitosti zapovídá; b) záповěd se týká toliko Testa samotného, nikoliv jiných osob, kterým je ponecháno na vůli, aby si počínaly navyklým způsobem; c) záповěd' nepramení ze všeobecné zásady (např. averze k melismatům a improvizacím), ale je spojena - jako vše u Monteverdiho - s určitým způsobem výrazu. Převážně hovorová a vypravěčská úloha Testa není vhodná pro zdobený zpěv. A nejen to: právě v partii Testa zveřejňuje Monteverdi, spolu s realisticko-dramatickými instrumentálními efekty, onen recitativ „conciato“, spočívající na velmi rychlé artikulaci a několikanásobném vzrušeném opakování jednoho a téhož slova, který se znovu velmi působivě objevuje v posledních operách; d) záповěd' neplatí pro roli Testa v celém rozsahu. Jakmile začne stance „Notte che nel profondo oscuro seno“ a zpěv přechází v ariózo, záповěd' se ruší a Monteverdi dovoluje i této postavě „gorche“ a „trilli“. Ale nepíše je sám, jak někteří nepravdivě tvrdili. Aby se dalo mluvit o „gorche“, je třeba přece jen o něco víc, než dvě čtyřtónové

skupiny z šestnáctin, které se vzestupně vokalizují při slovech „*alla futura età lo spieghi*“, nebo tři, které se vynoří v souvislosti se slovy „*alta memoria*“. Ačkoli Monteverdi tušil, že Testo bude v této části trylkovat, nepíše sám ani jeden jediný trylek. Jak bylo zvykem, přenechává na interpretovi, aby je obstaral podle svého.

V zásadě je stejně mylné připisovat Monteverdimu myšlenkové pochody a pověry idealistické kritiky, jako je připisovat Rossinimu či Verdimu (což se dělo také). Monteverdi nedává přednost ani jednoduchému, ani zdobenému zpěvu, ale užívá jednou toho, podruhé onoho, vždycky v souladu se scénickými okolnostmi a zvláštními efekty, jichž chce dosáhnout. Pokud se z oné poznámky v *Il combattimento di Tancredi* dá vytěžit nějaký předpis, tedy nanejvýš jediný a jasný: na věrnost textu se má dbát při recitativích a ariózních místech ve vzrušeném stylu. Přidání ozdob je interpretovi povoleno v ariózních frázích slavnostního nebo lyrického charakteru a především v souvislosti s obraznými nebo aulickými pojmy a na dlouhých notových hodnotách.

Opery *Il ritorno d'Ulisse* (1641) a *L'incoronazione di Poppea* (1642) jsou odlišného zaměření a obě se včleňují do barokního melodramatu benátské školy. Za počátek benátské opery se pokládá *Andromeda* Francesca Manelliho (1637), uvedená k slavnostnímu otevření prvního veřejného benátského divadla, San Cassian. Není zanedbatelné, že Manelli, původem z Tivoli, začal svoji činnost v Římě, kde se podílel na prvních krocích barokní opery. Svou *Andromedou*, po které následovaly opery *La maga fulminata* (1638), *Delia* (1639) a *Adone* (1640), přenesl do Benátek některé nejtypičtější prvky římské školy - okázalou inscenační nádheru a pěvecké i interpretační způsoby. Manelli byl vlastně pěvec i skladatel, zpěvačkou byla i jeho manželka Maddalena. O Manelliho stycích s Monteverdim víme jen málo, přesto mohlo jít o dosti úzký vztah. V roce 1638 se stává Manelli zpěvákem Cappelly Marciana, kterou Monteverdi řídil od roku 1613. O něco později zpívá Maddalena Manelliová při opakovaném uvedení opery *Il ritorno d'Ulisse* v Bologni roli Minervy, pokud nebyla vůbec první interpretkou této role. Podle kronikářů se boloňské „znovuvedení“ konalo již roku 1640 a předcházelo tedy uvedení v Benátkách, k němuž došlo v následujícím roce.

Díla, která Monteverdi zkomponoval v letech 1627 a 1630 nejsou k nalezení, takže není možné zjistit, zda se určité změny, zřetelné v koncepci *Il ritorno d'Ulisse* a zvláště v *L'incoronazione di Poppea* inspirovaly výhradně zvláštním tvůrčím klimatem v Benátkách po roce 1637, nebo zda spíše odrážejí proces, který se rozvíjel již dříve. Opery *Il ritorno d'Ulisse* a *L'incoronazione di Poppea* vykazují rozhodně způsob vokální kompozice, která daleko překonala schémata florentského melodramatu a pocitovala „nudnost“ recitativu převzaté-

ho z římské školy. U Monteverdiho se to projevuje různě: a) ve směřování k melodicky uzavřenému kusu, zvláště v duetech; b) v ariózním charakteru, který se včleňuje do určitých částí starého „parlar cantando“, zkrášleného některými melismaty. Setkáme se s tím v *Il ritorno d'Ulisse* třeba v průběhu Penelopina lamenta „Di misera regina“ při slovech „torna tranquillo il mare“. Ariózního charakteru nabývá také Odysseovo „parlar cantando“ v „O sonno, o mortal sonno“; c) v četném používání vokaliz a ornamentů také jinde.

Věren své zásadě, že bohové mají zpívat „di garbo“ (půvabně), píše Monteverdi zdobený, místy virtuózní part pro Minervu (soprán) a melismata pro Juno (soprán) i pro Neptuna (bas). V recitativu „Superbo è l'uom“ sestupuje Neptun až dolů k C a uvádí formuli, která se stane téměř rituální: rychlou sestupnou stupnici ke slovu „blesk“. V *Il ritorno d'Ulisse* ovšem zpívají často ozdoby jak lidé, tak bohové. Zde se Monteverdi odklání od svých vlastních kritérií, která rozvíjel v letech 1616-17 v dopisech Alessandru Striggiovi. Vokalizované pasáže a ozdoby nabývají v prvním jednání v částech milostného duetu Eurimaca (tenor) a Melanty (soprán) výrazu smyslnosti, zatímco v tenorovém sóle Telemaca „Lieto, lieto cammino“ podtrhují radostnou náladu nebo okamžiky překvapení při setkání Odyssea (tenor) s Telemakem. Vyjadřují i licoměrnost Penelopina lichotného „Cari tanto mi siete“, jímž zasáhne do tercetu ženichů, a charakterizují také galantnost a lehkomyšlnost tří nápadníků, zvláště Antinoa (bas), jehož part je nevirtuóznější. Nakonec přináší vokalizované pasáže a toskánské trylky (trilli ribattuti) také komické lamento příživníka Ira (tenor), aby se připravil realistický výbuch smíchu (Monteverdi k tomu poznamenává: „zde přechází do přirozeného smíchu“). Ve všech těchto případech je koloratura vskutku důležitá a funkční.

Na Monteverdiho vokální kompozici je však nejpůsobivější schopnost charakterizace postav, která občas přímo anticipuje moderní kritéria. Telemaco i Odysseus jsou oba tenoři, ale vyšší hlasová poloha a častější melismata vyjadřují Telemacovo mládí. Penelopa je vlastně mezzosoprán, zatímco mladší Melanto je navzdory spíše střední poloze evidentní soprán. Eurimaco je stejně jako Odysseus barytonální tenor, ale vyjadřuje cosi svěžího a mladistvého prostřednictvím požitkářské zpustlosti a melismatických pasáží. Zkrátka, Monteverdiho „canto di garbo“ se stává v *Il ritorno d'Ulisse* kromě posvěcení božského stavu (Minerva, Juno, Neptun) znamením mládí, galantnosti a smyslové lásky, zatímco „parlar cantando“ je vyhrazeno rozbolestněným osobám zralého věku.

To vše souvisí se smyslem pro scénické efekty a nastínění postav, který byl Monteverdimu vlastní ve svrchované míře a přispěl k tomu, že se skladatel včlenil s takovou samozřejmostí do světa barokní opery, ačkoli už měl svá léta. Poté, co se ztratila díla Manelliho a Fran-

cesca Sacratih, je na opeře *Il ritorno d'Ulisse*, aby nám předvedla okamžik přechodu od římské školy ke škole benátské, a zdůraznila nové tendence barokního hudebního divadla: přibývání ariózních částí a uzavřených kusů, rozšíření melismatického zpěvu, zařazení scénických situací s intrikami, převleky a poznáváním, a definitivní přijetí některých buffo rolí (příživník Iro) nebo typů, jako je chůva či snoubenka Ericlea, jako Eurimaco - předzvěst pážete - nebo Melanto, raná forma sopránové subrety.

To vše se znovu vynořuje ve větší míře, se složitějšími a prokreslenějšími nástiny v díle *L'incoronazione di Poppea*. V atmosféře charakterizované intrikami, spiknutími a knížecí hysterií se uzavřená část připojuje k melodiím plným okouzlujícího lyrismu, které odhalují, že dilema „parlar cantando“ nebo „cantar parlando“ je překonané ještě zřetelněji než v *Il ritorno d'Ulisse*. Melisma se teď rodí jako integrující součást hudebního nápadu. Ottoneho „Apri il balcon, Poppea“ (pro kontraalt) je první „aubade“ (ranní zastaveníčko) v dějinách opery, v němž lítost a melancholie určitých frází (např. v „Sogni portate a volo“) pramení z velké části přímo z koloratury. Pak jsou tu první skutečné milostné duety zpívané Neronem (sopranista) a Poppeou (soprán), naplněné nábojem smyslnosti, která ještě i dnes ohromí. Duet Nero-Lucano (tenor) po smrti Senecově („Or che Seneca è morto / cantiam, cantiam, Lucano“), vystavený na složitých, rychlých pasážích, nabývá pravou virtuozitou odstínu nespoutané veselosti, v jejímž cynismu je přesto cosi pochmurného, podivuhodného. Vyžaduje-li to dějová situace, zřídka se Monteverdi přirozeně jak recitativu, tak deklamace. Často využívá například „stile concitato“, vyzkoušeného v opeře *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* a širěji použitého v *Il ritorno d'Ulisse*. Nyní ho dovádí do krajního vyostření, aby vyjádřil vzrušení, zuřivost, opovržení. Jde o jednotlivá slova nebo části vět, které se v rychlé artikulaci soustavě opakují. Třeba tam, kde Valletto (soprán) spílá Senecovi (bas): „M'accende, m'accende, m'accende, m'accende, m'accende pur a sdegno, m'accende, m'accende pur a sdegno...“ Nebo Nero ve svém duetu: „Tu, tu, tu, mi sforzi allo sdegno, allo sdegno, allo sdegno, allo sdegno“, stejně jako v hysterickém výbuchu proti Drusille, která ukládá Poppei o život: „Flagelli, flagelli, funi, funi, fochi, fochi...“ Ve jménu monteverdiovského realismu jsou k nápodobě bezmezného dojetí - nebo možná vzlyků - rozcupována určitá slova v proslulém loučení Ottavie s Římem: „A-a-a-adio Roma, a-a-a-adio patria...“ Týmž způsobem, ale v pomalejším, zdrženlivějším tempu vyjadřuje Poppea silné citové vzrušení: „Son de' tuoi cari, tuoi cari detti i sen-si, sí soa-vi e sí - e sí vivaci...“ („Zvuk tvých milých slov je tak sladký a tak osvěžující“). A Nero odpovídá „Mertan le mamme tue, le mamme, le mamme tue, piú dolci nomi, piú dolci...“ („Tvá ňadra zasluhují sladší jména“) v sylabickém, vzrušeném

stylu. Ale hned nato přechází do melismatického zpěvu, vhodnějšího k vyjádření smyslnosti a dosahujícího v dalších scénách Nerona a Poppey téměř k popisu spočinutí v milostném objetí: v páté scéně třetího jednání („Sempre in te perduto mi trovarò“) a v závěrečném duetu opery „Pur ti miro, pur ti godo“.

Smyslnost, která v *L'incoronazione di Poppea* vyzařuje z tolika okamžiků, je jedním z nejlidštějších a nejživotnějších prvků celé opery. Monteverdi ji vyjadřuje - v oblasti divadla - jako nikdo před ním, a po něm jen nemnozí. Pouhými melodiemi a koloraturou rozlišuje mezi bolestnou touhou Ottonovou (v „aubade“), úskočným našeptáváním Poppey a rozpínavou rozkoší Neronovou. Nabýváme tak představu o tom, jak vědomě skladatel přistupoval ke své práci. Monteverdi se v divadelní kompozici soustřeďoval na dvě věci, které si ukládá každý skutečný divadelník: na charakterizaci osob a jejich vztahu k prostředí. Když se chůva Arnalta (alt) objeví nejprve jako opatrná rádkyně, která varuje Poppeu před králi (I., 4), pak jako kariéristka, jež pochopila odkud vítr věje a těší se na výhody, které i jí přinese korunovace její paní (III., 7), vykresluje už Monteverdi úplně a realisticky typ postavy, jaký si barokní opera přisvojí až do začátku 18. století. Ale když mezi tyto dvě epizody vsune zpěv letité služebné, která bdí nad spící královnou („Oblivion soave“ - II., 12), dosahuje tím jednoho z vrcholů celého příběhu opery: momentu očisty zkorumpované osoby, k němuž dochází v okamžiku zásahu do života Poppey po tragické smrti Senecově. Arnaltina vznešená melodie se rozvíjí v pomalých vokalizách, a je oním „cantar parlando“, které Monteverdi kdysi vyhradil bohům a nyní ho vložil do úst prosté ženy, které by vlastně náleželo jen „parlar cantando“. Svoboda vokální mluvy, k níž Monteverdi dospěl v *L'incoronazione di Poppea* tím, že se oprostil od vlastních principů, jež dvacet let předtím vyjádřil v dopise Striggiovi, je triumfem divadelního skladatele nad schematizací a příkladem cesty, kterou sleduje při vytváření skutečné postavy. Nepředvádí jen její cynismus, ale i její něhu, prostý důvtip a zasněné citové vzplanutí. Tedy osobu pojímanou z různých úhlů, pestrou, plnou odstínů. Mezi ně patří také lehký náznak Arnaltiny smyslnosti navozené na pozadí poetické ukolébavky, kterou zpívá teď už zestárlá, ale kdysi - podle vlastních slov - překypující a ohnivá žena.

Jiným způsobem zachází Monteverdi s postavou Seneky. Když filozof utěšuje v šesté scéně prvního aktu Ottavii, páže Valletto se mu právem posmívá. Senecův proslov se v podstatě skládá z naprostých frází, kompozičně ztvárněných řadou pěveckých manýr (velké vzešupné a sestupné intervaly, skoky, vokalizované pasáže), jež zdůrazňují znásobenou okázalost a výmluvnost i hloubku basového partu. Naproti tomu při proslulém loučení s rodinou se slavnostnost okamžiku vyjadřuje střídmou a širokou deklamací.

Uhrnem lze konstatovat, že jak *Il ritorno d'Ulisse*, tak *L'incoronazione di Poppea* obsahují řadu zásadních principů z celku barokního hudebního divadla. Představují poslední popud ke stroficky založené melodii v uzavřené části a k arióznímu recitativu poté, co se tato tendence uplatnila již v dílech římské školy. Zavádějí melismatický zpěv ve funkci, v níž jde o víc, než „o rétorické barvy výmluvnosti“, o nichž teoretizoval Caccini, o víc, než o zdůrazňování smyslu aulických, lyrických nebo popisných pojmů, o víc, než o pouhé rozlišování mezi božskými postavami a obyčejnými smrtelníky. Ozdoby a koloratury přispívají nyní rozhodnou měrou k charakterizaci osob.

Současně se častěji uplatňuje „stile concitato“ vyzkoušený v opeře *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Kromě toho se v četných částech objevují rysy pozdějších typů žánrových árií (arie di genere). Vedle „lamenta“, které se už před Penelopiným „Di misera regina“ nebo Ottaviiným „Addio a Roma“ vynořilo v operách *Orfeo*, *Arianna* a *Il ballo delle ingrate*, se zrodil pravý milostný duet (Eurimaco a Melanto v *Il ritorno d'Ulisse*, Nero a Poppea v *L'incoronazione*) a ozdobný zpěv se ztotožnil s galantní nebo smyslnou melodií. Setkáváme se s první árií chechotu (aria di risata) - Iro v *Il ritorno d'Ulisse*, s první serenádou - Ottone v *L'incoronazione di Poppea*, s první árií dřimoty (aria di sonno) - Arnalta v *L'incoronazione*, s první árií opovržení (aria di sdegno) - Ottavia: „Destin, destin se stai lassú“, s první árií hněvu nebo pomsty (aria di furia o di vendetta) - Nero: „Flagelli, flagelli, funi“. Současně se potvrzují postupy ve smíšení komických a vážných prvků, které naznačila už římská opera. Zavádějí se také typy, kterých bude barokní opera užívat až do prvních desetiletí 18. století: příživník (Iro v *L'incoronazione*), chůvy (mezi nimiž vyniká Arnalta), sluhové, pážata, „damigelle“ (mladé ženy, které už míří k „subretě“), pak vojáci, nespokojení se svým životem (v *L'incoronazione*) a tak dále. Role Poppey je dokonale nastíněnou postavou svůdkyně (poprvé se vynořila v opeře *La catena d'Adone* od Mazzocchiho) a postava Drusilly (rovněž v *L'incoronazione di Poppea*) přináší první charakteristiku „navivky“. Zatímco Odysseus v *Il ritorno d'Ulisse* je ještě ztělesněn tenorem, partie Nerona - osobnosti historické, nikoli mytologické - je svěřena sopranistovi. Jde o belcantový předpis, který pojímá historické postavy ve smyslu mytologickém a ztotožňuje se s míněním, že milostné melodie vyžadují měkkost, pohyblivost, roztouženost a ténbr nektnutého a stylizovaného hlasu.

Monteverdiho mimořádné nadání k charakterizaci osob se rozvíjí nejen prostřednictvím recitativu, deklamace a melodie nebo specifickým použitím koloratur, ale také v prozíravém dávkování hlasových „tessitur“. V oboru tenorovém znalo 17. a 18. století jen barytonální typ. V *Il ritorno d'Ulisse* se však protagonista Odysseus odlišuje jako muž zralého věku hlubší polohou hlasu od mladších postav Te-

lemacha a Eurimaca. Jde přímo o postup předromantický, na tu dobu naprosto nezvyklý. Z ženských hlasů Monteverdi používá obdobně jako jeho předchůdci a současníci dva druhy: alt a pak vokální typ zvaný soprán, který se nikdy nepohybuje v příliš vysoké poloze ani ve zvlášť velkém rozsahu a v některých případech ve všem všudy odpovídá mezzosopránu. Do této kategorie rozhodně náležejí postavy tragické, trpící a věkem poměrně zralé, Penelopa a Ottavia. Naopak Poppea, i když se pohybuje ve střední poloze, připomíná obor lyrického sopránu v dnešním pojetí, zatímco damigella Melanto z *Il ritorno d'Ulisse* má rysy subrety a sluha Valletto z *L'incoronazione di Poppea* (sopranista nebo soprán v kalhotkové roli) předjímá typ pážete. A prohlédneme-li si důkladněji part Minervy v *Il ritorno d'Ulisse*, objevíme některé rysy „dramatického koloraturního sopránu“. Pokud jde o alt, využívá ho Monteverdi v roli chůvy Arnalty, kterou nechává zpívat ve velmi hluboké poloze, v rozsahu omezeném jen na první oktávu tohoto hlasového oboru. Charakterizace zralých žen velmi tmavými hlasy je další monteverdiovskou anticipací, kterou další vývoj barokní opery modifikuje nebo podkopává, ale později se znovu objeví v některých dílech Mozartových a v období romantismu. Pocit modernosti, který dnes vyvolává poslech opery jako je *L'incoronazione di Poppea*, pramení mimo jiné z toho, že se setkáváme s některými vokálními typy, které nám jsou v jistém smyslu dobře známé.

V takřka mlhavé představě o pěveckém umění z poloviny 17. století nejsme s to odhalit interpretační tradici, která by odkazovala přímo k Monteverdimu. Můžeme se však domnívat, že „stile concitato“ přinesl velmi rychlé, skandované recitativy a posílil ve výkonných umělcích onu typicky italskou teatrálnost, na kterou jsem už poukázal. Protože v *Il ritorno d'Ulisse* a v *L'incoronazione di Poppea* odhlédnuto od pravděpodobných improvizací pěvců - můžeme konstatovat zřetelnou tendenci ke zdobenému zpěvu (delší vokalizované pasáže, komplexnější figurace), můžeme také předpokládat pokrok ve virtuózních dovednostech interpretů. Právě v tomto období se totiž objevil na veřejnosti nejproslulejší kastrát první poloviny 17. století, Baldassarre Ferri z Perugie (1610-80), představitel římské školy. Ferri oslňoval svými virtuózními schopnostmi (mimo jiné byl velkým mistrem trylku), hlasovým rozsahem a vlastností, která se od té doby stala jedním ze znaků velkého pěvce: mimořádnou délkou dechu. Jeho kariéra se rozvíjela především v cizině (ve Varšavě a ve Vídni). Zprávy o jeho italských aktivitách nevyklučují jeho účast na monteverdiovských provedeníh.

3. CAVALLI A CESTI

Andromeda, opera od Francesca Manelliho, kterou bylo otevřeno roku 1637 první veřejné divadlo v Benátkách, San Cassian, je dodnes známa pro inscenační nádheru: nejužasnější scény na vodě se střídaly se scénami v lese, Perseus přemohl v boji netvora, Aurora oděná ve stříbře se objevila uvnitř oblaku, Neptunův vůz ve tvaru mušle přivezlo na scénu čtyřspřeží, Juno předvedla osobitý vjezd na voze taženém šesti pávy, Merkur zahalený v mořské modři dospěl na scénu v letu, Andromeda měla ohnivý šat, Venuše se halila ve zlatý plášť a Jupiter v plášť posetý hvězdami.

Společným rysem všech benátských oper byl luxus kostýmní i jevištní výpravy a fantastická jevištní mašinérie: rozhoupané lodi v mořských bouřích, převrácené válečné vozy, bojující davy, létající orlové, příšery všeho druhu, zajatci, kteří padali z věží nebo je dokonce za letu unášeli duchové, přízračná zjevení, balety. To všechno mělo přímou odezvu v dramaturgii, která vedla libretisty k vymýšlení děje s co největším počtem scénických proměn a fantastických situací. Opomíjely se tak některé základní zákony platné pro klasické drama (např. jednotu času a místa). Jak poznamenal libretista Giacomo Badoaro, triumfoval „nápad“, jemuž padla za oběť pravděpodobnost lidských typů a děje. Toto spektakulární divadlo ovšem bylo výrazem Benátek té doby, města, které milovalo přepych, otevřelo se světu a působilo ohromně přitažlivě na Italy z jiných oblastí i na cizince. Navíc šlo o divadlo, které bylo v zásadě dostupné všem vrstvám, protože do určitých pořadí veřejných divadel měli přístup i prostí lidé.

V tomto podnebí vzplanula láska k opeře rychle, rozšířila se i na zpěv a vedla mimo jiné k pozvolnému zvýšení počtu árií a postupně i k častějšímu uplatnění virtuózních formulí. Kastrátské hlasy a role „in travesti“ došly okamžitě vysokého ocenění. Mezi interprety, kteří vystoupili v *Andromedě*, byla jediná žena, Maddalena Manellová v titulní úloze. Sám skladatel Francesco Manelli zpíval Astarca a Neptuna. Annibale Grasselli (Perseus a Merkur) a Giovanni Bisucci (Jupiter a Proteus) zpívali tenor respektive bas. Ale Francesco Angelelli (Juno), Girolamo Medici (Astrea) a Anselmo Marconi (Venuše) byli kastráti. Totéž platí pro Francesca Anteguardiho a Guidantonia Borettiliho, o nichž není známo, jaké partie zpívali. Téměř všichni ti to pěvci pocházeli původně z církevních kruhů. Benátská opera se tedy zrodila z jakéhosi druhu emigrace interpretů římské školy, kterou patrně způsobil některý z oněch návalů neústupné přísnosti, které tehdy v Římě stály divadelní činnosti v cestě. Z téhož důvodu přešly o něco později do Benátek dvě proslulé římské zpěvačky, Anna Renziová a Caterina Poriová.

Výrazným reprezentantem benátského hudebního melodramatu během prvního dvacetiletí byl Francesco Cavalli. Poprvé se představil veřejnosti roku 1639 operou *Le nozze di Tèti e di Peleo*. Jeho obsáhlé dílo (asi čtyřicet oper) je odrazem nové situace italského skladatele, sužovaného módou hudebního melodramatu a soustavnou poptávkou divadel po nových dílech. Muselo se komponovat s jistým chvatem, musela se přijímat libreta v takovém stavu, v jakém byla, muselo se vycházet vstříc rozmarům obecnosti. Výsledkem byla určitá typizace a výkyvy v kvalitě. Ale z hlediska praktického měl systém bezpochyby i svou hodnotu, protože moderní hudební věda shodně Cavallimu přiznává velké schopnosti a velmi vysokou úroveň některých děl.

Jako většina operních skladatelů té doby vystupoval Cavalli také jako pěvec (tenor), nejprve v dómu v Cremě, později v Cappelle Marciana v Benátkách. Pokud jde o vokální kompozici, vycházel z předstáv příbuzných posledním operám římské školy, aniž by ovšem opomíjel určité zkušenosti Monteverdiho. V posledních dílech pak dospěl k melodicky rozvinutějšímu a nápadně virtuóznímu zpěvu. Důkladnější zkoumání jeho skladebných postupů neukazuje žádné směrodatné inovace v oblasti forem a vokálních typů. Cavalli ustálil zásadu podporovanou v římské škole i v díle Monteverdiho, že role velkých historických nebo mytologických osobností, které se podílejí na ději jako milovníci, budou svěřeny kastrátům. Tak tedy Jáson a Pompeius Veliký jsou kontraaltisté, podobně jako některé postavy z pověstí a idyl (Lidio z *Egista*, Ormino) a Cyrus nebo Scipius Africanus jsou sopranisté. Velmi často vystupovali kastráti také v rolích soupeřů, zvláště když se rivalita omezovala na milostnou záležitost (Arsamene v *Sersovi* je napsán pro kontraaltistu, Servilio v *Pompeo Magno* pro sopranistu). Ženské milovnice a jejich soupeřky jsou zpravidla svěřeny sopranistkám. Role mužských altistů jsou položeny velmi hluboko a jejich rozsah, který začíná na g pod pomocnou linkou, o něco přesahuje jednu oktávu. Sopranistky a sopranisté odpovídají více méně modernímu mezzosopránu a málokdy překročí a2. Tenor je vlastně tenorbaryton a jako milovník se objevuje jen v Cavalliho raných dílech (Peleus, Meonte v *La virtù degli strali d'amore*). Příležitostně ztělesňuje ještě milencova soka, ale častěji zastává buffo role. Zdá se, že v oblasti mužských hlasů dává Cavalli přednost basům, což odpovídalo vkusu, který převládal v období polyfonie. Basisté často vystupují v komických rolích nebo ztělesňují krále, otce a velké božské postavy. Tu a tam se objeví coby protagonisté (Serses, Hercules, Mutio Scevola), někdy mají virtuózní part. S altistkami se většinou setkáváme v rolích služek, chův nebo alespoň v rolích starších žen. Podobně jako kontraaltisté, tíhnou i ony k velmi hluboké hlasové poloze a mají velmi omezený rozsah.

Cavalli požaduje od svých interpretů velké výrazové nadání. Velmi mnohotvárný je především jeho recitativ. Vyvijí se často ze sekvencovitých formulí, je poměrně bohatý na chromatické obraty, střídá deklamační a ariózní postupy, někdy dokonce tvoří střední část třídílné árie typu A-B-A (například v lamentu Sicile „Chi mi toglie al die“ z *Orminda*). Nežfídka vychází z Monteverdiho „stile concitato“, i když s méně napjatým neklidem a omezenějším opakováním slov. Recitativ, ať více či méně ariózní, ať deklamátorsky výmluvný, který vede hlas k martellatu na jedné a téže notě, je v Cavalliho operách základním principem ústředních scén: viz monolog umírající Didony ve stejnojmenné opeře nebo okamžik, kdy v opeře *Mutio Scevola* protagonist vkládá ruku do ohně. Cavalli se uchyluje ke stile concitato v áriích očarování (arie d'incantesimo - např. Medeino proslulé „Dell'antro magico stridenti cardini“ z opery *Giasone*) a přirozeně v monolozích naplněných útočností nebo zoufalstvím („Scelerato Troian“ protagonistky z *Didone* a „Empia, l'empia mia sorte“ Climeze z *Egista*).

Síla a energie těchto Cavalliho recitativů, ariózních částí a árií vymodelovala postavy vyznačující jisté epizující rysy (např. protagonista opery *L'Ercole amante*). Ale především jde o ženské role, jež by se daly označit jako „heroiny“ v etymologickém smyslu slova: Dido, Medea, Climeze, Doriclea a další. V dnešním slova smyslu by se dalo hovořit o vzdáleném předjímání dramatického sopránu (i když převážně stále ve střední poloze). Zároveň není možno pominout, že ženské postavy spojují vzrušenost s vysloveně výraznou vášnivostí. Pro Cavalliho je opravdu nejtypičtější smutek „lamenta“. Už Monteverdi dovedl lamenta v operách *Arianna*, *Il ballo delle ingrate*, *Il ritorno d'Ulisse* a v *L'incoronazione di Poppea* ke špičkové úrovni, ale Cavalli učinil rozšířením melodie a definováním rytmické struktury (rytmus passacaglie) z tohoto áriového typu nejvzrátější vokální formu 17. století. Právem dosáhla proslulosti lamenta Cassandry v *Didone* („L'alma ria“), Climeze v *Egistovi* („Piangete, occhi dolenti“), Isifile v *Giasone* („S'ei non torna mi moro“), Dejaniry v *L'Ercole amante* („Misera, ahimé, che ascolto“). Ale dala by se právě tak jmenovat mnohá jiná, protože v Cavalliho tvorbě je lamenta prvkem, který se opakuje. Dost často je svěřeno také milovníkům. Nejslavnější zpívá Ormino nad tělem Erisbe, pokládané za mrtvou („Ah, spirò, mia vita“).

Další vokální forma, která v Cavalliho díle dosahuje zevrubnějšího výrazového vypracování, je duet. Nejčastějším typem je milostný duet se smyslným podtextem, který částečně navazuje na scény Nerona a Poppey v *L'incoronazione*. Tu a tam, například v duetu Meonta a Eumete v *La virtù degli strali d'amore*, jedné z nejranějších Cavalliho oper (1624), nepostrádají tyto milostné okamžiky exaltovaný vzlet. Ale zpra-

vidla převažuje nývá opuštenost, občas zdůrazněná nějakou ozdobou. Pokud Cavallimu něco zabránilo dospět k výsledku srovnatelnému s Monteverdiho duety Nerona s Poppeou, pak to bylo méně vyvážené, méně výstižné použití fioritur, intervalů a pomlk. Rozšíření a definitivní kodifikace milostného duetu v opeře 17. století ovšem patří nesporně ke Cavalliho zásluhám. Vynikající úrovně dosahují také ty části, které - přísně vzato - k milostným duetům nepatří. Zůstávají však v okruhu smyslného výrazu, vycházejíce z přírodních imitací (proslulé „Musici della selva“ Lidia a Clori v *Egistovi*) nebo z líčení osobitých ženských půvabů (jako duet „Auree trecce inanellate“ o zlatých copech spletených do věnce, který zpívají Erisbe a Merinda v *Ormindovi*). Cavalli odstartoval duet také ještě jiným směrem. Poměrně časté je patetické loučení manželů či milenců a v opeře *Ormind* se setkáváme dokonce s „duetem agonie“, který zpívá protagonista s milenkou Erisbe. ^{1/} A nechybějí ani „duety nevole“, viz duet Venuše a Juno v opeře *Helena rapita da Theseo*.

Smyslná roztouženost je strunou, kterou Cavalli rozezvučel zvláště v milostných áriích obého pohlaví (klasickým příkladem je „Delizie contente“, árie protagonisty z opery *Giasona*), ale ještě typičtější jsou patrně árie a arietty inspirované půvabem přírody. K nejznámějším patří „Hor che l'aurora spargendo fiori“, kterou zpívá Lidio v *Egistovi*, „Mormorate fiumicelli“ (Prasitea v *Ercole amante*) a „Zeffiretti placidi“ (protagonistka v opeře *Artemisia*). Na všech těchto stránkách vyžaduje Cavalliho rukopis měkkost a sladkost. Takže se rozumí samo sebou, že jak patos, tak roztouženost a idylická arietta předpokládaly poddajné a něžné hlasy kastrátů a sopranistek. Zvláště duety, které zpívají mužský alt a ženský soprán, mohly těžit z účinků spojených se zvukem svým způsobem tmavého, plného, ale lehkého tónu, který charakterizoval hlas milovníka v hlubokých polohách. Cavalliho vokální sazba však nadále zůstává bez zdobení, jak v melodiích smyslných, tak v patetických a idylických. Je pravda, že melismata a vokalizované pasáže sice zdůrazňují aulické výrazy nebo věty, které vyžadují od zpěvu imitační postup („zlaté copy“ v duetu z *Ormind* nebo „zeffiretti placidi“ - něžné vánky v opeře *Artemisia*), ale většinou jsou tyto pasáže velmi krátké. Skládají se z pomalých vokálizací, které postupují nahoru i dolů v sekundových krocích. Větší intervaly a skoky se zejména v kantabilních částech vyskytují zřídka. Pokud jde o virtuozy, je Cavalliho vokální rukopis velmi jednoduchý. Někdy se dokonce zdá, že se skladatel o melismatické nápady neza-

^{1/} Aby se vyhovělo požadavku „lieto fine“, ukáže se nakonec smrt jako zdánlivá. Milencům nebyl podán jed, nýbrž uspávací prostředek.

jímá a ponechává na pěvci, zda zdobit či nezdobit. Teprve v posledních dílech zvýšil Cavalli v souladu s všeobecnou tendencí počet árií, omezil část recitativní a psal také bohatě zdobené sopránové party v poměrně vysoké poloze (Elmiřina árie „Cara effigie“ z *Erismeny* nebo Giuliina árie „Alpi gelide“ z opery *Pompeo Magno*). Velmi rychlé vokalizované pasáže v popisné funkci má také virtuózní basová árie „Dell’iperboreo ghiaccio“, kterou zpívá Borea v opeře *Eritrea*. V árii „Alpi gelide“ z *Pompea* se uplatňují sólové housle, které imitují zpěv sopranistky. Obecně se v Cavalliho díle uplatňují sólové nástroje jen velmi vzácně a objevují se teprve v pozdních dílech. Árie se dvěma trubkami v opeře *Artemisia* („Trombe a battaglia“ v roli Indumana) je důkazem, že skladatel jde ruku v ruce s módou, která se začíná šířit. V Cavalliho díle se setkáváme také s áriemi dřímoty (např. „Mormorate fiumicelli“, Prasitea v opeře *Ercole amante*), některými z prvních scén, v nichž se v benátském melodramatu objevují nebožtíci (Ecuba a Creusa v *Didone*, otec Iole v *Ercole amante*), zatímco v jiných typech árií, určených buffo oboru, se rozvíjejí a kodifikují některé přínosy Monteverdiho: nářky vojáků nad vlastním postavením, vychloubačnost „buffoni deformi“ (znetvoření), impertinence starých chův a nenucená bodrost dospívajících pážat. Nechybí ani chechtací árie (aria di risata) pážete z opery *Serse* „Affè mi fate ridere“ a licoměrné Harpalie z opery *Pompeo Magno* „Io intendo ciò che fu“.

Dílem Antonia Cestiho míří benátská opera rozhodnými kroky ke vzrůstající glorifikaci zpěvu. Počet árií stoupá na úkor recitativu. Ve srovnání s operami Cavalliho zřetelněji vystupuje charakter melodie i díky tomu, že se odpoutává od sekundových kroků a malých intervalů a tím získává švih a pestrost. Především však Cesti začíná zřetelněji používat fioritury, ornamenty a vokalizované pasáže. Koloratura se zmocňuje podrobně vypracovaných formulí, inspirovaných varhanami, cembalem nebo houslemi. V opeře *La Dori* vede Martova árie „Questo è il giorno fatale“ hlas k figuracím inspirovaným trubkami. Začínají se množit vokalizy postavené na figurách - zvláště čtyřtónových - z krátkých notových hodnot (šestnáctin). V opeře *Il pomo d'oro* jsou vokalizované pasáže nejen dosti dlouhé, ale i obdařené velkými intervaly a skoky (například v árii Pallady „Non piú pugne giocose“). Totéž platí pro árii „Lucimoro godrà calma serena“, kterou zpívá protagonistka opery *L'Argia*. Koloratura příležitostně proniká i do částí buffo, jako v árii Moma (bas) „Da queste aurette volo“ (*Il pomo d'oro*). Samozřejmě jsme ještě nezmírně vzdáleni od vokálního ohňostroje, který vybuchne na počátku 18. století. Ale že dvě desetiletí Cestiho působnosti položila mnohé základy skutečné virtuozity, je už naprosto jasné. Což znamená, že by právě u Cestiho hrála melismatika nějakou drti-

vou roli, ale vzhledem ke Cavallimu jde bezpochyby o obrat. Tragicko-patetický element slábné, vynořují se nejen postavy „hero-in“, ale královny a kněžny z idyl, jako Orontea nebo Semira, které tíhnou spíše k zármutku a lyrické extázi (viz přeslavná árie dřímoty „Intorno all'idol mio“, kterou zpívá Orontea). V Cestihovo díle rozhodně nechybějí vzrušené a výrazné recitativy (například monolog Argie „Ah! perfido Selino!“), ani roztoužené milostné duety a lamenta (Argiino „Discioglietevi pure“ nebo „Paride, Paride dove sei“ Enone v *Il pomo d'oro*) či elegicko-nostalgické milostné výlevy. Sentimentalita některých milostných árií je dokonce pro Cestihovo přímo typická (např. árie Semiry „Afflitto mio core“ v opeře *Semirami* o *La schiava sfortunata*, „Mi rapisce la mia pace“ a „Rendetemi il mio ben“, které zpívá Oronte v *La Dori*). Nicméně se styl, který vzklíčil v díle tohoto operního skladatele, dá označit jako „grazioso“ (půvabný). V třídlíné tenorové árii Arseta v opeře *La Dori* se například projevuje takto:

Non scher - - - zi non scher - - - zi non

scher - - zi con a - - mor chi non vuol pian - - ge - - re

Dosahuje se tu dvojího účinku: jeden pramení ve vzestupném skoku a menších, zpět se vracejících intervalech v prvních dvou taktech, druhý působí ve třetím a čtvrtém taktu lehkým a živým plynutím hlasu podél hadovité linie dvoutónových skupinek v osminách a šestnáctinách. Rychlé přechody kratičkových frází nebo zlomků pasáží ze spodní do horní notové osnovy nebo naopak jsou v každém případě základním prvkem Cestihovo „půvabného“ stylu. Vyskytuje se také v sentimentálních áriích milenců (Celinda: „Tu credi mio core“ v *La Dori*, Nino: „Celar d'amor l'arsura“ v *Semirami*).

Občas se u Cestihovo setkáme s áriemi, které postupem doby vyvolaly vznik nových, příznivě přijatých žánrů. Takovým příkladem je Apollonův přípitek Jupiterovi v *Il pomo d'oro* „Questo calice spumante“ nebo árie, která by se dala označit jako „di dubbio“ (vnitřních pochybností): zamilovaný zmítající se mezi láskou a strachem nebo mezi láskou a povinností. Prototypem je Clearcova árie „Che cruda battaglia“ z opery *La magnanimità di Alessandro*, v níž - kromě jiného - opakují housle fioritury pěveckého hlasu.

Cestihovo pěvecké typy se neliší od pěveckých typů Cavalliho. V jednom jediném případě ztělesňuje tenor milence (Alidoro v opeře *Orontea*). Pomineme-li, že ženský soprán leží o něco výše, nedochází v hlasových polohách k žádným proměnám. Ve srovnání s Cavallim však rozhodně Cesti vyžaduje umělecký projev méně vášnivý a méně patetický, zato pohotovější a elegantnější. Ještě víc než u Cavalliho musejí být interpreti schopni vyjádřit nejjemnější odstíny postav, které zažívají bez přestání dvojznačné nebo paradoxní situace, ať už jde o zamilované ženy, putující v mužském převleku, aby našly své milence, nebo o muže a ženy nižšího postavení, kteří se zčistajasna projeví coby králové, královny nebo princezny. Italští pěvci, kteří se už od počátku 17. století přesouvali do Rakouska, Německa a Polska, aby sloužili ve dvorních kapelách, začali být v zahraničí vyhledávanějšími operními interprety také díky Cestimu. Hodina zrodu velké mezinárodní dvorní opery uhodila roku 1666 ve Vídni uvedením mimořádně nákladné inscenace opery *Il pomo d'oro* při příležitosti zásnub Leopolda I. Představení se konalo v přírodním divadle ve dvou večerech, před téměř pěti tisíci diváky a trvalo dohromady nějakých deset hodin. Do dramatu o třiaadvaceti scénických proměnách nebylo zapleteno méně než čtyřicet osm osob.

4. LEGRENZI, SARTORIO, P.A. ZIANI A POLLAROLO

Giovanni Legrenzi a Antonio Sartorio nám poskytli benátské melodrama, co do struktury a figur patrně v autentičtější formě než díla Cestihova. Oba skladatelé zhudebňovali libreta, která přiváděla na scénu osobnosti ze starého Říma nebo z raného středověku, a to přispělo zvláště u Sartoria k vyvolání jistého epizujícího ovzduší. Tak jako dříve jsou děje velmi složité a situace nadále směřují spíše k bohatství nápadů než k pravděpodobnosti. Převleky, záměny a ryzí pohádkové elementy tu a tam ustupují zárodkům historismu a prudkým konfliktům jednajících osob. Ke střetům - i když jsou na hudební úrovni řešeny s melodickým lyrismem (a scénicky vždy s *lieto fine*) - dochází v rámci bitev, obléhání a pustošení. Jde zkrátka o melodrama válečnické, třebaže ne vpravdě heroické, v němž vystupují do popředí divocí dobyvatelé, srdnatí obránci římského světa, odvážné a bezúhonné královny a matrony.

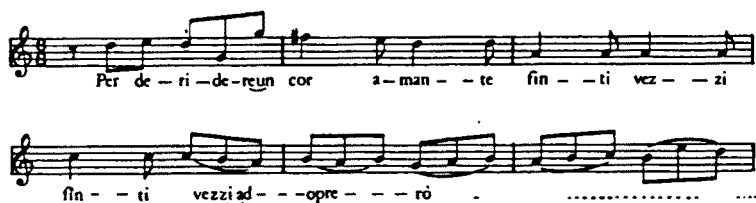
Způsobem pěvecké kompozice hledají Legrenzi a Sartorio znovu, daleko příměji než jejich předchůdci, vyrovnání mezi hlasem a ná-

strojem. Rozvíjí se árie se sólovým nástrojem, přičemž vzhledem ke skutkové podstatě válečnického melodramatu má přednost trubka. Árie s trubkou však zůstává vyhrazena osobám královského původu nebo osobnostem, které se vyznamenaly hrdinskými činy. Ne nadarmo je v baroku trubka symbolem královské vznešenosti. Tak tedy žene v Legrenziho opeře *Totila* protagonista (sopranista) gótské válečnický proti nepříteli árií „Arda Roma“, v níž odpovídají sóla trubek a houslí na ozdoby vokálního partu. V jiné scéně se objeví šlechtic Belisario (tenor) na slonu, doprovázen stopadesáti staty ve zbroji, a zpívá v prostém, nezdobeném „stile spianato“ árii, jejíž energický a válečnický průběh naznačuje trubka („Coronate di verdi allori“). Ještě proslulejší je scéna ze Sartoriovy opery *Adelaide*, v níž představitelka titulní postavy následuje jako zajatkyňe dvořany Berengaria II., přejímajíc ve virtuózní árii „Vittrici schiere“ triumfální melodii trubek v rytmu gigue. Další árie s trubkou najdeme v Sartoriově melodramatu *Antonino e Pompejano*.

Adelaide je jedna z postav, které ve válečnickém melodramatu navazují na „heroiny“ Cavallioho. V opeře *Antonino e Pompejano* vystupuje další z nich, ctnostná Giulia, zatímco v opeře *Totila* od Legrenziho je v popředí Clelia, manželka konzula Pubblicoly. Hned v první scéně této opery dochází k situaci, kterou - ovšem podstatně později - proslavili další skladatelé: když Gótové vpadnou do Říma, přemítá Clelia o tom, že nejdřív zabije svého malého syna a pak sebe. Ale poté, co zaspívá spícímu dítěti žalostnou ukolébavku v e-moll „Dolce figlio che posi e dormi“, upustí od svého úmyslu. Táž Clelia se však nezalekne, když ji obtěžuje Vitige, jeden z Totilových generálů, a chopí se meče. V Legrenziho opeře *Giustino* je další heroinou Arianna, manželka císaře Anastasia, kterou ctí válkychtivý orientální mocnář Vitaliano. Árie „Caderà, caderà, chi mi fa guerra“, v níž nepoddajná a nezlomná Arianna imituje rychlé trubkové figury, uvádí koloraturu, která v rytmu a délce jednotlivých vokalizovaných pasáží patří k nejkompexnějším v rámci opery 17. století. Za pozornost stojí, že Legrenzi začlenil do partitury některá označení „forte“ a „piano“. Je to jeden z prvních příkladů použití výrazových znamének ve zpěvním partu. V nástrojové hudbě ovšem byla tato znaménka rozšířena už dávno.

V *Giustinovi* vystupuje jako protipól heroiny Arianny Eufemia, ženská postava předznamenaná už Monteverdim, Cavallim a Cestim v typu jiskřící a lehkovážné damigelly, z níž se v melodramatu Legrenziho a Sartoria stává žena fascinující a provokující, ale často i prozíravá a odhodlaná. Jde o rané ztělesnění sopránové subrety, vyjádřené u Legrenziho především rolí Marzie, římské patricijky a dcery senátora v opeře *Totila*. Totila Marzii miluje, ale ona ho dráždí, odmítá nebo se mu vysmívá, aby mu nakonec přece jen dala přednost před jiný-

mi nápadníky. Nejtypičtější je pro ni villotta ^{1/} „Per deridere un cuore amante“:



Z árií tohoto typu vzešla tradice, která se udržela, zvláště v komicke opěře, až do poloviny 19. století.

V Sartoriově *Adelaide* je subretní postavou Gisella, v jejíž árii „Giocisci alma mia“, trochu ve stylu Marziiny „Per deridere un cuore amante“, imitují místy sopránový part housle.

Ve „válečnickém melodramatu“ působí přesvědčivě vokální typ, který dřívější skladatelé nebrali na vědomí: tyran barbarského původu, jemuž se v divadelní hantýrce říká padouch („vilain“). U Legrenziho je takovou postavou Totila (sopranista), postava nicméně různorodá, střídající árie nenávisti jako „Arda Roma“ nebo rouhačské kusy jako „Di voi rido, o numi insani“ se zpěvem v líbezném stylu s ozdobami („Son guerrier della beltà“), a je tedy vlastně obojím, tyranem i milovníkem. Dalšími představiteli tohoto typu jsou titulní hrdina z *Odoacre*, ^{2/} který árií „Moli eccelse che cozzate“ opěvuje zničení Říma, a Vitaliano, tyran z *Giustina*.

Postavou Berengaria d’Ivrea (bas) vykreslil Sartorio v *Adelaide* typického tyrana, charakterizovaného zvláště hněvivou árií „Numi tartarei, Stigia, Proserpina, Demoni, Furie“. Je komponována v nezdobeném „stile spianato“ a jako mnohé jiné navazuje na zpěv Medei „Dell’antro magico stridenti cardini“ z Cavalliho opery *Giasone* a způsobem zpěvní kompozice se blíží také Neronově „Flagelli, flagelli, funi, funi...“ (*L’incoronazione di Poppea*). Od Monteverdiho přejímá také typickou formuli ke slovu „blesk“, která se skládá ze sestupné

1/ Villotta - pův. polyfonní skladba z 15.-16. století furlanského původu, zpravidla na krátké texty lidové poezie, pro tři až čtyři hlasy s náznakem pohybu, pozn. překl.

2/ Tuto operu někteří autoři připisují Giovanni Varischinovi, synovci Legrenziho. I v ní se vyskytuje heroína (Giunia) a „subreta“ (Fausta). Jde o jedno z nejsenzačnějších děl benátské opery, s bitvami a úžasnými scénami ničení paláců.

škály (viz Ottaviina árie opovržení „Destin, destin, se stai lassú“ z *L'incoronazione*).^{1/}

V některých významnějších operách Legrenziho a Sartoria se barbarovi staví na odpor pravzor Římana a římanství: Ottone v *Adelaide*, Belisario v *Totilovi*, protagonista v *Giustinovi*, Flacco v *Odoacre*. Oběma, jak barbarovi, tak Římanovi, stojí někdy po boku válečníci trochu menšího kalibru (Vitige, Lepido, Teodato v *Totilovi* a Polimante v *Giustinovi*), kteří zpívají vojácké a jízlivé písně. Typickou árií je Teodatova „Su nocchieri, alle navi, alle navi“, kde basista v sylabickém stylu imituje motivy trubky, které obsahují vzestupné oktávové kroky.

Patetická stránka těchto děl je vyhrazena milovníkům a „heroinám“: Anastasio, sopranista, zpívá v *Giustinovi* jímavou árii na rozloučenou „Ti lascio l'alma in pegno“ a Adalberto (kontraalt) v *Adelaide* lamento „Qual colpa mi date, tiranne pupille“. Občas je však v Legrenziho a Sartoriových dílech svěřen patetický element subretám (Marzia a Gisilla zpívají v *Totilovi*, resp. *Adelaide* árie na rozloučenou i lamenta), někdy se patetická nota dokonce objeví i v rolích barbarských bojovníků. Například v árii z opery *Totila* „Resta il core se parte il pie“, kterou zpívá Vitige, jedna z mála postav v opeře 17. století, jejíž part je notován v mezzosopránovém klíči.

Milencům jsou určena také smyslná dueta, počatá z tradice Cavalli-Monteverdi (pozoruhodný je duet „Corri, vola tra queste braccia“ mezi Anastasiem a Ariannou v *Giustinovi*), a ony árie „vnitřních pochybností“, s jejichž prototypem jsme se setkali v Clearcově árii „Che cruda battaglia“ (Cesti, *La magnanimità di Alessandro*). Tento typ árií (jako „Fan con l'armi un'aspra guerra / nel mio sen sdegno ed amore“ - Adalberto v *Adelaide*) spolu s áriemi s trubkou představuje někdy nejpokročilejší formu virtuóznosti v melodramatu Legrenziho a Sartoria. Zpodobení proměnlivých hnutí myslí přináší skutečně komplexní figurace, v nichž hlas stoupá a sestupuje, tu v sekundových krocích, tu poněkud většími intervaly v pasážích, které kromě dvou, tří a čtyřtónových skupin v šestnáctkách obsahují i skupinky nepravidelné.

Tradice scén se zemřelými a duchy z onoho světa, kterou zahájil Cavalli, pokračovala také v díle Legrenziho a Sartoria (jako zjevení Vitalianova otce v *Giustinovi*). Totéž platí o árii, v níž se opěvuje smrt („aria di morte“ viz Cavalliho *Ormindo*), kterou znovu nacházíme v Sartoriově *Antonino e Pompejano*. Objevuje se tu také nová scéna, která je předurčena k budoucímu úspěchu: scéna hrdiny (zde Pom-

1/ Další árie, která částečně navazuje na Monteverdiho *stile concitato*, je Flaccova „Su sbranate, lacerate“ v *Odoacre* od Legrenziho (nebo Varischina).

pejana) spoutaného v řetězech, kterak se loučí s manželkou (Giulí), než odejde na popravu. Rodištěm této situace je árie „con catene“ (s řetězy).

V Legrenziho *Totilovi* naopak nacházíme prototyp scény šílenství. Římský konzul Publicola (kontraaltista) přichází během vpádu Gó-tů do Říma o rozum, když se dozvídá nepravdivou zprávu o smrti své manželky Clelie. Pokouší se proniknout do podsvětí a zpívá árii „Aprite i cardini del basso Tartaro“. Je to však pouze jakási parodie árie „di scongiuri“ (křivopřísežnictví) „Dell'antro magico“ z Cavalliho *Giasone*. Motiv s náznaky pomínutí na rozumu ve smyslu patetickém se však postupně zotavoval a virtuózně rozvíjel.

Ještě většího prostoru než v dřívějších kompozicích nabyly v dílech Legrenziho a Sartoria buffo role. Tu a tam zpívají i melismata, užitá v groteskní funkci. K řadě buffo typů se připojuje nová verze staré int-rikánské a pokrytecké chůvy: je svěřena muži (téměř vždy tenoru) v ženském kostýmu.

Melodrama Pietra Andrey Zianiho, koncipované na historickém pozadí, je mnohem méně epizující než díla Legrenziho a Sartoria. Ziani zdůrazňoval ve svém zpodobení starého světa spíše komický prvek, nebo ukazoval hrdiny, jež připravila o bojovnost láska, jako je protagonista opery *L'Annibale in Capua*, šířící se pro římskou amazonku Emilií.

Zianiho kompoziční způsob není nepodobný tomu, jenž přivedl Cestiho, Legrenziho a Sartoria k výraznější melodické charakterizaci a rozvinutější zpěvnosti v souladu s vymoženostmi figurací instrumentálního původu. Ale nejbližší je Ziani patrně Cestimu, protože styl, který je mu vlastní, je rozhodně „stile grazioso“. Výrazové souznění nachází zřejmě především v ariettách a kanconetách, do nichž uvádí rytmické a tempové změny, aby poskytl zpěvu větší různorodost. Taková je Hannibalova kanconeta „Son guerrieri Amore e Marte“, která patří k typu árie „di dubbio“ (vnitřního rozpolcení). Na rozdíl od Cestiho nebo Sartoria tu není ani stopy po virtuozitě, Ziani se patrně soustřeďuje na vyvolání účinku působením hlubokých tónů hlasu altového kastráta. Přechází proto z počátečního Andante ve 3/2 taktu k Allegru ve 4/4 taktu, což je pozoruhodná anticipace kantabile s kabaletou v romantické opeře. Následuje scéna zjevení, v níž duch Hamilkarův předhazuje synu Hannibalovi jeho netečnost. Po recitativu následuje Alegretto ve 4/4 taktu („Prigioniera del bel crine“) a Allegro ve 3/4 taktu („Troppo, troppo il tuo cor“). Připomeneme-li si scény zjevení v dílech Cavalliho, je zřejmé, že se nyní schyluje k tomu, aby uvolněný zpěv, rozvíjený tempovými a rytmickými proměnami, nahradil ariózní recitativ a deklamaci. Navíc se tu setkáváme s jedním z prvních projevů oné nenucenosti, která pomohla melodramatu k rozhodnutí, aby napříště častěji řešilo kantabilitou

způsob vyjadřování znamenitých osobností. Dodejme, že Hamilkarovu Allegro se částečně dovolává Monteverdiho „stille concitato.“

V Zianiho operách nacházíme ještě další příklady árií vnitřních pochybností, např. „Dimmi, Marte, che val la vittoria“ (Seleuco, sopránista v opeře *L'amor guerriero*), což může být důkaz, že se tento druh kantabile začínal líbit. Opera *Candaule* uvádí jeden z nejranějších příkladů tzv. budoárové árie („aria di toletta“), to jest kanconetu, kterou zpívá žena, když se fintí. Árii „Bei fioretti che ridete“ přednáší Alinda (soprán) ve chvíli, kdy se zdobí květinami. Pohybujeme se ve stile grazioso - po způsobu Cestiho - ale s důraznějším zdobením, patrně ovlivněným houslovými figuracemi. A konečně narážíme v Zianiho *La Semiramide* také na první nástin toho, co se jednou stane „árií rozbouřených živelů“: „Senza scorta e senza stelle / sembro nave in mezzo al mar / il mio pianto è la procetta / scogli sono i miei martiri...“ („Sám a bez hvězd, zdám se být lodí uprostřed moře, mé slzy jsou bouří, mé strasti jsou skálami“). V Zianiho náznaku má árie ještě spíše idylický charakter a směřuje k nezdobenému stylu. Ale simultánní imitace bouře a vnitřního vzrušení osob přivede později skladatele k vrcholné formě virtuozity ve vokálním partu.

Smyslnost Cavalliho duetů se někdy objeví i v operách Zianiho. Nejvýmluvnějším příkladem je patrně árie, kterou začíná Candaule (sopránista) a přejímá ji manželka Alinda: árie ve stylu „grazioso“, kterou sám skladatel označuje v partituře jako „radostnou, niternou a vřtošivou“, což by mohlo sloužit jako poznávací znamení veškeré Zianiho vokální tvorby, ale především těch částí, které se otevřely komickému živlu. Ziani psal samozřejmě i lamenta - zvláště vyniká Adagio Candauleho „Che ti feci, idolo mio“, doprovázené houslemi a nesmírně prosté, jako některá lamenta Cavalliho.

Carlo Francesco Pollarolo se svým rukopisem neliší od Legrenziho, Sartoria nebo Zianiho. I on se přiklání k úsporně zdobenému kantabile, jako v árii Onoria (kontraaltista) „Usignoli che cantate“ (*Onorio in Roma*), kterou později opakuje Termanzia (soprán). Tato árie je jednou z nejranějších imitací ptačího zpěvu. Doprovod svěřený sólovým houslím se střídá se zpěvními hlasy a napodobuje, ovšem výrazně virtuózněji, zpěv slavíka. Podobný postup se objevuje v jedné Termanziině svůdnické árii (aria di seduzione) „Chi ben ama dona il core“, zbavené bassa continua a doprovázené jen čtveřicí houslí. V *Onorio in Roma* se navíc vyskytuje ženský alt ve vážné roli a to v postavě Placidy. Ale jak ještě uvidíme, v tom Pollarola jiní komponisté už přešli. Patetickou árii Placidy „In quel pie' legato ho il core“ doprovázejí pouze dvě violy, theorba a jeden kontrabas, které imitují hlas. Ryze smyčcový doprovod má také árie, kterou Onorio zpívá, upadáje do spánku („Vacillante è il regno mio“). Další árii dřímoty přednáší francouzsky Termanzia („Suivons l'aimable paix“).

Vcelku Legrenzi, Sartorio, Ziani a Pollarolo nedosahují takové míry virtuozity, která by se dala srovnávat s úrovní pozdějších skladatelů. Ale tím, že přijímají do vokální sazby trubkové a houslové motivy a konfrontují nástroj se zpěvním hlasem, poskytují základ dalšímu vývoji. Ve válečných operách Legrenziho a Sartoria se navíc formuje zpěv na pozadí epická, uchovávacího *così* z aulicko-patectického stylu Cavalliho. Ziani a Pollarolo naopak tíhnou ke stylu půvabnému, navazující občas na Cestiho. V jejich skladbách jsou party ženských i mužských sopránů melismaticky bohatší, než party kontraaltové nebo altové.

Již v tomto období pozorujeme, že se v áriích objevují rytmické a tempové změny, první výrazová označení vypsána skladateli (*p* a *f*) a také další znaménka jako „*tr*“ coby náhražka za vypsany trylek nebo koruna (*fermata*), která pěvci naznačovala, že může tón držet tak dlouho, jak se mu zlíbí. V této fázi benátského melodramatu se obrovsky rozmnožil počet árií, až na 60 nebo 70 v jedné opeře. I když jsou ve formě „*da capo*“, jsou stále velmi krátké. Ke starším typům árií a *ariet* (*lamento*, árie rozhořčení, zapřísahání, zjevení, na rozloučenou, *dřímoty*) přibývají nové formy uzavřených kusů: árie pochybností nebo vnitřního rozpolcení (většinou virtuózní), válečnická árie s trubicí, árie budoárová, árie svůdnická, árie žertovná (většinou pro *subretu*) a rané formy pozdějších árií rozbouraných živelů (*s* velmi jednoduchými schémata zdobení) a árií imitujících ptačí zpěv. Větší prostor než dosud připadá *buffo* rolím, mezi nimiž je i tenor „*in travesti*“ v roli staré chůvy. Je samozřejmé, že rozmnožení typů árií umožňuje interpretům rozšíření výrazových možností.

5. C. PALLAVICINO A STEFFANI

V postupném dobývání vrcholné virtuozity, která charakterizovala barokní operu v první polovině 18. století, zastával důležitou roli Carlo Pallavicino. Ve srovnání s předchůdci přináší jeho kompoziční způsob tyto novoty: a) sklon ke zdůrazňování efektů, vázaných na hbitost provedení, což lze vyvozovat především z drážďanské verze opery *La Gierusalemme liberata* (1687) v souvislosti s velkým počtem částí *Allegro* a dokonce jednoho *Allegrissimo* („*Un motivo d'allegrezza*“, *Tancredi* - sopránista); b) hbitost provedení se pojí s komplexnějšími a delšími vokalizovanými pasážemi. Na některá *Allegro* Argantova (tenor) a *Armidy* (soprán), s pasážemi devíti až čtrnáctitaktovými, narážíme opět v *La Gierusalemme liberata*. Směřování k dlouhým vokalizám se objevuje i v ostatních hlasových

oborech - v rolích Goffreda (bas), Clorindy (soprán), Tancrediho (sopranista), Rinalda (kontraaltista); c) vokalizy míří k důslednějšímu přejímání instrumentálních formulek, odpoutávají se od sekundových kroků a malých intervalů směrem k arpeggióvému postupu, který vynese hlas do výšky oktávovými či dokonce dvouoktávovými skoky (jako v árii Goffreda „Ove siete, o lauri, o palme“, kde hlas skáče z C až na c1).

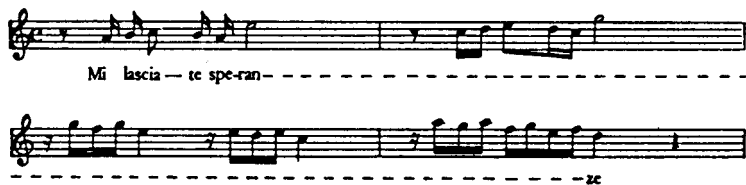
Je třeba zaznamenat, že v opeře *La Gierusalemme liberata* zřetelně sílí tendence k secco recitativu na jedné straně a ke stroficky členěné melodii na straně druhé. Melodie, které nabývají stále větší šíře, vedou skladatele k opakování celých slov a větných částí, například: „Accheta la tempesta / che l'anima molesta / con tante pene, / con tante, tante pene / con tante pene alfin!“ (Tancredi, III., 12). Tento postup se výrazně liší od opakování používaných Monteverdim a Cavallim, omezených na recitativ ve stile concitato. Árie přesto zůstávají ještě poměrně krátké a je jich velmi mnoho, v *La Gierusalemme liberata* je jich šedesát plus dvě dueta. Od skladatelů předchozí generace Pallavicino kromě toho přejímá užívání některých výrazových znamének: fermata, *tr.*, *f* a *p*, (někdy střídané tak, že vzniká dojem echa).

V podstatě je *La Gierusalemme liberata* návratem k válečnickému melodramatu ve stylu Legrenziho a Sartoria, jak z hlediska velkoleposti (balety, bouře), tak co do vokálních typů, i když se zdají zřetelněji charakterizované. Například postava Armidy má charakteristickou virtuózností svého zpěvního partu vyjevit skutečnou povahu čarodějky (viz árie s trubkou „Fiera Aletto“), k níž náleží také úlisnost a obratnost svůdnice, vyjádřené střídáním ohnivosti se zpupností. Clorinda naopak navazuje na Legrenziho a Sartoriovy „heroiny“. Také v tomto případě působí dlouhé vokalizované pasáže u slov jako „guerreggiar“ - vést válku (I., 5) nebo „lampeggiar“ - blýskat se (I., 17) coby charakterizující prvek, který podtrhuje chrabrost postavy. Pokud jde o Arganta, představuje v téměř konečném tvaru postavu krutého a vyzývavého válečníka, o kterou se v opeře 18. století dělili tenor a bas. I jemu náleží nezbytné árie s trubkou, teď už zobecnělé, a změny, které přivádějí hlas až k imitaci obligátního nástroje.

Tancredi je naopak osobností patetickou, která zpívá melancholickou árii na rozloučenou „Partirò, ma teco resta / questo core incatenato“. Při Clorindině smrti propadá zoufalství v árii „di disperazione“ („Tesifoni d'abisso, volatemi nel cor“), která nese stopy vzrušeného stylu monteverdióvskeho. Goffredo je moudrý, uvážlivý vojevůdce, který přesto tu a tam podlehne bojovné vášni (viz „aria di vendetta“ v závěru 1. jednání s dlouhými bravurními koloraturami). A konečně milovník Rinaldo, zmítající se mezi vášní a povinností, který vojenský zápal a vítězné zpěvy, budované na melismatických formulích, střídá s roztouženými melodiemi.

Ostatní Pallavicinovy opery jsou jiné povahy než *La Gierusalemme liberata* a liší se i způsobem zpěvní kompozice. Například v opeře *Messalina*, která si zřejmě bere na mušku volné mravy benátské aristokracie, převládá „stile grazioso“ ve svůdnických áriích titulní postavy (soprán), mírně zdobených a tíhnoucích k ohnivosti. Dokonce i árie žárlivosti, jako „Lasciami gelosia“ (císař Claudius, sopranista), nabývá na roztouženosti, zatímco patetický zpěv je svěřen lamentům („Aure, o voi ch'a fiato lento“ nebo „Moro sí, moro innocente“) dalšího sopránů, Fioralby. Něžný, niterný zpěv se představuje v árii dřímoty (Tergisto, bas) „Caro sonno, dolce oblio“, která ovšem na rozdíl od některých případů tohoto žánru v dílech předchůdců předvádí několik pasáží vokalizovaných poměrně složitě. Vcelku je však index virtuozity v *Messalině* citelně nižší než v *La Gierusalemme liberata*, i když Claudiova árie („Ho risolto, goder voglio“) zahrnuje dlouhou a poměrně obtížnou vokalizaci, artikulovanou též v opakování vzestupných škál.

Kromě protagonistky se Pallavicinovi zvláště šťastně povedlo vykreslit mladé, oslňující a trochu koketní ženské postavy, jako jsou Lidia v *Gallienovi* nebo Gilda v *L'Amazzone corsara*, jíž děkujeme za typickou budoárovou árii, kterou sopranistka zpívá, když se kráší před zrcadlem („Dite il vero a queste luci“). Árie tohoto druhu vykazují převážně sylabický zpěv a jsou komponovány ve střední poloze. Pokud jde o jiné žánrové árie, Pallavicino v *Gallienovi* opět navazuje kvůli „zapřísahání“ na Cavalliho tím, že je obdařuje deklamátorským charakterem (Aristodemovo „D'ombre Stigie ampi volumi“). Jde o basovou árii silně barytonálního ražení (hlas je veden až na g1). V lamentech pak Pallavicino občas užívá vokalizy zcela osobně pojímaného stile grazioso, lehkého, vzdušného, prostoupeného pomlčkami, které sugerují dojem váhání nebo úzkosti. Příkladem je lamento Rosamundy, třetí scéna druhého aktu z opery *Diocleziano*:



Rosamunda také zpívá árii pochybností („Voglio morte e voglio vita“), komponovanou v sylabickém stylu, tedy protikladně k rutinním kompozicím podobných částí.

Agostino Steffani je představitelem benátského melodramatu (z období let 1680 až počátku 18. století) přeneseného do Německa. V ob-

lasti vokální kompozice, která vývojem dospěje do údobí zářivého belcantismu, sleduje dvojí směr: vrcholně virtuózní figurace a melodický příval, projevující se jistou vokální rozbujelostí všech stylů - od Cavalliho dále - které utvářely barokní melodrama.

Steffani tíhne ke zpěvu plnému napětí a jadrnosti, a víc než kterýkoli jiný skladatel benátské školy se tím opět hlásí ke Cavallimu. Některé recitativy, třebaže se více či méně formálně kryjí s typem *sec-co* recitativu, obsahují deklamátorské vložky, které vynesou hlas do vysoké polohy, a - bezmála vždy - izolované a nenadále vzestupné nebo sestupné škály, dotýkající se nezřídka not na tu dobu extrémně vysokých.^{1/} Nejprůzračnějšími jsou v tomto smyslu árie titulní postavy (baryton) v *Marc' Aurelio* (III., 2) „Ecco di mie sciagure“,^{2/} árie Jupitera (sopranista) v prologu k opeře *Servio Tullio* „Come? Che sento?“, nebo árie „De' regali fasti“ (Amphion, sopranista) v opeře *Niobe* (I., 13). Recitativ protagonisty ve scéně bouře na začátku opery *Henrico Leone* „Inferocite, o vènti“, působivý mnohotvárností a prudkostí, je pro kontraaltistu napsán na tu dobu v nejvyšší možné poloze. Musí dosáhnout dvoučárkovaného e, což tehdy byla opravdu velmi vysoká nota. Za zmínku stojí ještě Medeino „Cìd che pensa Giasone“ (II., 10) z opery *Le rivali concordì*, „Enea son io“ (I., 2) z *Il turno* (Enea, tenor) a árie protagonisty v opeře *Alarico* „A te la prole“ (III., 8), v níž musí sopranista zazpívat h2, tedy opět notu, která se tehdy pokládala za mimořádně vysokou.

Ale Steffani se žene dále vpřed: ve třetím jednání *Niobe* je ve scéně Amphionova umírání recitativ *accompagnato* („Spira già nel proprio sangue“), v němž mimo jiné hlas imituje bolestné projevy agónie v krátkých vokalizách, bez ustání přerušovaných pauzami a sestupnými škálami, artikulovanými jako „picchettati“ (což byla kolem roku 1688 velmi neobvyklá ozdoba). A Niobe (soprán) odpovídá mocným a vzrušeným recitativem („Ahi che trafitto, privo d'alma e di vita“), než přejde k *Largu* v 3/2 taktu „Funeste immagini“, lamentu, jehož chromatické obraty navozují zasmušilost a pohroužení.

Steffaniho sklon k přísnému a energickému stylu se ukazuje také v koloratuře hybnějších árií. Vychází často z rychlé vzestupné stupnice a zdůrazní pak vlastní švih krátkými vokalizami, nesenými vzhůru ve velkých intervalových skocích. Příkladem je Polifemova árie hněvu „Fiera Aletto“ z *Niobe* (i tento part je notován v barytonovém klíči,

1/ Vzestupné škály jsou častější. Steffani je vedle Alessandra Scarlattiho první skladatel, u něhož se tato figura objevuje stále znovu.

2/ Part *Marc' Aurelia* je v opeře 17.-18. století jedním ze vzácných případů notace hlasu v barytonovém klíči.

ale poloha je v podstatě basová), dále árie pomsty (Semiamira, kontraalt) z *Alarica* (I., 9) či árie opovržení „La saette del tonante“, kterou v téže opeře zpívá protagonist (sopranista). Jde bez výjimky o árie allegrové, jejichž expresivitu se dosahuje rychlostí melismatických figurací a nespoutaností vzestupných skoků. Výjimečně narazíme na vokalizované pasáže v rozpětí šesti až sedmi taktů také v bojových áriích (například v Anfionově „Tra bellici carmi / risvegliati all'armi“ z *Niobe*, jedné z nevirtuóznějších árií, zkomponovaných Steffaním pro sopranistu). Ale to jsou spíše případy ojedinělé, kde opakované, rychlé vzestupné škály nesou hlas stále výš a výš a dodávají zpěvu velkolepý švih.

Péče o expresivitu přivedla Steffaniho k preciznosti v označení, jež jiní operní skladatelé až dosud opomíjeli: Allegro non tanto, Allegro con brio, Allegro con fuoco, Con moto passionato, Moto moderato, Con moto deciso, a podobně. Základním typem árie je pro Steffaniho „lamento“. Na rozdíl od kompozic svých operních předchůdců se osvobozuje od sekundových postupů a malých intervalů. Vychází z nejnižší části notové osnovy, stoupá velkými intervaly do vyšší polohy a poskytuje tak větší prostor melodické linii. Dochází k tomu například v bolestné a slavnostní árii „Dove mai senza riposo“ (Placida v opeře *Alarico*) nebo v Largu Anfionově „Dal mio petto pianti uscite“ (*Niobe*), v Largu protagonistky z opery *Briseide* (soprán) „Una volta alfin saziatevi“ s hobojem a houslemi, a v něžném Largu Tanaquila (sopranista) „Ogni core può sperar“ v opeře *Servio Tullio*. Ale Steffani i ve stylu něžném, niterném a líbezném rád dopřává svým melodiím, aby se švihem vznesly do výšky, nebo užívá zpěvu, který si v notové osnově uzme široký prostor. Příklady: Sabina (soprán) v árii dřimoty (aria di sonno) „Palpitanti sfere belle“ (*Alarico*), prosté, líbezné Andantino Tiberina (tenor) „Quanto, quanto sospirerai“ v opeře *Niobe*. V opeře *Lo Zelo di Leonato* umožňuje Steffani basu (Clito) v árii pochybností „Ondeggiando va quest'alma“ vyjádřit bezradnost a váhavou rozkolísanost vokalizami, které se motivicky dále rozvíjejí, vzestupnými skoky a krátkými pauzami.

Mnoho Steffaniho árií má třídlínnou formu a některé z nich už poskytují strukturu blízkou velké árii A-B-A z 18. století, např. Poco largo „Deh, tornate, occhi stellanti“ v *Le rivali concordi* (Giasone, tenor), které také vyniká neobyčejnou šíří a virtuozitou středního dílu. Kdo si pak poslechne v opeře *Tassilone* takové árie, jako je Sicardova „A facile vittoria“ (kontraaltista s trubkou) nebo „Piangerete, ben lo so“ (Adalgiso, tenor) se sólovým hobojem, cítí v melodické vynalézavosti, ve vedení sólových nástrojů a v samotné výstavbě těchto kusů už téměř händelovské ovzduší.

Závěrem můžeme říci, že Pallavicinovy opery, ale zvláště drážďanská verze *La Gierusalemme liberata* (1687), v níž zpívala Armidu pře-

slavná Margherita Salicoliová, dokumentují technický pokrok pěvců té doby, na němž závisela rychlost provedení. Spolu s rozměrnějšími vokalizovanými pasážemi znamenal předzvěst jednoho z nejuvážnějších výsledků, kterého interpreti v první polovině 18. století většinou dosáhnou: senzační dechové kondice. I když Steffani také čas od času psal virtuózní pasáže, cílil k pestrým a pohyblivým melodickým liniím, které dosvědčovaly technický pokrok interpretů ve schopnosti zvládnout vysoké polohy, patrně nejvyšší, s jakými bylo možno se setkat mezi koncem 17. a začátkem 18. století. Novým přínosem Steffaniho byl také požadavek rozšíření hlasového rozsahu. V opeře *Briseide* dosáhne Agamemnon (tenor) v árii „Dolce maga è la beltà“ až k h1. Kontraltista je někdy veden do e2. Ženský alt poté, co ho uvedl Pollarolo v *Onorio in Roma* také ve vážných rolích, uplatňuje i Steffani (Drusilla v *Servio Tullio*, Lavinia a Semiamira v *Il turno*) a nechává ho stoupat k d2, které v tomto hlasovém oboru bylo dosud naprosto neobvyklé. V opeře *Il turno* píše ostatně pro ženský alt poprvé také skutečně virtuózní part (árii Semiamiry s imitacemi pohybů větru „Placidette belle aurette“). Sopranista a sopranistka sice vystoupí jen výjimečně nad a2, ale směřují k této hranici přece jen častěji než dříve. Co však u Steffaniho překvapuje nejvíc, je pohyblivost a elegance, s níž jsou hluboké hlasy - barytonální tenory a basy - vedeny k beztížnému přednesu árií něžného a půvabného žánru a patričních koloratur. Už jsem se zmínil o Clitově árii pochybnosti „Ondeggiando va quest'alma“ (*Zelo di Leonato*), která je pro graciózní virtuozitu typická. Ale i Pisone z opery *Alarico* (vedle Marc' Aurelia a Polifema z *Niobe* třetí part, který Steffani napsal v barytonovém klíči) zamíří často ke zpěvu v bohatě zdobeném půvabném stylu. Odhlédneme-li od právě zmíněného „Piangerete, ben lo so“ (Adalgiso z *Alarica*)^{1/}, poskytuje Steffani s oblibou (a to je také neobvyklé) elegickou něhu tenoristovi, což mu dovolí zpívat o lásce: jako Tanagui (*Servio Tullio*), Tiberino (*Niobe*), Almaro (*Henrico Leone*), a ještě více jako Giasone (*Rivali concordi*) a Enea (*Il turno* - připomeňme

1/ Nahrávka této árie vyšla kolem roku 1965 u firmy Telefunken s Peterem Schreierem. Kdo ji zná, mohl by právem pochybovat o tom, co píše, kdybych nepoukázal na to, že provedení je zvlášť špatné. Schreier prokazuje nejen chybějící senzibilitu, pokud jde o mnohotvárnost akcentů, barvy a nuance, ale i pěvecko-technický diletantismus, který činí jeho hlas tvrdý, někdy ostrý, a navíc brání správné vokalizaci. Že tento tenor mohl dosáhnout také u nás určitého uznání, je prostě dílem provinční subkultury, která v něm obdivuje písňového interpreta a tenoristu vystupujícího v Salcburku v mozartovských představeních. Co se toho týče, přednáší Schreier špatně i písně - a Mozarta způsobem přímo nedůstojným.

roztoužený duet Enea-Lavinia „Del bell'idol che adoro“). Můžeme tedy konstatovat, nezávisle na tom, zač vděčí Händel svému příkladu, že Steffani jako skladatel pozdního 17. a raného 18. století se spolu s Alessandrem Scarlattim nejbližší přiblížil zlaté době belcanta.

6. SCARLATTI

Mezi Alessandrem Scarlattim a Steffanim se dá objevit mnoho společného, ačkoli každý z nich pracoval ve velmi odlišném prostředí. Jiště podobnost tkví především v tom, jak užívali recitativu. Podle Edwarda Denta (in: *A. Scarlatti*, Londýn, 1905) užil Scarlatti poprvé recitativ s instrumentálním doprovodem roku 1685 v opeře *L'Olimpia vendicata* („Quanto, quanto tardate“, Bireno, kontraaltista). Steffani ho použil, jak víme, o tři roky později při mnichovské premiéře opery *Niobe*. Ukazuje se, že způsob jakým Scarlatti používá recitativ, ať ve formě *accompagnato* nebo *secco*, odpovídá často Steffanivho směřování k napětí a výraznosti. Například v árii Rosicley „Destino amor“ z velmi rané opery *Anacreonte* (1689) užívá Scarlatti, v energickém vedení sopránu ze střední polohy přes velké intervaly k prvním vysokým tónům, Steffanivho postupu. Scarlattivho recitativ je mnohotvárnější než recitativ Steffanivho, což je zřejmé z chromatiky v recitativu „O vacua speme!“ (Laodice v *Mitridate Eupatore*, III. jednání) nebo z o něco ranějšího, chvějivého recitativu „Ma che non hai vendette“, vsunutého do opery *Rosaura* (1690) po první části Larga „Se delitto è l'adorarvi“, které zpívá protagonistka.

Ještě nápadnější analogie mezi Steffanim a Scarlattim je ve způsobu, jakým oba začínají určité árie. Steffanivho způsob „odstartovat“ rychlé árie (pomsty, rozhořčení) vzestupnou stupnicí se opakuje například ve Scarlattivho *Mitridate Eupatore* v Allegru „Esci ormai“ (Stratonica, soprán). Ale ještě častěji se oba skladatelé uchylují k árii, která začíná kratičkou frází - jakoby schematickou formulací tématu - přerušenu pak po jednom dvou taktech svěřených nástrojům, která hned nato znovu začíná a rozvíjí se, jako v sopránové árii Climene „Un ruscello puro e bello“ z opery *Pirro e Demetrio*:



Tato opera je z roku 1694, ale Scarlatti použil podobného žánrového postupu (velmi častého také v díle Steffaniho) už roku 1680 v *L'honestà negli amori* ^{1/} a bude ho velmi často užívat dokonce i v *Scipione nelle Gallie* z roku 1714, v Allegru „Amor per sospirar“ (Marzio, kontraaltista).

Další bod společný Scarlattimu i Steffanimu, který se ovšem objevuje jen sporadicky, spočívá v téměř realistické nápodobě určitých projevů lidského chování. Typickou ukázkou je, jak jsme viděli, scéna Anfionova umírání ve Steffaniho *Niobe*. Scarlatti naproti tomu ztvárňuje v opeře *La caduta dei Decemviri* (II., 12) v recitativu „Io / io / io vaneggio...“ (Valerio, kontraaltista) duševní pomatenost pomocí pomlk a opakování. Mimo to Scarlatti dosahuje v některých áriích (rozhořčení, pomsty, žárlivosti, hrozby, války) účinnosti Steffaniho - a někdy ji přesáhne - zcela totožnými prostředky: velkými vzestupnými skoky jak v sylabickém zpěvu, tak ve vokalizách, rychlými škálami nejen směrem vzhůru, okamžiky, kdy melodie nabývá téměř deklamátorského charakteru, tessiturami tu a tam poměrně vysokými. Scarlatti používá tyto kompoziční postupy především u sopránových rolí, v nichž vykresluje výbojně a výrazně ženské postavy. Taková je protagonistka opery *Rosaura* v árii žárlivosti „Per vostro onor, un fulmine“ a v árii „Su, su, mio core, alle stragi“, kde koloratura v některých okamžicích nabývá síly, těžíc ze vzestupných a sestupných běhů. Rovněž Allegro „Quante furie“ (Stratonica) v *Mitridate Eupatore* má rychlé a vzrušené vokalizované pasáže, zatímco Isifile z opery *Anacreonte* je přímo válečná „heroína“ (viz árie s trubkou „Guerra! Guerra!“).

Prudké recitativy a výrazné bojové árie zpívají poměrně často také mužské postavy. Připomeneme-li si v této souvislosti určité rysy oper Steffaniho a Pallavicinovy opery *La Gierusalemme liberata*, můžeme se domnívat, že v posledních dvaceti letech 17. století a na počátku 18. století dali italscí pěvci další podnět ke zdůraznění divadelnosti a - svým způsobem - zanícenosti přednesu. Pro Scarlattiho, stejně jako pro Steffaniho byla expresivita vlastním cílem operního skladatele a interpreta. Hudební historikové, kteří se zabývali Scarlattiho jevištním dílem, přikládali velký význam jak důležitému dopisu z roku 1706, podle něhož je úlohou skladatele „vzrušit mysl posluchače a otevřít ji mnohotvárnosti pocitů, které ozřejmují dra-

1/ Také u Steffaniho se tento postup objevuje už v první opeře *Marc' Aurelio v L'arghettu* „Sei si' caro“ (Faustina). Hugo Riemann hovoří - ovšem jen s poukazem na Steffaniho - o „Devisen-Aria“, čímž má na mysli, že první fráze (někdy dokonce jediné slovo, které stojí osamoceně) má funkci „devisy“ (znaku). (Viz *Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Mnichov, 1911-12*).

početných árií s trubkou a patřičně zdůraznit příležitostný příklon k prvku patetickému - počínaje scénou loučení Deidamie (soprán) v opeře *Pirro e Demetrio* („Germano, germano, addio“, III., 16) a konče lamentem Laodicee (soprán) v opeře *Mitridate Eupatore* („Cara tomba del mio diletto“), prototypem hřbitovní árie (di tomba) nebo árie nad hrobem (di esequie). To všechno by ovšem nemělo dát zapomenout, že Scarlatti prožil arkádickou (idylickou) epochu, což vyvolalo spojitost jeho inspirace s metaforickou árií, založenou na bukolických a pastorálních prvcích: květiny, potoky, rostliny, hrdličky, slavíci... Vždyť právě Scarlattim přichází do barokního hudebního divadla důraz na nápodobu přírody z hlediska vokální melodie. V opeře *Carlo re d'Allemagna* z roku 1716 narážíme například na jednu z prvních árií rozbouřených žvlů („Sono in mar con ria procella“, Giuditta, soprán). Ale zpodobnění bouřky nacházíme už v opeře *Tutto il mal non vien per nuocere* z roku 1681 („Son di scoglio se il ciel lo combatte“, Doralba, soprán) a možná ještě dříve v díle *L'honestà negli amori* z roku 1680 („Scogli voi che v'indurate / all'urtar d'onde frementi“, Rosmira, kontraalt). Árie rozbouřených žvlů z *Carlo re d'Allemagna* předjímá postupy, jichž se zanedlouho chopí četní skladatelé: vokalizované pasáže jednou dlouhé, jindy přerušované pauzami, tu v sekundových krocích a nejmenších intervalech, tu charakterizované velkými skoky ve vzestupném pohybu.

Daleko častější jsou však árie, které vycházejí z prvků idylických. Už opera *Gli equivoci nel sembiante* z roku 1679 uvádí něžnou pastorální melodii „Piú del nascente sol vaghi splendori“ (Eurillo, tenor), ale na melodie a koloraturní figurace, které imitují vítr nebo bublající potůček, narážíme kdekoli, počínaje Lucildiným „Aure leggere, fermate il volo“ (pro soprán) v *Tutto il mal non vien per nuocere* (1681), přes Lotariovo „Aure, voi che mormorando“ (pro kontraalistu) v *Carlo re d'Allemagna*, árii Alcídamie „Acque limpide che mormorando“ pro soprán v *Clearco in Negroponte* (1686), až k „Un ruscello puro e bello“ pro soprán z opery *Pirro e Demetrio* (1694). Nacházíme i arietty inspirované květinami, jako proslulé „Le violette“ z *Pirro e Demetrio* nebo „Il giglio nel prato“ (Berardo, tenor) v *Carlo re d'Allemagna*. A konečně melodie, v nichž se napodobuje let motýla („Farfalletta che avvampa le piume“, Olindo, tenor v *Tutto il mal*), vrkání holuba („Tortorella che d'amore“, Rosaura, soprán v opeře *Rosmene*) či zpěv slavíka („O sentite quel rossignolo“, Avilda, soprán v *Le nozze con l'inimico*, 1695) nebo dokonce sténání žízňivého jelena („Come in traccia di fume distante“, Rosaura, soprán ve stejnojmenné opeře, 1690). Ještě rozšířenější je u Scarlattihho milostná árie a arietta, která se odvíjí z žertovného či náladového odstínu („Se Florindo è fedele“ nebo Siciliana „Non mi tradir mai piú“, Lisaura v *La donna ancora è fedele*) až k nádech patetickému („Son tutta duolo“, rovněž z *La donna ancora è fedele*,

nebo „Vanne crudo e al dolor mio“ z *Tutto il mar vien per nuoceré* či „S’ha da penare, povero core“ z opery *Scipione nelle Gallie*). Svár zamilovaných, námluvy, přepjatá velebení půvabů milované ženy zaujímají ve Scarlattiovi jevištním díle obrovský prostor a projevují se v melodiích buď nezdobených nebo jen střídavě zdobených, či ve vokalizovaných pasážích. Do centra barokního melodramatu vstupuje sentimentální a galantní styl, který v něm převládne. Současně se ztenčuje počet určitých žánrových árií, tak rozšířených v melodramatu benátské školy. Řádnou i řady jednajících osob. Árie dřímoty a árie zapřísahání (jako je sopránová „Orridi spettri di Cocytus“, Asteria v opeře *Clearco in Negroponte*) jsou ojedinělé. Totéž platí pro árie pochybností, i když uchovávají stopu virtuozity („Messaggero son di pace“, Adrasto, sopránista v opeře *Clearco*). Naopak dochází k většímu rozvoji duetů, tercetů, kvartetů a rolí buffózního ražení.

Pokud jde o rukopis a vokální typy, zdá se, že ve srovnání se Stefaním je Scarlatti méně náchylný k tomu, aby nutil pěvce dosáhnout až k nejvyšším notám: a2 pro soprán a sopránistu, e2 pro alt a kontraaltistu, a1 pro tenor a f1 pro bas jsou obecně horní mezí. Protagonistka z opery *Griselda*, soprán, která se dotkne h2, je výjimečný případ a vztahuje se ostatně k době (opera vznikla 1721), v níž rozšíření rozsahu směrem vzhůru bylo téměř běžné. Podobně jako Stefaní, zvyšuje i Scarlatti hlasové polohy. Mimo to má dost často sklon vyžadovat v áriích ve stile concitato od sopránistů i sopránistek, aby vysoké noty (g2, a2) vymrštili otevřeným nasazením. V koloratuře poměrně často, i když ne systematicky, užívá dlouhých vokalizovaných pasáží. Rukopis, přinejmenším v období zralosti, je virtuóznější než u Pallavicina nebo Steffaniho. Platí to zvláště pro mužské altisty (Alfo v *L’Amazzone corsara*, Elmiro v *Rosauře*, Muzio v *Scipione nelle Gallie*, Adalgiso v *Carlo re d’Allemagna*). Také altistky, které Scarlatti obsazuje do vážných rolí počínaje Rosmirou v *L’honestà negli amori* z roku 1680, dosahují rolí Cunegondy v opeře *La principessa fedele* v tomto hlasovém oboru naprosto neobvyklé virtuozity.

S tenorem zachází Scarlatti velmi pružně: v raných dílech ho používá jako milovníka (Eurillo v *Gli equivoci nel sembiante*, Rosanno v *L’honestà negli amori*, Olindo v *Tutto il mal*, Celindo v *Rosauře*) a umožňuje mu pak, podobně jako už Steffani, stoupat v lehkém a půvabném zpěvu až do polohy na tu dobu dosti vysoké.^{1/} Náběh k milostnému virtuóznímu zpěvu mají někteří tenoři ještě i v pozdních dílech (protagonista *Scipione nelle Spagne*, Berardo v *Carlo re d’Allemagna*). Přesto

1/ Pokud jde o rozsah, je tenor v opeře *L’honestà negli amori* (Alí), který v duetu s Elisou („Dite amanti“) stoupá k h2 a dole se dotkne G, téměř ojedinělým případem.

však je tenor už v *L'honestà negli amori* použit v roli buffózního starce a v mnohých pozdějších operách se objevuje „in travesti“, jako chůva nebo stará dohazovačka. Konečně v hlavní roli opery *Anacreonte* ztělesňuje tenor tyрана.

Také bas, který se v raných dílech objevuje ve vážných rolích tu a tam v dosti vysoké hlasové poloze (Anassacro v *Anacreontem*), ztvárňuje role buffo oboru. Nakonec budiž připomenuto, že se v operách, které Scarlatti komponoval pro neapolské divadlo San Bartolomeo, objevují ženy v kalhotkových rolích: Simando v *Emirenovi*, hlavní role v opeře *Muzio Scevola*, Evandro v *Prigioniero fortunato*, Oronte v *Inganni felici*, Decio v opeře *Eraclea*, Mario v *Tito Sempronio Gracco* až po Quinta Trebellia ve *Scipione nelle Spagne* a Argira v opeře *Cambise*. Některé role byly svěřeny sopranistkám, některé altistkám. Tento zvyk charakterizoval divadlo San Bartolomeo až do třicátých let 18. století a zachvátil i díla Giovanni Bonociniho, Porpory, Sarra, Hasseho, Vinciho, Lea.

7. ZLATÉ OBDOBÍ - OD LOTTIHO K HÄNDELOVI

Ke grandióznímu vzruchu pěveckého umění v průběhu prvních pěti desetiletí 18. století přispělo několik faktorů: byly tu velké pěvecké školy Pistocchiho, Porpory a Bernacchiho, v oblasti libretistiky pak zjevy jako Zeno a Metastasio a především základní, rozhodující přínos některých opemích skladatelů. Za první impuls na počátku této periody belcanta by se mohla pokládat libreta Apostola Zena, Pietra Metastasia, jejich následovníků a napodobitelů. A to na základě novot, které se dají shrnout takto: zjednodušení dějů, které přejala římská a benátská barokní opera od španělského prozodického divadla; drastické omezení jak hrajících osob (většinou na sedm u Zena a na šest u Metastasia), tak počtu árií; tendence vycházet z klasického dramatu; slavnostní a vznešený tón - zvláště u Zena - spolu s objasněním morálních principů, které se vztahují především k chování králů a hrdinů, a s formulací politických postojů (u obou libretistů, zvláště však u Metastasia), které směřují k oslavování vládnoucích dynastií a k chvále poslušných, věrných poddaných.

Tak se zrodily postavy, které byly ve srovnání s postavami ze 17. století (s výjimkou Monteverdiho) lépe prokresleny nebo přinejmenším více tíhly k analýze vlastních pocitů a jednání, jak v recitativu, tak v árii. To samo o sobě už by byl důvod k rozšíření rozměru árie. Ale především je třeba mít na paměti, že omezení velkého počtu uzavřených čísel, obvyklých v benátské barokní opeře, automaticky vyvola-

lo nutnost rozšířit vlastní árii ve struktuře a délce, aby se zaplnil uprázdněný prostor. K tomu je třeba ještě přičíst, že psychologické prohloubení situací, vzrůstající historické zaměření a dvorský charakter určitých postav, těžké duševní konflikty mezi povinností a citem, ve kterých se knížata a hrdinové zmítají, dokud nezvítězí povinnost, dodaly árii - ale i všem uzavřeným kusům celkově - patetičnost, jež bezděčně podněcovala jak inspiraci skladatelů, tak talent interpretů. Ale to ještě není všechno: minuciózní analýza pocitů se odrazila v koloratuře ve formě figurací, které slibovaly nápodobu proměnlivých duševních hnutí a vzrušených vášní. Kromě toho otisk vznešenosti a epiky jednajících osob nebo i stvrzení ušlechtilých morálních zásad nachází průchod především v melodii. Nachází je i ve schématech zdobení, která jsou tím komplexnější a odvážnější, čím výjimečnější je duševní stav, který se má vyjádřit. Nakonec se už u Zena, ale ještě více u Metastasia a jiných libretistů, rozšířily situace, které podněcovaly k extatickému pozorování a imitaci přírody - tedy oblast, kde se setkává baroko s Arkádií - a obrovskými metaforickými popisy směřovaly ke srovnávání duševního rozpoložení nějaké osoby s věcmi a přírodními fenomény: zpěv a let ptáků; vůně a barva květin; krása nějaké rostliny, louky, lesa; šumění větru; klidný tok řeky nebo záplavy; bouře a lodě zmítané vlnami. Poznali jsme, jak překypoval metaforami Alessandro Scarlatti. Pro jeho následovníky se staly metafory a „paraboly“ záminkou k ještě odvážnějším a fantazijně bohatším imitacím, plynoucím jednak z poetického textu, jednak z mistrovství nových pěvců. Mistrovství, chápaného také ve smyslu bohatství nápadů při improvizování a zdobení. Není totiž pochyby - a uvidíme to především u Händela - že v určitých okamžicích jsou fantazie skladatele a fantazie interpreta spojitě nádoby; jsou jimi - více než kdykoli jindy - také virtuozita instrumentální a virtuozita vokální.

Nová libretistika přináší také strukturální novoty. Zeno uvádí na konci opery sborové finále (zatímco u Metastasia má sbor menší význam); stanoví jako hlavní pravidlo přítomnost dvou mileneckých párů, seskupuje árie do tří velkých kategorií (děje, metafory a mravního naučení), přiděluje každé osobě pevný počet árií a určuje, že se nikdy nesmějí zpívat dvě árie stejného typu za sebou - a to ani kdyby je zpívaly dvě různé osoby. Metastasio přinese emotivnější děje, v nichž mezi historické záležitosti vsazuje epizody pramenící z fantazie, v téměř nezaměnitelném schématu recitativu jako počátku a árie jako závěru scény. Odtud vede velmi obratně své hrdiny a hrdinky až na samý okraj katastrofy - ale vždycky k neklamně radostnému konci. (Výjimku tvoří *Didone abbandonata* a *Catone in Utica*.) Dá přednost milostným příhodám a jejich rozuzlení, zatímco Zeno měl sklon pokládat lásku za zženštilý cit. Metastasio navíc prokáže vůli a schopnost naklonit si obecenstvo a dá se vést velmi jasnou představou o pod-

statě hloubky divadelní poezie a melodramatu, zakotvenou v pevném přesvědčení, že „požitek se rodí z nápodoby, to jest z obdivu k vyumělkovanému zobrazení pravdy, provedené v klamu“. A konečně, Metastasiovy verše se budou vyznačovat, na rozdíl od Zenových, mimořádně plynulou hudebností, která vyvolává dojem, že už sama jeho poezie vnutila skladateli melodická řešení.

Spojenci mezi Scarlattim a obdobím, jemuž vládli Vinci, Händel a Hasse - označovanému také jako zlatá epocha, tvoří tři skladatelé: Antonio Lotti, Giovanni Bononcini a Nicolò Porpora. Lotti stojí za zmínku především pro působivost a slavnostnost některých recitativů: třeba Teofanovo „Preso dal tuo rival per ingannarmi“ z opery *Ottone* (II., 5). Ostatně, Lotti byl jedním z prvních operních skladatelů, píšících v letech 1713 až 1718 v Benátkách a Drážďanech pro celou řadu pěvců, kteří jen o něco později úspěšně vystoupí při prvních uvedeních opusů Händela a Hasseho, jako kontraaltista Francesco Bernardi, zvaný il Senesino, basista Giuseppe Maria Boschi nebo altistka Faustina Bordoniová. K pěvcům, pro které Lotti komponoval, patří ovšem i další historicky proslulé osobnosti: sopranistka Marianna Bulgarelli Bentiová, altistka Vittoria Tesi Tramontiniová, tenor Giovanni Paita a samozřejmě vlastní manželka, Santa Stella, pro kterou psal nejpilněji. Proslulý flétnista Johann Quantz, který Santa Stellu slyšel v Drážďanech, se o ní zmiňuje ve svých vzpomínkách (*Lebenslauf von ihm selbst entworfen*, Berlín, 1755) jako o dobré herečce se silným hlasem, vynikajícím trylkem a bezchybnou intonací. Velký rozsah směrem nahoru však neměla; její silnou stránkou byl patetický žánr a Adagio. Quantz ještě dodává, že si u ní poprvé všiml použití „tempo rubato“. Pro manželku psal někdy Lotti až deseti-taktové vokalizované pasáže - s vloženými pausami (např. v *Ascaniovi*, kde Stella ztělesnila roli Silvie) - ale s figuracemi většinou vázanými na sekundové postupy a občas chladně instrumentálními. Mezi áriemi komponovanými pro Stellu však převládají árie přísné a energické, někdy vyzdobené expresivní koloraturou (jako árie Teofane „Falsa immagine“ v opeře *Ottone*). Árie na rozloučenou (aria di commiato) v opeře *Alessandro Severo* „Padre, addio, addio“ (Sallustia), zkomponovaná pro Faustinu Bordoniovou, je ovšem ještě expresivnější. Zde vskutku vokalizovaná pasáž znamená vrcholné vyústění do široké a patetické melodie:



Tato koloratura je nicméně podstatně jednodušší než ty, které později pro Faustinu Bordoniovou vymysleli ať její manžel Hasse či především Händel.

Bononciniho vokální styl je zvlášť zřejmý v neapolské verzi (1697) jedné z jeho nejlepších oper *Il trionfo di Camilla*, která byla poprvé inscenována ve Vídni roku 1696. Neapolské provedení bylo svěřeno skvělým pěvcům, kteří však ještě nebyli zvyklí na odvážnou virtuozitu příštích desetiletí: sopranistka Vittoria Tarquiniová, zvaná la Bombace zpívala Camillu, sopranista Domenico Cecchi - il Cortona - zpíval Turna, sopranistka Barbara Riccioniová - la Romanina - zpívala Lavinii; další soprán Maddalena Musiová neboli la Mignatti vystoupila jako Prenesto a tenor Antonio Predieri coby buffo „in travesti“, v roli chůvy Tullie. Působivý detail je v partituře: u jednotlivých árií nejsou uvedena jména postav nýbrž přezdívky pěvců.

Ve srovnání se Scarlattim a Steffaním nezaznamenáváme žádné novoty v tessituře a hlasovém rozsahu. Okamžitě je však nápadný symetrický průběh frází, často směřujících ke stejnému trvání, a někdy také k rozvíjení pomocí ustrnulých pravidel. Bononcini dává v melodické linii obecně přednost sekundovým krokům a malým intervalům, což je jeden z důvodů, proč jeho kantabilní části vytrysknou jakoby spontánně a působí zvláštní elegickou něhou. Tak je tomu např. v árii Prenesta „Sì, sì, mi basta amor“:

Sì, sì mi ba - sta sì A - mo - re A - mo - r

- r sì, sì mi ba - sta sì A - mo - re A - mor

Podobný postup najdeme i v jiných áriích této postavy („Io vo' cercando gioia e trovo affanni“ či „Cara sì, tu mi consumi“) nebo Turnové árii „Se vedi il mar senz'onda“. Dojem z beztížnosti a toužebné nyvosti určitých árií v něžném stylu (*stile tenero*) se zesiluje ještě tím, že převážně sylabická melodie přijímá na konci každé fráze nepatrnou vokalizu - podobnou kratičké arabesce, chvějící se nad zpěvem - nebo uvádí takzvaný způsob koloratury „minuta“, kdy tu a tam je ke každé slabice přiřazena skupinka tří nebo čtyř tónů nebo triola.

Árie rázného charakteru ve vzlněném tempu začínají rovněž v sylabickém stylu, obsahují však i vokalizované pasáže, rychlé a většinou krátké, na typických slovech jako „saettate“ (střely), „empietà“ (bezbožnost), „vendetta“ (pomsta) v hněvivé árii Prenesta „Tutte armate

di flagelli“, nebo „face“ (světla), „dardo“ (šíp), „alma“ (duše) v „Amore m'infiamma col lampo d'un guardo“, kterou též zpívá Prenesto. Tu a tam získává vokalizovaná pasáž tečkovaným rytmem dodatečnou výraznost (viz Turnova „Tiranna gelosia“). Koloratura směřuje v Allegrech k zachování symetrického vývoje a postupu v sekundových krocích. Následující příklad z Allegra „Mi lusingo e l'alma spera“ je pro Bononciniho charakteristický: triola na každé slabice; sekvencovitý vzestup až ke kvintovému kroku dolů (ke slovu „alma“), který náhle zlomí stejnorodost melodické linie; sestup je opět sekvencovitý a probíhá v sekundových krocích ve třetím, čtvrtém a pátém taktu:

Mi lu - - sin - - go f l'al - - - - ma sper - - - ra
chè men fic - - - ra la mia sor - - te in que - - - sto dì

Pětadvacet let nato se s Bononciniho znovu shledáváme na vrcholu jeho věhlasu v Londýně a zjišťujeme, že jeho nadání pro jednoduché elegantní a něžné melodie zesílilo a rysy jeho stylu se dále zúšlechtily. Teď ovšem píše pro pěvce „nové vlny“ (*nouvelle vague*) a historického formátu. Píše pro Francescu Cuzzoniovou, která vstoupila do historie jako první reprezentantka oboru soprano acuto (vysoký soprán). Skvělým příkladem pro její sklon ke smyslové roztouženosti zpěvu je Andante hlavní hrdinky z opery *Calpurnia* „Se perdo il mio caro ben“ (1724). Ve srovnání s operou *Il trionfo di Camilla* jde nyní sice o vyšší sopránovou polohu, ale vždy o vrcholně vázanou, měkce zvlněnou melodii s několika velkými intervaly, přerušujícími průběh v sekundových krocích, a s ustálenou malou vokalizací na konci fráze, která přes naprosto důslednou souvislost s melodií rozmarně ustává v půli árie: na až artikulovaném „staccato“. Tento efekt je pro styl Cuzzoniové typický:

Andante con spirito

Se per-do il ca-ro ben chè gio-ia del mio cor. Non bra-mo
più ria-mar

Ani *Griselda*, patrně nejproslulejší opera Giovanni Bononciniho, se neodchyluje od zmíněného kompozičního způsobu. Orchestru se dostává v ritornelech většího prostoru, trojdílná árie od nynějška nabývá velmi typických rozměrů. Bononciniho něžná melancholie se projevuje obvyklou linearitou ve dvou áriích sopranisty Ernesta „Non deggio no sperar“ a „Troppo è il dolore“, i v některých áriích protagonistky *Griseldy*, mimo jiné v árii „Parto, amabile ben mio“ a v lamentu „Dal mio petto ogni pace smarrita“. Známa Ernestova árie „Per la gloria d'adorarvi“ nese pečeť galantního stylu, zatímco Gualtierova árie dřímoty s flétnou (aria di sonno) „Dolce sonno deh le porta“ vyvolává pocit lehkosti a něhy. Gualtierova lovecká (aria di caccia) „Le fere a risvegliar“ pro kontraaltistu je ukázkovým příkladem árie tohoto žánru: energická v rytmu, s virtuózními koloraturami, které zůstávají stále těsně vázány na melodickou linii a na excelentní orchestrální vedení. Árie pochyb „Timore e speme“ - Vivace, které zpívá Rambaldo - uchovává obvyklou virtuózní polohu, třebaže je napsána pro bas (od něhož vyžaduje mezi jiným střídání rychlých vzestupných škál). Daň Arkádii splácejí Ernesto a Almirena (soprán) půvabným duetem „Quel timoroso cervo cacciato“. Vždy však Bononcini zachovává své „legato“, svoji symetrii a schopnost formovat frázování a pomlky způsobem, který se opírá o dechové možnosti interpreta. V ryze vokálním směru je nejlepším skladatelem první poloviny 18. století, od něhož přejal Händel víc než jednotlivé melodické podněty.

Nicolò Porpora je mezi nejznámějšími skladateli první, kdo se zabýval vrcholnou virtuózností. Jako jeden z nejuspěšnějších učitelů všech dob počítal ke svým žákům postavy tak proslulé, jako byla sopranistka Regina Valentini Mingottiová a kastráti Giuseppe Appiani, Antonio Hubert zvaný il Porporino, Gaetano Majorana zvaný il Caffarelli a Carlo Broschi - il Farinelli, považovaný za největšího pěvce v celé operní historii.

Virtuózní zaměření Porporova vokálního stylu se musí posuzovat v přímé souvislosti s neobyčejnými schopnostmi jeho žáků a jiných skvělých pěvců. A jestliže překypující koloratura není s to ututlat v nitru výrazového vyjadřování jistou bezvýznamnost, ne-li přímo chudobu melodické vynalézavosti, jsou naopak Porporovy kompozice souhrnem vrcholně obtížných formulí, neřku-li stylistických rad. Ve svých nejznámějších (ostatně nemnohých) dílech se Porpora řídí v částech Largo a Andante později obecně platným pravidlem: ponechávat hlas ve střední poloze. Melodie, nejprve zdobená (s vypsáními přírazy, trylky, mordenty), postupuje velmi vázaně, v polovině první části ji obohatí krátké vokalizované pasáže, tečkované, zpravidla s početnými trylky. Ve druhém dílu árie se mění jak tempo, tak rytmus: Lento v běžném tempu může přejít například do Andante v 3/8

taktu. Tento druhý díl je sylabický a zdobení se omezuje na ojedinělé acciaccatury a trylky. Variace v da capo jsou přenechány pěvci.

Z výrazových znamének používá Porpora hojně *p* a *f*. Kodifikuje také úvodní „messa di voce“. V Lentu „Alto Giove“ z *Polifema* (v partu Acise psaného pro Farinelliho) opatřil první notu korunou. To znamená, že pěvec musel provést dokonalé „messa di voce“, tedy nasadit v pianissimu, pomalu tón zesilovat a vystupňovat až do fortissima, a právě tak ponenáhlu opět zeslabit. Bezprostředně nato, tedy bez nového nádechu, bylo nutno zpívat první frázi, která v „Alto Giove“ zabírá přece jen pět taktů Lenta ve 4/4 rytmu. (Možná, že tento způsob, který se v budoucnu používal bez výslovné připomínky, vede zpět právě k pěvcům Porporovy školy.^{1/}) Samozřejmě, že se „messa di voce“, které mělo v 18. století veliký význam, používalo i při jiných příležitostech. Pokládalo se za důkaz hlasové měkkosti, dlouhého dechu, pěvcovy síly a shodovalo se z určitého hlediska s pojmem „cavata“ u smyčcového nástroje.

V rychlých tempech píše Porpora dlouhé vokalizované pasáže, jejichž pokračování ve čtyřtónových a nepravidelných skupinách jsou prošpikována trylky nebo přerušována velkými skoky nahoru dolů a opakovanými stupnicemi ve vzestupném a sestupném pohybu. Poměrně časté jsou jednoduché a zdvojené acciaccatury, mordenty a vypsané nátryly. Mezi některými velkolepými Porporovými Allegry stojí za zmínku zvláště Acisovo „Senti il fato“ z *Polifema* a „Destrier che all'armi usato“, které zpívá Poro ve stejnojmenné opeře. Oba kusy byly komponovány pro Farinelliho, ale Porporovu náklonnost k virtuozitě je někdy znát i v áriích psaných pro interprety, kteří nepocházeli z jeho školy. Například v árii „Sprezzando il suol“, určené v *Eneovi* pro Francescu Cuzzoniovou, tedy ne pro akrobatický soprán v pravém slova smyslu, přidal koloraturu, která je délkou pasáží a pestrostí figur daleko obtížnější než koloratury, které obvykle pro tuto zpěvačku psali Bononcini a Händel.

Vokální rukopis Leonarda Vinciho zasluhuje pozornost ze tří důvodů. Vinci patrně nejvíce přispěl k rozšíření onoho stylu, který můžeme označit jako „agitato“ (vzrušený) a který v letech 1730 až 1740 interpretům předvedl jeden z vrcholů expresivity. Šlo o tečkované rytmy ve spojení s polosylabickým zpěvem, překypujícím vypsanými přírazy, což mělo synkopický účinek na frázování a vyvolá-

1/ Později se objevilo také „messa di voce“, které se vždy na začátku kusu trylkovalo nebo přešlo do trylky na konci držené noty. Jedinou zpěvačkou, která to v dnešní době dokáže, je mezzosopranistka Marilyn Horneová. Prokázala to v áriích Händelových a v Rossiniho „Elena, o tu che adoro“ (*La donna del lago*).

valo pocit zármutku. Tyto postupy byly společné různým operním skladatelům včetně Pergolesiho a Hasseho. Někteří badatelé v oblasti barokního melodramatu hovoří v této souvislosti o „stile sensitivo“ (citový styl). Jeden z nejlepších příkladů nacházíme v árii komponované pro Giovanni Carestiniho „Per quel paterno amplesso“, kterou zpívá Arbace v opeře *Artaserse*:



přičemž figura  odpovídá 

Také jiná forma z další Arbaceho árie „Mi scacci sdegnato“ byla schopna vyvolat dojem zmatenosti a sklíčenosti:



Druhým aspektem Vinciho kompozičního způsobu byla naléhavá, prudká melodie i v případě, že se vokální rukopis ze *stile sensitivo* vypořádal. Opera *Artaserse* obsahuje četné árie tohoto typu, v nichž se často vynoří fráze postupující v sekundových krocích, aby se pak náhle vzepjaly nebo klesly velkým vzestupným nebo sestupným intervalem. Velké intervaly byly ostatně příznačné pro Vinciho vzrušený styl, připomeňme opět operu *Artaserse*, Allegro „Non ti son padre“ (Artabano, tenor), Arbaceho Presto „Fra cento affanni e cento“ a dvě árie Mandanovy, sopránisty „in travesti“ - Allegro „Conservati fedele“ a Andante „Mi credi spietata“. Totéž platí pro árii Cleofidy (soprán) „Se il ciel mi divide“ z opery *Alessandro nelle Indie*.

Posléze - a to je třetí aspekt - u Vinciho hrála mimořádnou roli virtuoza v imitacích, zvláště v áriích rozbouřených žvlů. Presto Arbaceho árie „Vo solcando un mar crudele“ z opery *Artaserse* uvádí závrtnou koloraturu, v níž se soustavně střídají sestupné stupnice a vzestupné skoky s dlouhými pasážemi, vokalizovanými na osminky ze čtyřtónových a třítónových skupin, které jdou jedna za druhou, obohacené o trylky a přerušované pauzami, kolébající se mezi hlubokou a střední polohou notového systému. Působivé je také Andante „Navigante che non spera“, komponované v opeře *Medo* pro Farielliho ve velmi hluboké kontraaltové poloze. Koloratura se pohy-

buje převážně uvnitř oktávy mezi f a fl (což je naprosto nezvyklý případ). Hlas sestupuje dokonce na c, a střídáním krátkých vzestupných a sestupných běhů, skoků nahoru a dolů a velmi dlouhými vokalizacemi ze dvou- a třítónových skupinek v šestnáctinách imituje jak bouři, tak různá citová hnutí osoby. V obou případech, především však ve druhém, dospíváme s Vincim, který naprosto otevřeně využíval mimořádných schopností Carestiniho a Farinelliho, k vrcholům virtuozity.

Johann Adolph Hasse mohl obdobně jako Vinci počítat s vokalisty, kteří dosáhli v technickém a výrazovém směru absolutního vrcholu. Ještě častěji než Vinci měl příležitost psát pro největší pěvce své doby, od Bernacchiho k Farinellimu, od Bernardiho ke Cuzzoniové, od manželky Faustiny Bordoniové až k Amorevolimu a mnoha jiným. Neměl ovšem důvod, aby hnal virtuozitu do krajnosti jako Vinci nebo jiní, většinou méně významní skladatelé oné epochy. Vzhledem k plynulosti a splývavosti jeho zpěvní linky je na Hasseho třeba hledět především jako na největšího melodika období po Giovanni Bononcini. Srovnání s Bononcini ovšem ukáže zřetelné rozdíly. Za prvé: Hasseho zpěv je méně poután na sekundové kroky a malé intervaly, což se asi dá vysvětlit tím, že se jeho melodie patrně už v zárodku vázaly na akcenty veršovaného textu (vždy pocházejícího od Metastasia). Za druhé: Hasseho koloratura je komplexnější a pestřejší. Za třetí: s koloraturou Vinciho sdílí acciaccatury a punktované rytmy stylu „sensitivo“.

Hasseho melodie nemají tutěž sílu a vřelost jako melodie Vinciho. Překonává ho však půvabem a elegancí v něžném a elegickém stylu, jemuž mnohokrát propůjčuje cosi vysloveně noblesního. Jeho vokalizované pasáže mimo to často melodii přímo vyzářují, například v Arbaceho Adagiu „Per questo dolce amplesso“ (*Artaserse*, 1730), slavném prototypu metastasiovských árií na rozloučenou. Part Arbaceho byl napsán pro Farinelliho, jemuž Hasse zkomponoval i árii „Fra cento affanni e cento“, typickou melodii, která od začátku vychází z akcentů básnického textu:

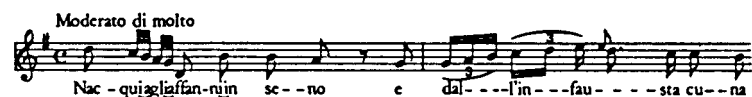


Velmi virtuózní je jiná Arbaceho árie „Parto qual pastorello“ s velkými vzestupnými intervalovými skoky a rozpětím od a do c3. Hasseho kompozice nicméně nevyčerpala všechny možnosti Farinelliho pěvecké akrobacie. Při představení *Artasera* v Londýně (1734) zařadil pěvec několik árií, které napsal jeho bratr Riccardo Broschi, mezi

nimi „Son qual nave“ (Allegro assai) se sledem trylků, opakovanými notami, vzestupnými a sestupnými stupnicemi a vokalizami v rozpětí až patnácti taktů. V téže opeře je Moderato „Conservati fedele“ (komponované pro Francescu Cuzzoniovou v roli Mandane) příkladem stylu vznešeně patetického (stile nobile-patetico), zatímco árie „Pallido il sole“ určená pro kontraaltistu Nicolò Grimaldiho přináší ve své extrémní prostotě jednu z nejúžasnějších melodií v opeře prvé poloviny 18. století:



V opeře *Demetrio* (1732) narazíme na Allegro Alcesty „Scherza il nocchier talora“, které se rozvíjí ze sylabického začátku do velké virtuozity, podobně jako „Fra cento affanni e cento“ z opery *Artaserse*. Koloratura této árie rozbouřených živelů (aria di tempesta) psané pro Bernacchiho zřejmě vychází vstříc jeho lehkému a elegantnímu stylu, který slavnému kastrátovi připisovali někteří současníci. V *Demetriovi* stojí za pozornost také několik patetických árií, jako Moderato Cleonice „Nacqui agli affanni in seno“, komponované pro Faustinu Bordoniovou, v němž je také patrný styl Bononciniho:



Tato árie kromě toho ukazuje vývoj lamenta ve třicátých letech 18. století ve srovnání s dobou Cavalliho: melodie se okamžitě rýsuje a místo vokaliz z dlouhých hodnot, pomalu rozvíjených v sekundových krocích, uvádí koloraturu symetrickou a současně rozmarnou, tvořenou převážně sledem „trilli brevi ribattuti“ (mordenty), které byly napsány, aby se uplatnila legendární lehkost a elegance, s jakou je zpívala Faustina Bordoniová:



Opera *Semiramide* (1744) stojí za zmínku především kvůli půvabnému stylu, kterým obdařil Hasse Andante protagonistky „Non so se piú m'accendi“, ačkoli psal pro hluboký alt Vittorie Tesi Tramonti-

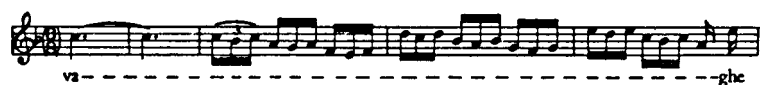
niové, další velké pěvkyně v historii; dále kvůli prostému a elegickému Adagiu „Ardo per te d'amore“, milostné metastasiovské árii určené Scitalcemu (Giovanni Carestini); kvůli energické síle Tamiri v altové árii „Tu mi disprezzi, ingrato“ a konečně kvůli virtuozitě árie příměru (arie di paragone), Allegra assai „Talor se il vento freme“ s velkými intervalovými skoky, se sledy krátkých trylků a „staccatovými“ notami, které mají imitační funkci. Zaznamenejme, že tato árie (v roli Iracana) nebyla svěřena kastrátovi, nýbrž tenoristovi Ottavio Albuzzimu, který ovšem patřil k nejlepším své doby. Ještě odvážnější, pokud jde o délku vokalizovaných pasáží, rychlost figurací a škálu rozsahu (od f do b1 - zpívaného téměř jistě falzetem), je árie rozbouřených živlů v *Arminiovi* (drážďanská verze z roku 1745), komponovaná pro největšího virtuosa mezi tenorbarytonisty první poloviny 18. století Angela Amorevoliho, který v této opeře ztvárnil roli otce (Segeste). Hasseho slavnostní patetičnost je v *Arminiovi* zastoupena árií pomsty (aria di pentimento) v Andante Tusneldy „No, genitor, non voglio“. Tusneldou byla Faustina Bordoniová, jíž připadlo také toužebné Andantino „Desio che nel seno“, jehož koloratura je opět velmi úzce svázána s melodií.

Ve vokální kompozici barokního melodramatu představoval Hasse pozici rovnováhy mezi kantabilním a melismatickým stylem. Je však patrně i autorem, jehož melodie, ať imitativními kvalitami nebo schopností vystihnout současně hudební tok Metastasiových veršů, nejvíce odpovídaly očekáváním, vkládaným v té době do operního skladatele. Rozhodně tak usuzovali Hasseho současníci, kteří mu dávali přednost před kterýmkoli jiným skladatelem, ať v Itálii nebo v Německu. Průzračnost a prostota melodických nápadů nadto vyvolala jeho oblibu u mnoha velkých pěvců, zvláště u těch, kteří byli představiteli patetického a líbezného stylu; nebylo to samozřejmě a rozhodně to neplatilo například pro Händela.

Úplnou představu o veškerých vokálních aspektech první poloviny 18. století poskytuje teprve operní tvorba Händelova. Důvody jsou různé. Především však dospěly v Händelově jevištním díle recitativy, vokální melodie a instrumentální ritornely, použití koncertantních nástrojů a doprovody k mnohotvárnosti, jakou se nemohl pochlubit žádný jiný operní skladatel té doby. Kromě toho jsou všechny Händelovy partitury k dispozici hudební vědě a tedy se dá sledovat to, co se odehrávalo ve zpěvu od první až k poslední opeře, což u jiných skladatelů není možné. Navíc jsou známa všechna obsazení z Händelova londýnského období, mezi nimiž figurují mnozí nejskvělejší pěvci té epochy. A konečně se Händel jeví jako operní skladatel, který dokázal nejlépe využít schopností svých interpretů a vynalézavě je uplatňovat v častých proměnách schémat svého kompozičního způsobu. Ví se, nebo se má za to, že pěvcům se zamlouvala Bononcini-

ho či Hasseho melodika či sbírka Porporových virtuozyt více než určité melodie a schémata Händelova. Dá se předpokládat, že to způsobila jednak větší spontaneita, lineárnost a libozvučnost motivů, jednak méně instrumentální charakter koloratur. Nicméně to byl právě Händel, kdo dosáhl s interprety nejužší spolupráce, jaká se kdy v barokní operě uskutečnila, ať už si to zúčastnění opravdu přáli či nikoliv. Italští pěvci, kteří se čas od času vynořili v Londýně, přitahováni - mimo jiné - také báječnými gážemi, přinášeli poslední vymoženosti z oblasti virtuozity a expresivity, vyzkoušené v bohaté operní produkci „made in Italy“. Händel tyto novoty přijal, rozvinul a zpracoval, takže jeho jevištní díla můžeme pokládat také za sumu všech vokálních stylů, které od roku 1710 do roku 1740 vůbec přišly do módy.

V *Almiře* (Hamburk, 1705) posazuje hlasové polohy titulní postavy a tenorového partu Osmana vskutku vysoko a nechává je vystoupit až k vysokému h, zpívanému přirozeným hlasem. Dosahuje tím v některých áriích nevole a žárlivosti (arie di sdegno e di gelosia) pozoruhodného vzletu. V *Rodrigovi* (Florence, 1707) narazíme na brilantní bojové árie (arie di battaglia) Giuliana (tenor) a Rodriga (sopranista). V *Agrippině* (Benátky, 1709) ve velké árii protagonistky (soprán) „Pensieri voi mi tormentate“ Händel razí cestu patetickému a pohnutému stylu a v postavě Poppey (soprán), která zpívá v půvabném stylu budoárovou árii „Vaghe perle, eletti fiori“ i árii s hobojem „Bella pur nel mio diletto“, vytváří první ze svých svůdnic. Händelova koloratura má v těchto raných dílech sklon k dosti dlouhým a rozmanitým vokalizovaným pasážím, jejichž rozprádání působí díky geometrické topornosti poněkud mechanicky. Následující příklad je z árie „Vaghe perle, eletti fiori“:



Půvabný styl na popisném pozadí nabývá v *Agrippině* také té podoby, která spočívá na formulích známých od Cavalliho a Cestiho (páry osminek nazývají někteří francouzští instrumentalisté „confluentes“), spojených se slovy charakterizujícími vodu nebo vítr, jako „mormorare“ (šumět), „serpeggiare“ (plazit se), „ondeggiare“ (vlnit se):



Úryvek je z Ottonova Andante „Vaghe fonti che mormorando“. Part Ottona zpívala altistka Francesca Vanini Boschiová, jedna z nejlepších interpretek patetického stylu na konci 17. a začátku 18. století.

V *Agrippině* se mocný a dvorský styl uplatňuje především ve vokalizovaných pasážích arpeggií (Ottonova árie „Lusinghiera mia speranza“) nebo nasazeními ke canto di sbalzo: oktávovými či dokonce decimovými skoky nahoru i dolů. To ovšem patřilo k italskému pěveckému umění odedávna, právě tak jako formule pocházející od Monteverdiho, již Händel použil na začátku Claudiovy basové árie „Cade il mondo“:

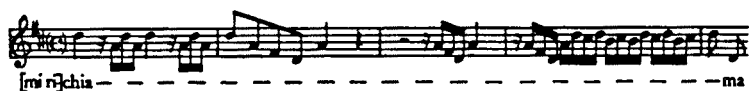


V *Agrippině* vystupují dva basisté. Claudia ztělesňuje hluboký bas, druhým je Pallante - spíše basbaryton s rozsahem sahajícím od G do f1, jemuž Händel napsal přímo lehkonožý a v Allegru „La mia sorte fortunata“ vpravdě melismatický part. Byl určen pro Giuseppe Maria Boschiho, manžela Francesky Vaniniové, kterého později v Londýně považovali za typického händelovského basistu.

V *Rinaldovi*, první opeře komponované pro Londýn, nechal Händel zpívat titulní roli známého kastráta Nicolò Grimaldiho, přezdívaného též Cavalier Nicolino. Tak začala händelovská tradice, předepisující jako představitele mileneckých a hrdinských rolí kontraaltistu: Grimaldi, který byl do té doby interpretem Scarlattioho, měl v Londýně triumfální úspěch především díky své expresivitě a schopnosti mimického ztvárnění. Jeho typickému stylu patrně zvlášť odpovídala toužebná, polosylabická, krátkými vokalizacemi proložená kompozice árie „Ogni indugio d'un amante“ z prvního jednání, Largo „Cara sposa, amante cara“ a něžné duety s Almirenou (soprán). Pro vzrušený styl je příznačné Allegro „Abbruggio, avvampo e fremo“. Hlasový rozsah sahá od a do e2 a tessitura se pohybuje v oktávě od c1 do c2. Je to stále ještě velmi hluboko, ale přece jen výše, než zpívali kontraaltisté u Cavallioho a Cestioho.

Vokalizované pasáže, které Händel napsal pro Rinalda, jsou většinou velmi krátké a převážně složené z třítónových skupin v osminách, skupin z tečkovaných osmin a dvou šestnáctin a čtyřtónových skupin v šestnáctinách, ve tvaru ne zcela komplexních formulí. Na poměrně vysoký stupeň obtížnosti narážíme nanejvýš v Allegru s trubkou „Or la tromba in suon festante“ v podobě šestnáctinových figur, které je třeba provést velmi rychle. Tento kus také ukazuje, že árie s trubkou dospěla k pozoruhodné strukturální pestrosti: rozsáhlé výrazné orchestrální ritornely - obligátní nástroj, který někdy imitu-

je hlas a někdy je samostatný - vokální part, který je určován figuracemi, přejatými z trubky:



Part Gottfrieda von Bouillon pro alt „in travesti“ nechal Händel zpívat Francescu Vanini Boschiovou, podobně jako part Ottona v *Agrippině*. Typický imitativní způsob (inspirovaný klikatou linií horského hřebene) charakterizuje Allegro této postavy:



Giuseppe Maria Boschi (Pallante v *Agrippině*) zpíval Arganta. Part v *Rinaldovi* byl pro Boschiho rozhodně vhodnější, protože ho plnozvučný hlas a vznětlivý temperament předurčovaly právě pro role válečníků nebo útočných, zpupných a maličko ďábelských tyranů. Allegro „Sibilar gli angui d'Aletto“, jímž se Argante představuje, vyžaduje vzlet, zkušenost ve vokalizaci a fenomenální délku dechu. Obsahuje mimo jiné dvacetitaktovou pasáž s různě artikulovanými skupinami ze šesti šestnáctin a s notami prodlouženými ligaturou. I jako Argante potvrdil Boschi konec konců své barytonální tendence rozsahem, který sahá nahoru do fis1.

Jako Almirena a Armida stály proti sobě dvě sopranistky, o nichž toho mnoho nevíme: Isabella Gerardouová a Elisabetta Pilottiová. Almirena, nevinná a zamilovaná, zosobňuje dobro. Armida je naopak jednou z oněch svůdkyň a kouzelnic, které Händel uměl tak mistrovsky vykreslit. Adagio Almireny „Augelletti che cantate“ s obligátní flétnou a idylicky pastorální introdukcí má arkádickou lehkost a v Largu „Lascia ch'io pianga“ se setkáváme s jedním z nejznámějších Händelových lament (které však původně patřilo ke kantátě *Il trionfo del tempo e del disinganno*, Řím, 1707).

Vstup Armidy je připraven elektrizující předehrou s exotickým rytmem quasi bolero. Následující árie zapřisahání je pomalá a vznešená. Je to jedno z nejbrilantnějších a velmi bezprostředních vpodobnění postavy v celé Händelově operní tvorbě („Furie terribili“). Další árie, Allegro „Molto voglio, molto spero“ prozrazuje Händelův sklon k posouvání sopránové polohy směrem nahoru. Armidina nejvyšší nota, tříčárkované c, bylo tehdy naprosto nezvyklé. Jako všech-

ny Händelovy kouzelnice dotkne se i Armida patetické struny, třeba v krásném Largu „Ah crudel, il pianto mio“ a ve velmi působivých doprovázených recitativech.

Stojí za to ještě zdůraznit, že *Rinaldo* se velmi odchyľuje od obvyklého schématu benátské opery počtem árií (pouze osmnáct a čtyři duety), mnoha doprovázenými recitativy a počtem osob (jichž je včetně dvojrolí jen deset). Ale napříště zaujme melodrama i v Itálii tuto podobu. Změny se však nedotkly scénické velkoleposti, jako bylo obléhání, pochody vojáků, triumfální vozy tažené draky, kteří dštili plameny a kouř, nestvůry, zjevení duchů, zemětřesení.

V *Amadigim* (1715) figurují ve čtyřech hlavních rolích^{1/} kontraalvista (Nicolò Grimaldi), altistka v kalhotkové roli (Diana Vico v roli Dardana, dobrá zpěvačka, pocházející patrně z benátské školy) a dvě sopranistky (Anastasia Robinsonová jako Oriana a Pilottiová jako Melissa). Zdá se, jakoby v této opeře různé kantabilní kusy vycházely ze střídme, elegantní melodiky Bononciniho, založené na motivech rozvíjejících se v sekundových krocích, jako například Allegro Amadigiho „Non sa temere questo mio petto“, v němž se také vynořuje bononciniovský prostředek utrousit ozdoby nad posledním slovem ve větě. V jiném Amadigiho Allegru „Vado, corro al mio tesoro“ uvádí Händel po způsobu Scarlattiho a Steffaniho „nosné slovo“ (parola insegna), jímž je „jdu“ (vado) následované dvěma takty pausy. Teprve pak pokračuje celá fráze, znovu v bononciniovsky prostě vedené melodii. Stejně melodicky jednoduché a žalostivé je Adagio „T'amaï quant' il mio cor“, které také vyniká velkou rytmickou rozmanitostí, zatímco Largo „O rendetemi il mio bene“ má scarlattiovskou patetičnost. Pozoruhodná je také různorodost určitých secco recitativů, například při setkání Amadigiho a Oriany ve třetí scéně druhého aktu „Chi mi sveglia dal sonno?“. Grimaldi, který v letech 1712 a 1714 zpíval v Itálii, patrně po svém návratu do Londýna šířil vkus, který v té době převládl zvláště v Neapoli. Ostatně melodickou plynulost, určovanou jednoduchostí kompozice (syllabicky koncipovaná melodie s koloraturou, pojímanou do jisté míry jako provedení tématu) poskytují také dvě árie Oriany: Allegro „Ch'io lasci mai d'amaré“ a Siciliana „Gioie venite in sen“.

Kouzelnice Melissa kolísá mezi patetickou árií (Largo „Ahi, spietato!“) a árií zapřísahání s trubkou („Desterò dell'empia Dite“), kdežto Dardano je nevráživá, útočná osobnost (viz sled vzestupných škál v Allegru „Agitato il cor mio sento“); Händel často modeloval altistky „in travesti“ velmi výrazně.

1/ *Amadigi a Dardano milují Orianu, ale Amadigiho vtahuje do osidel kouzelnice Melissa.*

V některých kompozicích Händel notoval velmi přesně v koloratuře i jednotlivosti (později to dělal čím dál častěji). Například v Orianině Largettu „Gioie venite a me“ se vynořuje ozdoba typická pro půvab stylu „grazioso“:



Trylkové sledy byly známé už v pozdním 17. století, ovšem vždycy jen v nejjednodušších formulkách vzestupných nebo sestupných sekundových kroků, bez pokynů o přípravě a závěru trylku. Šlo totiž o záležitost, která se týkala pěvce a jeho improvizčního umění. Že Händel zavedl schéma, v němž „trillo ribattuto“ splývá s „trillo in progression“, a že dvěma vsunutými dvaatřicetinami vytváří ekvivalent dvounotové závěrečné skupinky „gruppetto di chiusura“, je významnou předzvěstí soustavného vypisování ozdob, které už bylo na spadnutí.

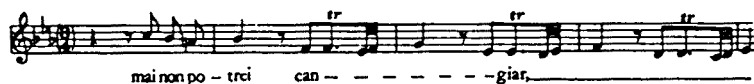
Händel se k tomu rozhodl, teprve když měl k dispozici pěvce, kteří odpovídali nejnovějšímu vkusu více, než pěvci angažovaní v Londýně až do prvních měsíců roku 1720, tedy také při prvním uvedení *Radamista*. Například Maddalena Durastantiová, protagonistka v *Agrippině* (1709), byla sopranistkou zastaralého stylu, málo způsobilá pro vysokou polohu. Anastasia Robinsonová, která pět let předtím zpívala Orianu v *Amadigim*, se mezitím proměnila v altistku a ztělesnila v *Radamistovi* Zenobii. Ostatní pěvci byli méně proslulí. I když *Radamisto* a *Zenobia* mají významné árie ať patetické či „nepokojné“ a v postavě *Tiridata* Händel zakotvil rysy rolí, v nichž arogantním a násilnickým tyranem je tenorista, měla by být závažnější druhá verze s Maddalenou Durastantiovou jako *Zenobií*, basistou *Boschim* jako *Tiridatem* a *Francesco Bernardim* (zvaným též *il Senesino*) jako protagonistou.

Bernardiho určením bylo posílit tradici händlovského kontraaltisty v rolích hrdinů a milovníků. Až dosud vystupoval Bernardi v dílech *Francesca Gaspariniho*, *Carla Francesca Pollarola*, *Alessandra Scarlattiho* a *Antonia Lottiho*. Krásný tón, mocný a ohebný hlas byl navzdory zběhlosti ve virtuózním zpěvu spíše předurčen k tomu, aby vynikal ve vznešeném a patetickém oboru než v akrobatických výkonech. I způsob přednesu a vysoká postava ho směřovaly k vážným, nadneseným rolím. Zdá se, že Händel dbal při přepracování *Radamistova* partu na to, aby zdůraznil především zvučnost Bernardiho hlubokého rejstříku (viz árie „*Qual nave smarrita*“, v níž hlas hojně zpívá pod pomocnou linkou, aniž by klesl hlouběji než k *ais*) a také jeho nadání pro široké a epické frázování (jako v *Lamentu* „*Ombra*

cara“ nebo ve „Vile! se mi dai vita“ z páté scény druhého jednání). První poměrně hustá koloratura komponovaná pro Bernardiho se objevuje v partu protagonisty opery *Ottone re di Germania* (1723), například v okouzující árii „Deh! non dir che molle amante“, v níž se některé vokalizované pasáže linou - tak trochu na způsob Bononciniho - přímo z melodie.

Další velkou rolí, kterou Händel napsal pro Bernardiho, je hlavní role v operě *Giulio Cesare* (1724), postava napůl uhlazená, napůl epická. Melodie obou allegrových árií „Non è sí vago e bello il fior del prato“ a „Se in fiorito ameno prato“ podrobuje Händel toužebnému pohybu vzestupných a sestupných sekundových kroků, zatímco Allegro „Quel torrente che cade dal monte“ je nejvirtuóznější z árií komponovaných do té chvíle pro Bernardiho: zahrnuje dlouhé až osmitaktové vokalizy z rychlých, pauzami přerušovaných šestnáctinových sextol se „staccaty“ a arpeggii. V oblasti vznešeného pěvectví vyniká proslulé Caesarovo lamento na hrobě Pompejově.

Part Andronica v *Tamerlanovi* potvrzuje, že v některých áriích psaných pro Bernardiho (jako v Largu „Bella Asteria“ a v Andante „Benché mi sprezzi l'idol che adoro“) Händel vnímal jistou přitažlivost Bononciniho (který tento part interpretoval rovněž výborně). Týkalo se to jak prostoty melodické linie, tak úsilí vyvarovat se přerušení fráze vokalizovanými pasážemi, aby se koloratura uchovala až do posledního slova. Následuje příklad, jak je napodoben smysl slova „cangiar“ (měnit) v Andante „Benché mi sprezzi l'idol che adoro / mai non potrei cangiare amor“:



Italské školy začaly v té době šířit jako novou formuli elegantního zpěvu krátký trylek na opakované notě. Händel ho použil v *Tamerlanovi* nejen pro Bernardiho, ale také v basové roli (Leone), využívaje zcela zřetelně příležitosti, že měl k dispozici pěvce formátu Boschiho.

Zde je úryvek z Allegra „Amor di guerra e pace“:



V *Rodelindě* (1725) slavil Bernardi jako Bertarido jeden ze svých největších triumfů. Role Bertarida názorně ukazuje, jak Händel vytvářel postavu velké osobnosti pro velkého pěvce. Setkáváme se s okol-

nostmi a prostředím plnými přímo romantického patosu: Bertarido, pokládán za mrtvého, vnikne do hrobu langobardského krále, naráží na vlastní urnu a - po krásném úvodu pro housle a hoboj a recitativu „Pompe vane di morte“ - nasadí k nesmírně sladkému Largo „Dove sei amato bene“. Nebo žalární scéna s árií v řetězech (Largo „Chi di voi fu piú infedele“) či elegické Largetto „Con rauco mor-morio“. Protikladem tohoto způsobu vokální kompozice je vzletný a naléhavý výraz Allegra „Vivi tiranno“ a árie, které byly přímo inspirovány přesnými schopnostmi představitelů. Třeba Allegro „Se fi-era belva ha cinto“, jehož velké intervalové skoky („canto di sbal-zo“) umožňují dobře uplatnit znělost kontraaltistovy hluboké polohy:



Podobně v Allegru „Scacciata dal suo nido“ následují za sebou rychlé trylky v unisonu pěveckého hlasu a houslí a dosahují podivuhodného účinku:



Role Bertarida je jedním z vrcholů, jichž skladatelé a interpreti dosáhli v prvé polovině 18. století. Ale Händel vytvořil pro Bernardiho ještě jiné role: roku 1726 hlavní roli v operě *Alessandro* (kde v Andante „Fra le stragi e fra le morti“ zdůrazňují všudypřítomné trylky válečnický elán), roku 1727 titulní roli v operě *Admeto* s rytmicky a výrazově velmi mnohotvárným recitativem accompagnato v první scéně „Orride larve“, který předchází lamentu „Chiudetevi, miei lumi“. A konečně v roce 1728 part protagonisty v operě *Tolomeo*. Poté Bernardi opustil Londýn, aby se roku 1732 vrátil a převzal hlavní role v operách *Ezio* a *Sosarme*, v roce 1733 také v operě *Orlando*. V těchto dílech pro něho Händel opět napsal árie vznešeného charakteru: Eziovo Andante „Recagli quell'acciaro“ a žalární árii „Ecco alle mie catene“, velkou Orlandovu árii šílenství (aria di pazzia), která v tónové a rytmické pestrosti přechází od canto di sbalzo sestupujícího do hluboké polohy k nařikavým melodiím v sekundových postupech („Vaghe pupille“ v tempu di gavotta).

Už jsem se zmínil, že Bernardi byl zřejmě jedním z prostředníků mezi Händelem a melodikou Scarlattiho a především Bononciniho. Dodejme, že „tessitury“, které mu Händel šil na tělo, ukazují, že byl skutečně pokládán za hluboký kontraalt. Co do hlasového rozsahu překročil Händel málokdy e1, zatímco Bononcini se tu a tam odvážil na g1.

V souvislosti s *Rinaldem* a *Tamerlanem* jsme se už zmínili o basistovi Boschim a jeho interpretačních schopnostech, ať v rolích agresivních a energických, tak ve virtuózním zpěvu. Händel pro něho nepsal vždycky velké partie, ale v opeře *Ottone* ho vede, podobně jako v některých dřívějších skladbách, k sylabickému zpěvu v poloze spíš baritonální (Emirenovo Allegro „Del minacciar del vento“); podobně je tomu v *Rodelindě* (Garibaldovo Allegro „Tirannia gli diede il regno“). Také v opeře *Admeto* (v Ercoleho Allegro „Amore è un tiranno“) se uplatňuje Boschiho hlas v řadě mohutných vzestupných skoků.

Dvěma hlasům dával Händel přednost před všemi ostatními: kontraaltu a sopránu. Za jeho největší sopranistku byla považována Francesca Cuzzoniová, která přišla do Londýna v roce 1723. Do historie vešla jako jeden z nejkrásnějších hlasů osmnáctého století díky rezonanci, vyrovnanosti a sladkému, dojmavému tónu. Cuzzoniová tóny modulovala a nechávala vyznít s okouzujícím výsledkem. Přesvědčivě frázovala ve stylu toužebně-elegickém i ve stylu patetickém, virtuózní pasáže byly průzračné a vláčné, i když v rychlých koloraturách nevynikala. Disponovala pozoruhodným hlasovým rozsahem (zřejmě od c1 do c3). Byla patrně první velkou italskou zpěvačkou se znaky vysokého sopránu, které postrádala Maddalena Durastantiová, pro niž až dosud Händel komponoval. První výsledek přítomnosti Cuzzoniové se projevil v tom, že velké vzestupné skoky už nepřevládaly ve vokalizovaném zpěvu, ale vstoupily i do zpěvu sylabického a polosylabického, což rozvinulo melodický oblouk a dodalo mu zdání nespoutanosti. Například v Larghettu „Affanni del pensier“ z opery *Ottone* pozorujeme v roli Teofany (první händelovské postavě Francesky Cuzzoniové), jak se zdrženlivá začáteční melodie



vzpíná v novém dramatickém vzletu:



Do další proslulé árie Teofany „Falsa immagine“ Händel uvedl - spolu s úseky „coloratura minuta“, charakterizovanými tečkovaným rytmem a acciaccaturami (po způsobu stile sensitivo, který v té době šířil v Itálii Vinci) - také některé vzdušné fioritury, v nichž hlas tu a tam náhle vyletí do výšky, čímž ještě zdůraznil vláčnost a kouzlo zpěvu Francesky Cuzzoniové. Arabeska nad slovem „m'allettò“ (bylo mi slabo) má také jisté smyslné vyzářování:



Jistota a švih, jež byly ve vysokém rejstříku pro zpěvačku příznačné, byly zdůrazněny v opeře *Ottone* (Andante „Gode l'alma consolata“) následujícími figurami:



Také v operách *Giulio Cesare* a *Rodelinda* najdeme často fráze, v nichž vzlet sopránu do vysoké polohy má zřetelně požitkářský či žalostný či patetický smysl, zvláště když si je představíme v provedení zpěvačky mistrně ovládající vzdušná vzestupná portamenta (najdeme je v začátku Kleopatřina „V'adoro pupille“ a „Piangerò la sorte mia“, ve frázi „Le vostre faville son grate nel sen“ a „Finché vita in petto avrò“, v *Rodelindě* pak v Allegru „L'empio rigor del fato“).

Bononcini a Porpora, kteří rovněž chtěli zdůraznit půvab určitých hlasových dovedností Francesky Cuzzoniové ve vysoké poloze, psali pro ni koloratury, které se náhle odmlčely na a2 nebo b2 (viz str. 63). Tuto formuli Händel nepoužíval. Cuzzoniová ho však přiměla, aby kladl větší důraz na charakterizaci fioritur a ornamentů v půvabném a citovém žánru. Projevuje se to v moudrém použití tryleků (zřejmě trillo „lento“), které se střídají s trylkou flétny a houslí v úchvatném Largu Rodelindy „Ombre, piante, urne funeste“, jedné z nejkrásnějších hřbitovních árií 18. století. Nebo hra třínotových skupinek (puktovaná šestnáctka-dvaatřicetina-osminka) vložených do sylabického zpěvu Kleopatry „Tu la mia stella sei“ nebo Teofany „Alla fama dimmi il vero“. Ačkoli Francesca Cuzzoniová nevynikala v rychlé koloratuře, byla přesto ve virtuózním stylu, který se rozšířil v Itálii kolem roku 1720, mnohem zběhlejší než Maddalena Durastantiová. Odtud pramení určité vokalizy v Kleopatřině árii „Da tempesta il legno infranto“, v nichž se střídají noty artikulované staccato, picchietato, ribbattuto a trylky všeho druhu. V obtížnosti a pestrosti kolo-

ratur tu Händel překonává jednoznačně svého soupeře Bononciniho. Podstatnější je však to, že se tu zrodily z dechu a fantazie dočista nové sopránové árie a s nimi i postavy hrdinek jako Kleopatry nebo Rodelinda, které jsou hodnověrnými osobnostmi - první se svou smyslností kouzelnice, druhá se svou melancholií.

Nadšení, které vyvolala Cuzzoniová mezi londýnským obecnstvem, se rovnalo deliriu, navzdory jejímu mizernému charakteru, hroznému vkusu a jisté nespolehlivosti. Londýňanům se nicméně dostalo po roce 1726 druhého idolu v osobě Faustiny Bordoniové, pro niž Händel zkomponoval partii Rossany v operě *Alessandro*. Hlavní roli ztvárnil Bernardi vedle Cuzzoniové jako Lisaury, Rossaniny rivalky.

Benáťčanka Faustina Bordoniová se mohla pochlubit desetiletou kariérou, během níž si získala jméno interpretací děl Gaspariniho, Lottiho, Lea či Vinciho jako hlavní ženská představitelka nového brilantního stylu. I když ji někteří označovali jako altistku, byla vlastně mezzosoprán s jemně vybroušenou, elegantní vokalizací a mimořádnou hlasovou pohyblivostí. Vynikala rychlostí koloraturních pasáží, dokonalostí trylků a v hrdle vytukávaných „ribattiture di gola“. Podle současníků dosahovala výrazové přesvědčivosti i v nezdobených částech Adagia, ale co do krásy a vyrovnanosti tónu pokračovala na tomto poli nadvláda Cuzzoniové, která ji předčila.

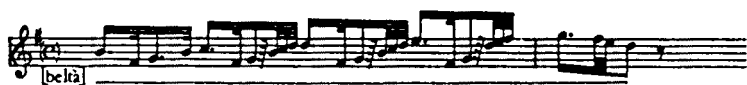
Zpěvní party Rossany, Alcesty a Elisy v operách *Alessandro*, *Admeto* (1727) a *Tolomeo* (1728) svědčí o Händelově neskrývaném příklonu k brilantnímu stylu. Žádný jiný skladatel nepsal pro Bordoniovou tak hustou, fantazijní a složitou koloraturu - dokonce nikdy ani Hasse, který se s ní později oženil. Mezi Händelovými ozdobami jsou nejčastěji zastoupeny trylky a repetované noty (ribattiture). Např. v Allegru „Un lusinghiero dolce pensiero“ z opery *Alessandro* vymyslel skladatel sled trylků, mezi něž jsou po principu „trillo raddoppiato“ vsunuty krátké fioritury:



Andante z *Alessandra* „Alla sua gabbia d'oro“ na sebe bere v imitaci ptačího trylkování tyto formy:



Largo „L'armi implora“ (árie, kterou Händel přikomponoval a zařadil teprve po triumfálním úspěchu Bordoniové v prvním uvedení *Alessandra*), přináší kromě dlouhých vokalizovaných pasáží, sestavených ze čtyřtónových a šestitónových skupinek, příklad zdobení v nejmenších notových hodnotách s pomlkou („fioretatura minuta“), což je svědectvím schopnosti lehkého, hbitého a čistého hlasového nasazení:



V áriích, které Händel složil pro Bordoniovou, je ovšem třeba rozlišovat mezi zpěvem vokalizovaným a sylabickým nebo polosylabickým. Rychlá artikulace a mimořádná hlasová pohyblivost umožňovaly pěvkyni zařadit trylky i do sylabicky koncipovaných částí (jako v Andante „Dica il falso, dica il vero“ z *Alessandra*) nebo dokonce v některém Allegru kombinovat velmi rychlá melismata a sledy trylků s intervalovými skoky. Následující příklad je z *Tolomea* („Il mio cor non apprezza“):



Úspěch Faustiny Bordoniové zanechal v Händelově kompozičním způsobu trvalé stopy. I pro Francescu Cuzzoniovou začal nyní psát četnější trylky, někdy i repetované formy, velmi podobné těm, které vytvořil pro Bordoniovou např. v *Admetovi* v obou Allegrech Antigony „S'en vola lo sparvier“ a „La sorte mia vacilla“. Ve vokalizáích árií pro Cuzzoniovou nabylo větší závažnosti canto di sbalzo, zatímco krátké, velmi vysoko posazené ozdoby rozmarného nebo smyslného rázu zůstaly zachovány (viz Lisaurino Allegro „Sí, m'è caro imitar quel bel fiore“).

Händel samozřejmě psal pro Faustinu Bordoniovou také Adagia a árie ve stile concitato, jako Allegro Alcesty „Gelosia, spietata Aletto“ (*Alessandro*), ale v tomto žánru působí melodie určené Francesce Cuzzoniové rozpínavěji a měkčeji.

V období, které probíhalo od kompozice opery *Ottone* do kompozice *Tolomea*, zaměstnal Händel ve všech vlastních operách i altistky. Jejich party ovšem nevynikly a koloratury v áriích působily spíš obecně. Za pozornost Händelovi téměř nestáli tenoři, pokud jich vůbec použil. Ke změně došlo teprve, když roku 1724 angažoval Francesca Borosiniho na roli Bajazeta v *Tamerlanovi*. Borosini přišel z Vídně a byl

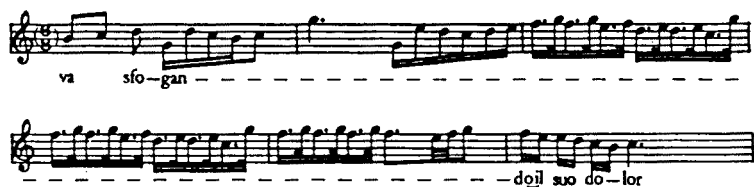
Bernacchi byl i pěvcem *stile espressivo*. Připisovala se mu tvorba zvučného a vášnivého „prsního“ hlasu (*di petto*), který byl poté příznačný pro Carestiniho a Farinelliho. Říkalo se, že pokud měl příležitost, byl schopen i stylu prostého a jímavého. V *Lotariovi* jsou části, např. *Adagio „Rammentati cor mio“*, v nichž se Bernacchi mohl předvést i z této stránky. Byl však v té době už za zenitem a v Londýně se nelíbil.

Tenorové hlasy měly u Londýňanů obecně jen malou odezvu. Händelových oper, v nichž se vůbec nevyskytují, není málo. V *Lotariovi* ovšem vystoupil největší italský tenorista té doby, Annibale Pio Fabri, původem z Boloně. V partii Berengaria pro něho Händel posunul hlasovou polohu ve srovnání s předchozími kompozicemi pro Borosiniho dále směrem nahoru. Také rukopis nabyt citelně větší virtuozity: s trylky, „staccato“ notami v Allegrech sylabického stylu, trylkovými úhozy v hrdle (*ribattiture di gola*) vloženými do úseků *canto di sbalzo*, jako v árii ze třetího jednání „*Vi sento, vi sento*“. Především však dlouhé vokalizy zvláště v částech Allegro svědčí jednoznačně o tom, že italská škola stále více směřovala k akrobatickému, bravurnímu zpěvu Farinelliho a Carestiniho. Všimneme-li si následujících tří taktů z vokalizy s intervalovými skoky z Allegra „*Regno e grandezza*“, mějme na paměti, že *stile di sbalzo*, který spočíval na intervalových skocích, pokládali belcantoví pěvci vždycky za nejobtížnější. Kompozičně dospěl part Berengaria do takového stupně virtuozity, jaký v tenorovém oboru překročil Hasse o pár let později jen několika drobnostmi, které napsal pro Angela Amorevoliho.

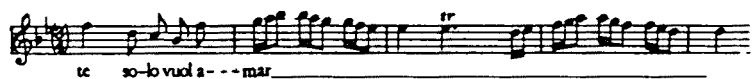


V období po *Lotariovi* se Händel musel zříci kromě Bernardiho a basisty Boschiho také Cuzzoniové a Bordoniové. Obě pěvkyně nahradil Annou Stradaovou, dobrou italskou sopranistkou, původem patrně z Boloně, která se vynořila nejprve v Benátkách (1720-21) v dílech Vivaldiho a pak vynikla v operách Vinciho a Porpory v Neapoli. Händel přenesl na Stradaovou kompoziční způsob, k němuž ho inspirovala Francesca Cuzzoniová, a také melodie rozmáchlé v obrysech, skýtající zvlněnou mnohotvárnost i ve vysoké poloze a vzestupných skocích. V *Lotariovi* obsahuje part Adelaidy árie uměřené roztouženosti jako Allegro-Andante „*Quel cor che mi donasti*“ a živé jako „*Scherza in mar la navicella*“ nebo prudké jako Allegro „*Non sempre rivendicata*“. V Andante „*Una torbida sorgente*“ se objevují formule typu *coloratura minuta*, které do určité míry upomínají na styl

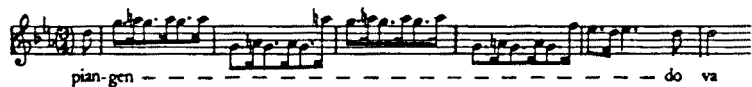
Faustiny Bordoniové. Z opery *Sosarme* je obecně známo něžné Largo Elmiry „Rendi sereno il ciglio“ a z opery *Arianna* patetické Andante-Larghetto protagonistky „So che non è piú mio“, právě tak jako jedna z árií imitujících ptačí zpěv, na něž se Händel zaměřil po obrovském úspěchu Faustiny Bordoniové v Andante „Alla sua gabbia d'oro“ z *Alessandra*. Následující úryvek je z Andante „Se nel bosco resta solo / rusignolo col suo canto“, v němž se objevuje zvlášť příznačná imitace:



Anna Stradaová spolupracovala s Händelem dlouho. V roce 1735 zpívala Ginevru v operě *Ariodante* (připomeňme si Larghetto „Il mio crudel martoro“) a ještě hlavní roli v operě *Alcina*. Je to mistrovsky vykreslená postava další kouzelnice, jejíž vokální part Händel vytvořil s velikou znalostí možností vysokého sopránu, počínaje Allegrem „Ma quando tornerai“, přes Larghetto „Mi restano le lacrime“ k dalšímu Allegru „Tornami a vagheggiar“, jedné z Händelových nejnsmyslnějších árií, také pro rozmarný vzlet některých momentů koloratury: ^{1/}



Také v *Atalantě* v Allegru hlavní postavy „Al varco pastori“ a Adagiu „E son quell'augelletto“ přijímá imitace následující formu:



Soprán byl hlasem, který Händela podněcoval k nejnápaditějším melodiím, jak o tom svědčí také obě Allegra Arianny v operě *Giustino* - „Quel torrente che s'innalza“ a „Ti rendo questo core“.

1/ Vynikajícím způsobem natočila tuto árii na desky sopranistka Joan Sutherlandová.

Poslední Händelovou operou, ve které Stradaová vystoupila, byl roku 1737 *Giustino*. Ale i v opeře *Serse* (1738) zacházel skladatel se sopránem tak jako nikdo jiný v první polovině 18. století. A právě part Romildy, od roztoužené horoucí árie „O voi che penate“ k rozkošnické „Vo godendo, vezzoso e bello“, půvabné idylické melodii s flétnou, nesené tajemnými instrumentálními ozvěnami, je důstojným závěrem cyklu, který přispěl k tvárné a moderní koncepci sopránového hlasu.

Výměna interpretů, k níž došlo roku 1729, přivedla Händela do styku s mnoha různými novými pěvci. Do *Lotaria* získal jako Matildu altistku Antonii Merighiovou a napsal pro ni mimo jiné něžné Andante „Vanne a colei che adori“ s beztlížnou, půvabnou koloraturou a Allegro „Arma lo sguardo“, v němž po první vedl alt arpeggiem až do f2. Také recitativo obbligato ve třinácté scéně třetího jednání je typické svou rozmanitostí a tempovými změnami, které Händel předepsal: Concitato, ma non furioso - Furioso - Adagio e piano.

Mezi áriemi pro alt, které Händel napsal ve svých posledních operách, je pozoruhodné především Larghetto Ireny z *Atalanty* „Come alla tortorella“ s realistickou imitací slova „languir“ - toužit (jednotlivé slabiky jsou odděleny pauzami) a Allegro Germanda ve *Faramondovi* „Voglio che ancora“ se vzestupnými a sestupnými chromatickými stupnicemi. Také postava Amastre v opeře *Serse* vyniká svou domýšlivou hrdostí (v Allegru „Saprà delle mie offese“), která nicméně často ustupuje něžným a vlídnějším melodiím („Speranze mie, fermate“ a „Cagione io son del mio dolor“). Zdá se, že altový hlas Händela přece jen inspiroval méně než soprán. Také koloratura je dost často konvenční a mechanická.

Svůj význam mělo i angažování basisty Antonia Montagnany, který v Londýně debutoval roku 1732 jako Varo v opeře *Ezio*. Ohebnost a pohyblivost jeho hlasu se velmi dobře uplatnila v různých částech díla, ale především v Allegru s trubkou „Già risonar d'intorno“:



V *Sosarme* nechal Händel Montagnanův mocný hlas dokonce imitovat let motýla jednoduchými a lehkými polosylabickými ozdobami, přerušovanými osminovými a šestnáctinovými pauzami (v Larghettu „Fra l'ombre e gli orrori“ v roli Altomara). V tomto ukázkovém příkladu stile grazioso rozšiřuje rozsah na dvě oktávy od F do f1. Další virtuózní árii zkomponoval Händel pro Montagnanu ještě v *Or-*

landovi: Zoroastrovu árii „Sorge infausta una procella“. Zdá se, že poté se i Händel přizpůsobil novému zaměření italské pěvecké školy, které vytlačilo basový obor v opeře seria až do počátku 19. století do stále bezvýznamnějších rolí.

Pro uvedení opery *Arianna* (1734) zahájil Händel jednání s Carestinim, tedy s pěvcem, který byl tehdy nejoslavovanějším představitelům akrobatického zpěvu po Farinellim. I když se Carestini nemohl pochlubit tak senzačním hlasovým rozsahem jako Farinelli, v jehož hlase se pojil hluboký alt se znaky vysokého sopránu, měl ještě stále na tu dobu mimořádný rozsah jak směrem do výšky, tak do hloubky. Původně sopranista, vyvinul se postupně v kontraaltistu. Dnes bychom ho ovšem podle rolí, které pro něj Händel zkomponoval, označili za vysoký mezzosoprán. Teprve později v závěrečné fázi své kariéry zpíval v pravé a sobě vlastní altové poloze.

Když Händel psal pro Carestiniho part Thesea, neozdobil ho do takových detailů, jako svého času Vinci v *Artasersovi*, ale uplatnil v Allegru „Nel pugnare col mostro audace“ pěvcovu schopnost zpívat v arpeggiových vokalizacích bez pauzy jednou rychlé, jednou pomalé trylky, a to v rámci škály, která sahala od h do g2. V jiné vokalizované části téže árie použil čtyřtónové skupiny ze šestnáctin, uspořádané tak, že vytvářely krátké, rychlé běhy nahoru a dolů. Tyto pasáže byly položeny převážně ve střední poloze a rozprostíraly se i přes jedenáct taktů. Velmi virtuózní je árie „Salda quercia in erta balza“. Part Thesea však staví do popředí rovněž Carestiniho schopnosti výrazové. Opravdu významný je recitativo obbligato na začátku druhého jednání „O patria! o cittadini!“, po němž následuje Largetto „Sol ristoro di mortali“.

Jedním z vrcholů je scéna labyrintu (III., 3) s recitativo accompagnato „Ove son? Qual orror“ (ostatně Carestini prý byl i velmi vášnivě reagující herec) s následujícím Allegrem „Qui ti sfido, o mostro infame“, v němž Händel napsal k větě „Non pavento la tua rabbia“ (Nebojím se tvé zuřivosti) bouřlivé sledy vzestupných škál, které nesou hlas od b do as2. Ještě virtuóznější byl part protagonisty v *Ariodante* (1735), mimo jiné asi proto, že s pomocí Carestiniho chtěl Händel čelit ráně, kterou mu uštědřil soupeř Porpora tím, že přivedl do Londýna Farinelliho. Händel tedy zařadil do *Ariodanta* dlouhé (až třináctitaktové) vokalizy nebo v árii ze třetího jednání „Dopo notte atra e funesta“ nechal hlas sestoupit dolů na a poté, co mu předepsal k provedení několik repetovaných a2.

Přesto se zdá, že Händelův zájem o akrobatické schopnosti Carestiniho byl menší, než o desetiletí dříve zájem Vinciho. Patrně pokládal za důležitější dojemovou čistotu, se kterou proslulý kastrát zpíval kantabilní kusy. Právě v *Ariodantem* najdeme toužebné Largetto („Se tanto piace al cor“) s měkce konejšivou koloraturou:

Se tan-to pia--ce al cor il vol-to tuo Si--
 -gnor quan-do di-sprez--zi

a vznešené, bolestné „Numi! Lasciarmi vivere“. Taktéž Andante „Dopo notte atra e funesta“ vyniká především slavnostní vstupní melodií, která se krok za krokem rozjasňuje a vyjadřuje radost vokalizovanými pasážemi, které obsahují synkopicky seřazené vzestupné a sestupné figury (dvojice osmin, skupiny z jedné osminy a dvou šestnáctek, čtyřnoté skupiny ze šestnáctek) a intervalové skoky ve zpětném pohybu, končící v repetovaných synkopách. Závěrečná pasáž na slově „gioia“ (třináct taktů Andante ve 3/4 taktu) s rozmachem od a1 ke čtyřikrát synkopicky opakovanému a2, s následujícím sestupem až k a - a s novým vzestupem ke g2, je vzrušující:

gioia

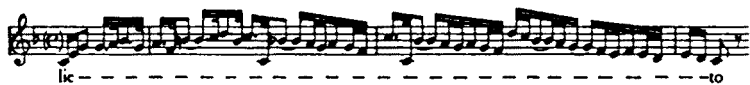
Vcelku se zdá, že právě v tomto údobí Händel projevoval větší náklonnost k vumělkované melodii. Carestini byl povolán, aby toto směřování vyjádřil, ať už v opeře *Ariodante* v Andante-Larghetto „Qui d'amor nel suo linguaggio / parla il rio, l'erbetta, il faggio“, nebo v *Alciné* v proslulém, nesmírně prostém Larghetto Ruggierově „Verdi prati, selve amene“.

Roku 1736 přijel do Londýna kvůli opeře *Atalanta* proslulý Gioacchino Conti zvaný též il Gizziello a Händel měl poprvé příležitost psát pro sopránistu nové školy, obdařeného zcela mimořádným hlasovým rozsahem. A skutečně, v Allegru Meleagra „Non sarà poco se il mio gran foco“ stoupá hlas nahoru k c3. Také v *Arminiovi* zavádí Sigismondo o c3 v Allegru „Quella fiamma che il petto m'accende“. Conti vstoupil do dějin jako pěvec velké citovosti, sladkosti a něhy. Jeho vlivu připisuje Burney okouzující prostotu árie „Care selve“ z *Atalanty*. Role, které pro něj měl Händel vyhlédnuty jak v *Atalantě*, tak v *Arminiovi* a *Giustinovi* (Anastasio), porůznu prozrazují, že se Conti k bravurnímu zpěvu Farinelliho a Carestiniho stavěl spíše odmítavě: míst s velkými intervalovými skoky je poskrovnu a ve vokalizovaném, ať sylabickém, nebo polosylabickém zpěvu převažuje sklon k legatově artikulovaným vzestupným a sestupným postupům v sekundových krocích.

Další pěvec pozoruhodného formátu, jehož v těch letech Händel zaměstnával, byl kontraaltista Domenico Annibali, angažovaný mi-

mo jiné do titulních rolí v *Arminiovi* a *Giustinovi*. Arminiovo Andante „Fatto scorta al sentier della gloria“, patrně nejvirtuóznější árie, kterou Händel pro Annibaliho zkomponoval, stoupá ke g2, což dokazuje, že rozšíření hlasového rozsahu směrem do výšky dostihlo i kastráty. V roce 1738 přišel konečně do Londýna také Gaetano Majorana, zvaný il Caffarelli, pro něhož Händel napsal hlavní role ve *Faramondovi* a *Sersovi*. Tyto kompozice nejsou svým charakterem ani co do jemnosti koloratury, ani v pojetí pasáží, jejich délce a stupni rozpětí zvlášť virtuózní. Jedinou výjimkou je Faramondovo Largo „Perché pria di morire“, kde se vynoří mezi jiným krátká chromatická volata od e1 do d2, jeden z nejranějších příkladů pro formuli tohoto druhu. A jak jsem již poznamenal, přináší Gernandovo Allegro („Voglio che mora“) v opeře *Faramondo* rovněž vzestupný a sestupný pohyb na chromatických stupnicích. V této opeře nechává Händel také sopranistku zpívat vzestupnou stupnici, která není vedena vokalizovaně, nýbrž sylabicky z c1 na b2. Objevuje se v Allegru Clotildy „Mi parto lieta“, napsaném pro Elisabettu Duparcovou, řečenou též la Francesina.

Zmíněné Faramondovo Largo „Perché pria di morire“ obsahuje úplně neobvyklou pasáž (rytmicky připomínající stile sensitivo) s vsutku hustou koloraturou. Je to v této opeře jedno z mála míst, jež může poskytnout představu o Caffarelliho pěveckém stylu, který současníci - jak kdo - buď nade všechno oslavovali, nebo odmítali:



Velmi zřetelně se ve *Faramondovi* objevuje tendence udržet Caffarelliho pokud možno v oblasti stile grazioso. To platí i pro hlavní roli v *Sersovi*, kde se projevují idylické prvky ještě častěji (proslulé Largo „Ombra mai fu“), doprovázeny pozoruhodnou charakteristikou osobnosti. Andante „Piú che penso alla fiamma del core“ je obšírná, ušlechtilá árie s mnohotvárným a originálním doprovodem a Allegro „Se bramate d'amar“ ve stile agitato podtrhuje rovněž majestátní osobnosti. Jak ve *Faramondovi*, tak v *Sersovi* připomíná hlasová poloha a rozsah mezzosopranistu. Několik let poté se však Caffarelli proměnil v ryzího sopranistu a Gluck jej v *La Clemenza di Tito* nechal opakovaně zpívat c3.

V závěru své operní činnosti napsal Händel v *Sersovi* dvě z nejkrásnějších árií do role Arsamene, které se zhostila „in travesti“ Antonia Marchesiniová, zvaná la Lucchesina, tmavý soprán nebo vlastně mezzosoprán: melancholickou Sicilianu „Quella che tutta fe“ a velmi patetickou ariettu „Per dar fine alle mie pene“.

Období započaté Scarlattim a Steffanim a uzavřené Händelem a Hassem bylo dobou, v níž triumfovala vokální melodie, instrumentálnost na ni přenesená, a „osobnost“. Velkolepé scénické efekty pozbyly kouzla, ustoupilo se od příliš zamotaných dějů, od velkého počtu účinkujících i od nadbytku árií a ariet, které rozdrobily nebo pohlcovaly skladatelovu inspiraci a samu emotivnost scénického působení. Všechno se rámuje a posuzuje se zřetelem k vlastní době. Velkolepost římské a benátské barokní opery vydala pozoruhodné plody, ale pozbyla své přitažlivosti, když se objevil nejprve Zeno a po něm Metastasio - libretisté, kteří se zaměřili na dramatické osoby. Předhazují-li kritikové idealistických (později i jiných) směrů italskému hudebnímu divadlu 18. století, že vyvinulo „koncertní operu“, jde - jako tak často - spíš o otázku formy než obsahu. Jako kdyby po úvodním recitativu, který vytváří obsahovou souvislost, neměla árie předpoklady k popsání pocitu nebo duševního rozpoložení, což kdovíproč přísluší jen jednotvárným a opakujícím se deklamátorským tirádám německého hudebního dramatu. Všechno přece závisí na tom, zda je árie zdařilá nebo ne, jednoduše zda funguje. Postava není k ničemu jinému, než k líčení pocitů a nálad, které jsou určeny časovým průběhem děje. Zeno i Metastasio poskytovali skladatelům nepochybně všechno, co podle vkusu a vnímání první poloviny 18. století patřilo k tomu, aby melodie vymodelovala skutečné postavy. Že se ve zpětném pohledu jeví základní rysy a mluva těchto osob jako stále stejné a stereotypní - či zda takové jsou - nic neznamena. Stále se opakující, stereotypní charaktery jsou značkou, silou a předností každého uměleckého směru, který vrcholí. Když začne vycházet z módy, stávají se jeho slabostí a hanbou. Některé postavy z *Griseldy* a *Alessandra Severa* od Zena a přemnohé oblíbené postavy Metastasiovy (počínaje *Didonou* a konče *Il trionfo di Clelia*) tvořily ve zlatém věku belcanta spojnicí mezi skladateli a interprety. Byly epicentrem hnutí, které vidělo smysl a cíl svého bytí v napodobení afektů, ať stylizovaném či fantastickém. K tomuto napodobení se hodil právě tak orchestrální ritornel, jako kolorатурní pasáže, jak vývoj sólového nástroje, tak nezdobené kantabile. Kouzlo postavy - totiž takové, která vedla tucty skladatelů k tomu, že zhudebňovali totéž Metastasiovo libreto - se přenášelo z melodie na interpreta a z interpreta na melodii jako v odrazu dvou proti sobě postavených zrcadel. K zobrazení pocitů, nálad, dějišť a následně k charakterizaci osob přispěly ovšem také jiné faktory. Třeba atmosféra, kterou Händel vytvořil orchestrálním úvodem k některému recitativo obbligato nebo árii. Či kolorit určité doby a místa, který vyvolal jeho orchestr a nespokojiv se s harmonickou podporou zpěvu, zajistil nástrojům autonomní invenci. Dále užití dvorských tanečních rytmů v áriích, které pěvci přednášeli v kostýmech „alla

moderna“ (tedy své doby), aby tak aktualizovali příběhy hrdinů a hrdinek z antiky a navázali na ono nezměnitelné v lidském pokolení. V určitém okamžiku už ovšem mimořádná vituozita některých interpretů a mohutné city, které dokázali probudit u neméně vnímavého obecenstva (připomeňme proslulý výkřik jedné anglické lady: „One god, one Farinelli!“), vedly k tomu, že se s postavou identifikoval především pěvec. Triumfoval hlas. A prvním důsledkem byla ona podřízenost orchestrální funkce funkci zpěvní, která charakterizovala Händelovy bezprostřední následovníky, v jistém smyslu i Hasseho.

Byla to možná první prasklina v oné rovnováze, kterou v zářivém období belcanta zachovávali skladatelé i interpreti mezi poptávkou po expresivitě a poptávkou po virtuozitě tím, že podřizovali obě společnému cíli: nápodobě afektů. Ale do tohoto zlomu zasáhly po Händelovi a Hassem ještě mnohé jiné okolnosti. Některé podstatné zásady italského hudebního divadla začaly pozbývat životní svěžest, počínaje bájným témbrem kastrátského hlasu a konče neméně bájnou, neskutečně stylizovanou vizí světa senzuačního. Spočívaly na estetice baroka napříště překonané - a začaly proto v druhé polovině 18. století narážet stále častěji na protivenství a odmítání. Belcantismus umožňoval vyjadřovat přepjaté emoce, jež baroko milovalo. Zvláště, když vývoj pěvecké techniky rozšířil škálu intenzity a barevnosti a umožnil pěvcům zpívat v polohách odpovídajících vývoji melodie nebo vycházet vstříc požadavkům libretistů, aby se do opery začlenily barvitě epizody s vysokou dávkou patosu. Proto byly úspěšné žlázní výjevy a scény šílenství nebo árie rozbouřených živlů, které zobrazovaly vnitřní konflikty. Tyto typické epizody sice přežily druhou polovinu 18. století, ale užívalo se jich se vzrůstající nechtí. Co však pominulo zejména, bylo hudební divadlo, v němž se vyvolávaly emoce abstraktními a fiktivními prvky.

Osvícenství přineslo simultánní hledání dramatické pravdy a realismu. Italská opera seria se tak ocitla v přímém sevření mezi reformním hudebním dramatem a komickou operou. Právě triumf komické opery podtrhuje, že ve druhé polovině 18. století italské hudební divadlo dávalo najevo nutnost přiblížit se realitě a přitom se zařadit - třeba pomocí zastřené satiry - do současné společenské a politické situace, zaměřené v té době více či méně vědomě k převratnému uspořádání hierarchií a hodnot (zejména pokud jde o oslavování království), které barokní melodrama bez zábran a rozpaků přijalo, ostatně ve šlépějích básníků jako Corneille nebo dokonce Shakespeare.

Okolnost, že reformní opera ovlivnila skladatele, jako byli Jommelli a Traetta, přinesla změny koncepce určitých scén a recitativů i určitých sborových částí a forem doprovodu, ale nevyvolala podstatnou obnovu vokální mlvy. Nemohlo tomu být jinak, protože funkce roz-

vinuté a výrazně charakterizované melodie se ještě úplně nevyčerpala, měla ještě před sebou dlouhou existenci plnou síly. Zrovna tak ještě nebyl ve výsluže ozdobný zpěv (lépe řečeno trval až k Rossinimu a dále). Idealizace jednotlivých postav, podmínky „neobvyklosti“ hrdinů a hrdinek se opět spojily s alegorickým zpodobněním. Dokažuje to právě výrazně viruózní rukopis Jommelliho a Traetty. Skladatelé tohoto typu však neměli jinou možnost, než si uvědomit obtížnost svého kompromisního postavení.

U jiných operních skladatelů jako Piccinni, Cimarosa nebo Paisiello bylo až příliš patrné, že dali přednost realistické reprodukci postav i dějů, že jejich nadání ke komice, spojené s lyrismem, vyškoleným na zkušenosti Scarlattioho, Bononciniho, Vinciho, Lea, Pergolesiho a Hasseho může najít přiměřenější vyjádření v jednoduché opeře *semiseria* a v žánru *larmoyant*, ať už šlo o vyjádření vkusu měšťanstva na vzestupu či vkusu aristokracie, která pohlížela do budoucnosti s teskným neklidem. I takový Piccinni, i Cimarosa či Paisiello byli proto skutečné opeře spíše vzdáleni. O to silněji se jí pokoušeli ovlivnit skladatelé, jimž jejich skrovné epigonství poradilo, aby se opřeli o jisté úpadkové formy belcanta. Degenerace se netýkala techniky či hlasové kvality, nýbrž vkusu. Přírozeným důsledkem postupného ochabování tvůrčích schopností skladatelů vážné opery je ochablost jevištních charakterů. Pěvci reagují po svém: virtuózními formulkami, stále velkolepějšími a závratnějšími, ovšem i povrchnějšími. Ne že by snad byl býval nedostatek výrazově přesvědčivých interpretů, vždyť i druhá polovina 18. století zrodila pěvce velké a největší. Ale objevují se symptomy, které základně mění zaměření zpěvu. Rodí se například mýtus o šílené rychlosti provedení a rozšíření hlasového rozsahu směrem nahoru. Fenomén sopranistů a sopranistek, kteří dokáží zazpívat e3, f3 nebo dokonce c4 (podle proslulého svědectví Mozartova třeba Lucrezia Agujari, přezdívaná la Bastardella), rozpoutává zběsilou soutěž o dosažení nejvyšších vrcholů. Tento závod rychle strhne i jiné hlasy, především kontraaltisty a kontraaltistky. Což způsobí, že mizí pěvci, kteří jsou schopni obstát v hluboké poloze jako za dávných časů, zatímco se objevují jiní, s tóny nutně slabšími a světlými. Řekl jsem „nutně“, neboť to je cena, kterou musí zaplatit každý pěvec, jehož cílem se stane dominance nejvyšší hlasové polohy a zvládnutí závratné koloratury. Metastasio to líčí velmi působivě v dopise Saveriovi Matteimu z 25. dubna 1770, když velmi zřetelně lituje síly, kterou vynikali interpreti před třiceti, čtyřiceti lety. Metastasio píše, že nyní pěvci „místo úsilí o to, aby se jejich hlasy staly pevné, mohutné a plně znělé, se snaží je vylehčit a zohébnit. Touto novou metodou dosáhli oné neuvěřitelné dovednosti hrdla, která překvapuje a vyvolává frenetický aplaus obecnstva. Ale hlas rozdrobený, a proto nedostatečný v arpeggiu, trylcích a volatách,

může nanejvýš přivodit uspokojení, které pramení z úžasu a předchází mu sylogismus. Nikdy a nikde však neposkytne to, co bezprostředně fyzicky pocítíme působením jasného, pevného a mocného hlasu, který rozechvěje radostnou energií naše sluchové orgány a pronikne až do hloubi duše.^{1/}

Ačkoliv se druhá polovina 18. století počítá veskze ještě k době belcantismu, zaniká poté jeden z nejcharakterističtějších rysů belcanta - vášnivý výraz, senzitivnost - a je nahrazen až do krajnosti vybičovanou technikou. Teprve ke konci století osmnáctého a v počátcích století devatenáctého se ještě jednou vynoří vášnivost a síla: u některých představitelů poslední generace kastrátů jako Girolamo Crescentini a Gaspare Pacchierotti, tenoristů jako Ettore Babini, Giovanni Ansaní a Giacomo David. U některých primadon jako Brigida Bantiová, Luísa Todi de Agujar nebo Giuseppina Grassiniová. A pak se belcantismus konečně dočká velkého finale: Rossini.

8. VIVALDI

O módě allegrových částí budiž ještě řečeno, že Metastasio nebyl jediný, kdo si na ně stěžoval. Již roku 1723 jistý učitel zpěvu, Pier Francesco Tosi, litoval ve svazku, který se pak stal slavný (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*), že čím dále virtuóznější Allegra zatlačují do pozadí expresivitu. Tento názor sdílel i ne nevýznamný skladatel Francesco Gasparini. V dopise adresovaném Tosimu vyslovil souhlas s jeho názory a skladatele, kteří v té době byli módnější, káral za způsob, jakým psali vokální party. Gaspariniho dopis objevil Reinhard Strohm, autor vynikající práce *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (1979), vydané roku 1991 nakladatelstvím Marsilio v italském překladu Leonarda Cavariho a Lorenza Bianconiho s názvem *L'opera italiana nel Settecento*. Strohm se domnívá, ne bezdůvodně, že jedním z pokáraných skladatelů byl Porpora a druhý, přezdívaný Gasparinim jako „il Naso“, že byl Vivaldi.

1/ *Metastasio napsal už v roce 1756 Farinellimu poté, co ve Vídni slyšel premiéru Gluckova Il re pastore: „První soprán je pan Mazzanti, velký hráč na housle ve falzetu. Nebudou mu chybět obdivovatelé, máme přece labužníky pro všechny omáčky. Já když naslouchám zpěvu, nespokojím se jen s úžasem, neboť chci, aby se na zisku uší podílelo těž srdce. Ale to je dáno jen nemnohým, a příroda se příliš často nenamáhá, aby zplodila Farinelliho.“*

Jak v osobě Gaspariniho, tak v osobě Vivaldiho je třeba vidět operní skladatele, kteří se v prvních desetiletích 18. století nejvýrazněji uplatnili v benátských divadlech. Gasparini (Camaiore/Lucca, 1668 - Řím, 1727) zkomponoval mimo jiné operu *Ambleto* (čili *Amleto*), uvedenou 1705 v Benátkách, která se opakovala v různých italských městech, a roku 1714 také v Londýně. Coby operní skladatel se zasloužil o kompozice roztoužených a galantních árií, v *Amletovi* ho se Shakespearrem spojovalo málo či spíše nic, a toho nejlepšího dosáhl na poli elegického. Jeho další úspěšnou operou byl *Bajazet*, uvedený poprvé v Reggio Emilia roku 1719.

Docela jiného kalibru byl nicméně Antonio Vivaldi (Benátky, 1678 - Vídeň, 1741), pokládán za skladatelsky vrcholnou hodnotu v hudbě instrumentální, ale podceňovaný - ještě před několika málo desetiletími - v oboru operním. Mimo jiné byl pokládán za nositele divadelních mravů i nemravů, vylíčených v satíře *Benedetta Marcella* z roku 1720 (*Il teatro alla moda*). Po pravdě řečeno se ovšem mohlo totéž vyčítat mnoha dalším skladatelům. Melodrama bylo tedy zábavou velmi milovanou a rozšířenou, zvláště v Benátkách, které se chlubily dobře šesti veřejnými divadly. A Vivaldi vyhověl přitažlivé poptávce okamžiku. Z padesáti (možná z třiapadesáti) oper, které zkomponoval, byla více než polovina (asi dvacetšest) určena divadlům benátským.

Upřesněme nicméně, že Vivaldiho vokální rukopis občas připomíná instrumentální průběh tím, že sestupuje přímo do světa Giuseppe Tartiniho a zaměňuje pěvecká hrdla za „houslový hmatník“. Ale právě v oblasti nevirtuóznějších árií - například árií rozbouřených žvlů - se Vivaldi někdy uplatňuje skvěle. Vidíme to v árii „Siam navi all'onde argenti“ (*Aminta* v *Olimpiade*, 2. jednání) a v Allegro protagonisty opery *Ottone in villa* „Dopo l'orrída procella“ se smyčci, hornami a vokalizami imitujícími bouřku. Ale ještě větší okouzlení než árie rozbouřených žvlů vyvolává Allegro „Sorge l'irato nembo“ zpívané Pompeem (*Farnace*, Benátky 1726) a pak přenesené do *Orlanda furiosa*, uvedeného v Benátkách rok poté. Proč došlo k tomuto opakování? Z lenivosti, z nedostatku náhlého vnuknutí? Nebo spíše proto, že si obecnost přála znovu slyšet árii, v níž dochází k vrcholně působivému souladu s orchestrem, která střídá arpeggia, naléhavé figurace a v částech A a A' vokální melodii jakoby přímo posedlou vyobrazením přírodních sil? Tato árie kromě jiného výrazně přispěla jak k úspěchu *Farnaceho*, tak *Orlanda furiosa* v některých moderních uvedeních.

Ale Vivaldi napsal i velmi významné árie, které bychom mohli nazvat bukolické. Například „Senti l'aura che leggiera“, kterou zpívá Leocasta ve druhém jednání *Giustina* (Řím, 1724). Nebo Allegro *Berenice* „Quel candido fiore“ (*Farnace*, 3. jednání) ozvláštěné také něžnou

introdukcí smyčců a tlumeným doprovodem. Tato árie, původně komponovaná pro soprán, byla o něco později s obměnami vložena do 2. jednání opery *Orlando furioso* a svěřena tenorovi - představiteli Medora. Ve 3. jednání *Farnaceho* je také Andante Gilade (soprán) „Scherza l'aura lusinghiera“, naplněné roztouženou sladkostí, s níž se v „da capo“ připojuje ke smyčcům hoboj. Ale vraťme se k opeře *Orlando furioso*. Vivaldiho příklonu k přírodě („naturismu“) odpovídá ve 2. jednání scéna venkovské svatby Angeliky a Medora se sborem „Al fragor dei corni audaci“ a duetinem snoubenců „Belle pianticelle“. Do opery *Fida ninfa* (Verona, 1732) náleží něžný zpěv „Aure lievi che spirate“ (Elpina, 1. jednání), do *Olimpiade* (Benátky, 1734) elegický zpěv „Sta piangendo la tortorella“ (Aristea, 2. jednání) a do *Griseldy* (Benátky, 1735) Corradovo Allegro „La rondinella amante“ ze 2. jednání.

V operách 17. století, zvláště v benátské škole, dostávaly široký prostor árie „di sonno“ neboli „ninnenanne“ (ukolébavky). Zářným příkladem je „Oblivion soave“, kterou zpívá chůva Arnalta v *L'incoronazione di Poppea* u postele protagonistky. Vynikající árie di sonno vyšly i z pera Vivaldiho: zádumčivá melodie v d-moll „Tu dormi in tanta pena“, kterou ve 3. jednání opery *Tito Manlio* (Řím, 1720) zpívá Servilia, zatímco protagonista očekává v žaláři smrt. Další árii tohoto typu zpívá Giustino v 1. jednání stejnojmenné opery. Je to „Bel riposo dei mortali“ s hoboji, v tempu siciliani (12/8). Ceněna byla také árie „Mentre dormi amor fomenti“ (*Olimpiade*, 1. jednání), kterou zpívá Licida v blízkosti ospalého Megacla. Úvod instrumentální části a roztoužené vokalizy vyvolávají pozoruhodný dojem.

Ústředním melodramatickým tématem byla vždycky láska. V 18. století se jí v áriích coby hudebních číslech přímo zneužívalo. Někdy byla inspirací sladkost lásky manželské, příkladem budiž toužebná árie Arianny „Mio dolce, amato sposo“ ve 2. jednání Vivaldiho *Giustina*. Neméně výrazné je Andante Tamiri ze 3. jednání opery *Farnace* „Forse, o caro, in questi accenti“ se smyčci a v „da capo“ také s hobojem.

Obrovský prostor zaujímají milostné nabídky. Působivými příklady jsou „Caro, son tua cosí“ (Aristea, 3. jednání *Olimpiade*) a Andante Giladeho „C'è un dolce furore“ (*Farnace*, 2. jednání), v němž se zvukové vášnivosti dosahuje rychlou vokalizací. Působivý je zpěv Ruggera „Sol da te, mio dolce amore“ z 1. jednání *Orlando furioso*, v němž se fantazijně rozvíjená melodie příčné flétny protíná se zpěvem. Ve 2. jednání Ruggero zpívá árii prodchnutou citovou odevzdaností „Che bel morir in sen“. Připomeňme ještě postavy ženského rodu, které vzbuzují naděje opačného pohlaví. Kouzelnice Alcina z *Orlando furioso* je například vykreslena áriemi, které spájejí vjedno nyvost se lstivostí: „Vorresti amor da me?“ z 1. jednání a „Cosí potessi anch'io“

ze 2. jednání. Rovněž Selinda z opery *Farnace* je typem svůdnice, když laská ať Giladeho, generála královny Berenice, či Aquilia, prefekta Pompeových římských legií. Lstivá uhlazenost, s níž se Selinda v rytmu „siciliani“ („Lascia di sospirar“, 2. jednání) obrací střídavě k Aquiliovovi a k Gilademu, je v rámci daného žánru skutečně výmluvná, obdobně jako arietta ze 3. jednání v tempu menuetu („Quel tuo ciglio languidetto“).

Některé ženské postavy působí přítulně a něžně, občas dokonce i ty, které mají nádech lstivosti. Taková je Angelica v „Tu sei degli occhi miei“ v 1. jednání *Orlanda furiosa*. Naopak árie „Chiara al par di lucida stella“ ze 2. jednání je přímočaře prostá. Podobně se pokouší vlichotit Costanza z *Griseldy* v Allegru „Ritorna a lusingarmi“ z 1. jednání, třebaže jinde vyjadřuje svoji lásku k Robertovi s trudnomyslností.

Zádumčivé Largo Leocasty „Senza l'amato ben“ (*Giustino*, 3. jednání) působí dojímavě, ale podobných árií má Vivaldi mnoho, např. „Se cerca, se dice“ (Megacle v 2. jednání *Olimpiade*). V této árii přispívá k vyvolání myšlenkové asociace připomínka duetu na rozloučenou mezi Megaclem a Aristeou („Nei giorni tuoi felici“ z 1. jednání). Nelze zapomenout na bolestný a současně rozechvělý zpěv protagonistky z 1. jednání *Griseldy* „Ho il cor già lacero“. Někdy Vivaldi překročí hranice zádumčivosti a ponoří se do tíživé chmury. Cítíme to z árie Costanze ve 3. jednání *Griseldy* (Larghetto „Ombre vane, ingiusti orrori“). Ve *Farnacem* Vivaldi postupuje dále. Allegro „Combattono quest'alma“ (Tamiri, 1. jednání) nabývá bolestné intenzity. Larghetto v f-moll „Gelido in ogni vena / scorder mi sento il sangue“ ze 2. jednání, vyjadřující Farnaceho bolest a výčitky svědomí (když se dozvídá o synově smrti, kterou si přál), navozuje ve zpěvu a v atmosféře tvořené smyčci dojem halucinace (introdukce navazuje na Allegro non molto z *Le Stagioni*). Jsme v pokušení říci, že je to jedna z nejkrásnějších árií v historii italské opery.

Vivaldi přirozeně zkoušel i jiné typy, árie do jisté míry epické jako „Se in campo armato“ (Cesare, 2. jednání) v *Catone in Utica*, s trubkami a silnými arpeggii smyčců, prudké jako Orlandova „Nel profondo cieco mondo“ v 1. jednání *Orlanda furiosa*, divoké jako Farnaceho „Ricordati chi sei“ (1. jednání). Árie beznaděje jako Licidina „Gemo in un punto e fremo“ ve 2. jednání *Olimpiade*, nebo árie hněvu jako „L'arco vo' frangerti“ (Alcina ve 3. jednání *Orlanda furiosa*).

Podle tehdy vládnoucí módy byla ansámblová čísla početně omezena. Vivaldi přesto zkomponoval některé pozoruhodné ansámblы, například kvartet „Io crudel? Giusto rigore“ ve 3. jednání *Farnaceho*, v němž vystupuje protagonista, který chce zemřít, Tamiri, která ho brání, a Berenice s Pompeem, kteří ho obviňují. Skvělý je tercet „Non piú regina, ma pastorella“ (*Griselda*, 2. jednání). K úvodu pokorně,

bezúhonné Griseldy se přidává dojímavý zpěv Costanzy, zatímco Gualtiero předstírá rozhořčení a smyčce někdy zpěvní hlasy imitují, někdy se od nich vzdalují. Pokud jde o doprovázené recitativy, některé z nejmvlivnějších nalezneme v operě *Orlando furioso*. Vyprávění Medora Angelice z 1. jednání, („Te perduto, te cerco“), finále 2. jednání, když Orlando pochopí, že Angelica a Medoro se vzali, zaklínání Alciny („Numi orrendi d'averno“, 3. jednání) a scéna Orlandoova šílenství (3. jednání) ukazují pružnost a pestrost koncepce, která se často blíží k ariózu. Takový je recitativ Tamiri, která má v úmyslu se zabít („Fiero ordigno di morte“, *Farnace*, 1. jednání). Totéž platí pro temné barvy instrumentální.

Sinfonie obvykle zdůrazňují fantazii a zkušenost skladatele nástrojové hudby, právě tak jako pomalá tempa hlavních částí jeho melodický talent. Závěrem lze konstatovat, že ve Vivaldiho operách je mnoho scén, v nichž převládá povrchnost a otřepané fráze. Nežidka však árie, i když jsou melodicky obecné, poskytují v nástrojových introdukcích a doprovodech úryvky, které se odchyľují od povšečnosti jiných, také renomovaných operních skladatelů. Na tom mají svůj podíl vzletná Allegra a smyčce, jejichž vedení pramení z mistrovské znalosti nástrojových možností.

III. NĚKTERÉ ZVLÁŠTNOSTI BAROKNÍ OPERY

1. KASTRÁTI A PĚVECKÉ UMĚNÍ JEJICH DOBY

Pohnutky, které vyvolaly potřebu obrátit se ke kastrátům, jsou známy: ženám nebylo dovoleno podílet se na chrámovém zpěvu. Proto se části sakrálních polyfonních skladeb napsané pro vysoké, netknuté hlasy (voci bianche) přenesly buď na zpěváky chlapecké nebo na muže, kteří uměle napodobovali zvuk ženských hlasů („nepraví“ falzetisté, kteří zpívali hlavovým tónem, dnes nazývaní kontratenoristé). Chlapci však vzbuzovali malou důvěru a navíc ve chvíli, kdy došlo na prahu dospívání k mutaci, byli nepoužitelní. Nepraví falzetisté ovšem zase často vydávali nepříjemné zvuky. Pro potíže, v nichž se zmítaly papežské a knížecí chrámové kůry, byli kastráti řešením. Kastrace neboli orchitomie se rozšířila do Evropy z Orientu přes mosarabické Španělsko. První kastráti, kteří se dostali do Itálie, byli právě Španělé: Francisco Soto nastoupil roku 1562 do Cappella Pontificia a Hernando Bustamante byl skoro dvacet let ve službách ferrarského dvora.

Na kastráty bychom mohli pohlížet jako na zpívající přístroj, zkonstruovaný na základě cíleného využití ryze biologických zákonitostí. V zásadě šlo o to, aby se u dospělých bytostí zachovaly nebo posílily určité typické chlapecké znaky. Mezi všemi netknutými hlasy poskytuje chlapecký hlas v přirozeném rozsahu, v pěveckém žargonu označovaném jako „prsňí hlas“, největší počet not: od b do d2 nebo e2, dosti často od a do f2. To jest od deseti do třinácti tónů v plném zvuku prsního rejstříku, ve srovnání se sotva polovičními možnostmi ženského sopránu. To je jednoznačná přednost, srovnáme-li sílu, plnost a „dravost“ prsních tónů nebo „přírodního“ hlasu s pronikavějším, ale méně chvějivým a voluminězním zvukem ženského „hlavového“ hlasu.

To jsou tedy přednosti. Pomocí orchitomie se před mutací, tedy ještě než se hlas s počátkem dospívání prohloubí o oktávu a nabude charakteristických mužských rysů, zablokoval vývoj hrtanu. Provedl se zásah na varlatech (podvázání, v některých případech snad i odstranění semenotvorných kanálek), což způsobilo zastavení sekrece hor-

monu testosteronu, která řídí vzrůst hrtanu (tehdy sice znali následky, nikoli však příčinu).

Operace vede k neplodnosti, scvrklá varlata neprodukují žádné spermie. Není však ovlivněna schopnost vzrušivosti, protože semenná tekutina se tvoří v prostatě. Tak lze vysvětlit známá galantní dobrodružství některých proslulých kastrátů. Nicméně však nedostatek testosteronu může způsobit u mužů ještě poměrně mladých předčasné stárnutí, prematurní oslabení erekce a jistou formu stařecké melancholie.

Po orchitomii zůstával hlas zářivý, svěží a průrazný jako hlas chlapec. Vedlejšími projevy byly pseudoženské rysy (například chybějící vousy) a vpřed vyklenutý hrudník s rozšířenějším hrudním košem, v němž se mohutněji vyvinuly plíce. Pokud mladík nechoval ve velmi přísných a vytrvalých pěveckých cvičeních, nabyl abnormální kapacity plic, což se přímo odrazilo na délce dechu a hlasové síle.^{1/} Mimořádné ovládání a délka dechu (pomineme-li cvičení a vytrvalost) je předpokladem pro pružnost, měkkost a pohyblivost hlasu, pro velikost rozsahu, pro spontánní legato a další kvality, které vyznačovaly v průběhu 18. a na počátku 19. století všechny velké pěvce, některé kastráty však zvláště osobitým a nápadným způsobem.

Kastráti pěstovali především způsob zvaný „canto sul fiato“, který pisatelé traktátů jako Tosi a Mancini^{2/} - taktéž kastráti - zatemnili empirickými a žargonovými formulacemi jako „hrudní rezistence“, „držet hlas přirozenou silou hrudi, aniž by se při tom stáhl jícen“, v opačném případě se tón stane „chabý a těžkopádný“. Ve skutečnosti je „hrud“ synonymem „dechu“. A oba autoři chtěli říci, že při správné fonaci se tón tvoří, podpírá, zesiluje a zeslabuje výhradně na základě množství dechu, jež se pěvec rozhodne vědomě vypustit z plic a které reguluje činnost bránice a umožňuje antagonistickou hru svalů nádechových a výdechových. Při tom se mají bezpodmínečně vyloučit kontrakce hrdla („stahování jícnu“), typické pro ty, kdo neumějí zpívat „sul fiato“ a vytvářejí tlačené, hrdelní a nazální tóny. Vypouštění dechu, které vzbuzuje vibrace hlasivek, je obdobou tahu smyčce vyvolávajícího kmitání strun u smyčcového nástroje. „Canto sul fiato“ je tedy shodný s tahem smyčce dobrého houslisty, violisty nebo violoncellisty, který vědomou regulací rychlosti tahu a tla-

1/ V římských školách zpěvu v 17. století mezi třemi až čtyřmi hodinami denně. Stejný počet hodin byl věnován studiu hudební teorie, kontrapunktu, kompozici a cembalu.

2/ P.Fr. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, 1723; G.B. Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vídeň, 1774

ku na smyčec dosahuje ve zvuku „obsahu“ neboli odlišných zabarvení a odlišné intenzity zvuku.

V pojmu „canto sul fiato“ je obsažena také představa správného umístění rezonance. Neboli empiricky vyjádřeno, tak jako zvuk smyčcového nástroje je zesílen rezonanční skříní, tak je zdroj zesílení hlasu v dutinách hrudi a hlavy, zvláště v dutinách horní poloviny obličeje. Tón, který není dostatečně podepřený dechem, nedokáže optimálně využít rezonančních dutin obličeje, uvést je do souzvuku s rezonancemi hrudního koše, což se negativně projeví na ténbru, vyrovnanosti, měkkosti, ohebnosti hlasu, na legatu, na schopnosti střídát piano a forte a vytvářet bez námahy nosné vysoké tóny. Převce zpívající „sul fiato“ vzbuzuje v posluchači pocit slovně těžko postižitelný. Cvičené ucho však takto tvořený zvuk okamžitě zřetelně rozezná. Především má člověk dojem, že se tón vytváří v horní části obličeje (v pěveckém žargonu se mluví o „voce in maschera“ - o hlasu v masce). Dále se tóny nesou od piano k forte (nebo naopak) přes celou dynamickou škálu s takovou lehkostí, že vyvolávají dojem, jakoby „pluly“ na pěvcově dechu. Ve vysoké poloze se pak hlas tvořený „sul fiato“ a „in maschera“ prozradí spontánními, silnými vibracemi a ténbrovanými, nosnými výškami.^{1/}

S největší pravděpodobností sehráli kastráti také vůdčí roli ve zkoumání toho, čemu říkáme rejstříkový přechod. Je to poněkud složitý fenomén, vázaný na fyziologické faktory. Hlas, který označovali Tosi a Mancini jako přírodní nebo prsní, zahrmoval pro sopranisty (a takto to vyjádřil Tosi) noty mezi c1 a c2-d2. Nad d2 - až na výjimky - působil zvuk při stoupání vynuceně, zastřeně, matně nebo ostře. Aby se tyto nesnáze vyloučily, bylo třeba po c2 nebo d2 přejít do falzetu, jak se tehdy tento rejstřík nazýval. Dnes víme, že proměna rejstříků

1/ *Na gramofonových nahrávkách se snadno pozná, zda interpret zpívá „sul fiato“ nebo ne. A přece tento rozdíl většina dnešních učitelů nebere na vědomí. Nahrávky největších primadon minulých třiceti let ukazují (přinejmenším ty, které pocházejí z vrcholných let pěvecké kariéry) návrat ke klasické fonaci, která už téměř zmizela a vynořila se znovu teprve s Callasovou, Tebaldiovou, Oliverovou, Simionatovou a Schwarzkopfovou ihned po válce. Gencerová, Sutherlandová, Horneová, Caballéová, Freniová, Verrettová, Kabaivanska a jiné ji pak přejaly. Dnes slyšíme téměř stále stejně dobré sopranistky a mezzosopranistky, i méně proslulé. V oboru mužských hlasů je tomu přesně naopak. Zde je technický úpadek zřejmý. Proto jsou to ještě stále velcí tenoristé, barytonisté a basisté dvacátých a třicátých let, kteří poskytují nejhodnější příklady pro zpěv „sul fiato“ a „in maschera“.*

spočívá v tom, že pěvec provokuje určitými proměnami, především však zatmavením zpívaného vokálu, sklon nebo pokles hrtanu. Bez tohoto úkonu buď pěvec nemůže dospět k nejvyšším tónům, nebo znějí, jak jsme právě řekli, chraptivě, ostře a drsně. V dobách kastrátů se sice fyziologické předpoklady rejstříkového přechodu ignorovaly, byla však nalezena technika, která tento úkon umožňovala. Nicméně se zdá, jakoby se tato praxe byla rozšířila teprve kolem poloviny 17. století a byla uplatňována jen v některých hlasových oborech.

Poloha a rozsah ženských altových partií, například z doby, kdy altistky nacházely uplatnění výhradně v buffo oboru, vedou k domněnce, že se používalo jediné prsního rejstříku nebo „přírodního“ hlasu, předurčeného především pro groteskní efekty sytým, ale dutým a ryčným zvukem, který Francouzi definovali jako „poitriné“. Právě tak lpí podezření na zhýčkaných altových kastrátech, že až do počátku 18. století pracovali pouze s prsním nebo přírodním hlasem (odtud pramení nepatrný rozsah směrem nahoru), pokud bereme v úvahu Tosiho tvrzení, že „mnozí učitelé nechávají žáky zpívat alt, protože u nich nedokáží najít falzet nebo je leká námaha ho hledat...“ Tosi rovněž nařiká nad obrovským nedostatkem sopranistů, který tehdy plynul z neschopnosti maestrů naučit žáky přechod z prsního rejstříku do rejstříku falzetového. Sopranisté, kterým nezbývalo než se změnit v altisty, si z hloupé marnivosti dělali nárok na svoje původní sopranové označování, v praxi však museli žádat komponisty, aby pro ně nepsali žádné árie, v nichž by hlas překračoval výše než c2.

Ani Tosi, ani Mancini se nezabývali jinými hlasy než kastrátskými. Ale je jasné, že žádný pěvec od basu až k sopranu nemůže korektně stoupat do vysoké polohy, aniž by překlenul rejstříkový přechod. Platilo to už v 17. a 18. století a zdá se, že šlo o tytéž principy, které se chystala vysvětlit teprve didaktika z počátku 19. století a zvláště Manuel García mladší.

Výraz falzetový rejstřík, jak ho používali Tosi a Mancini, však mohl vyvolat nedorozumění. Rozhodně tehdy nešlo o útlé tóny. Oba autoři jasně zdůrazňují, že rejstříkový přechod musí směřovat k tomu, aby splynuly typické rysy prsního hlasu (větší voluminóznost, sytost, dravost) s hlasem falzetovým, štíhlejším, pronikavějším, přispívajícím k větší pružnosti a pohotovosti. Jenže ze způsobu zpěvu, jak ho popisuje Tosi, nabýváme dojmu, že vyučování směřovalo nejprve k tomu, aby se žákovi vybudoval falzet a pak - směrem shora dolů - se sjednotil s prsním hlasem, jemuž se tím vstřípila flexibilita a pohotovost vysokého rejstříku. Můžeme se tedy domnívat, že až do raného 18. století používali kastráti ve výškách jakéhosi zesíleného falzetu (nebo falzetových tónů), skutečně sytého a zářivého (rozhodně tak sytého a tak zářivého jako u tenorů prvních desetiletí 19. století),

který současně mírnil intenzitu a mohutnost prsních tónů, aby je tak uvedl do rovnováhy s tóny falzetovými. O tvoření prsních tónů také ve vysoké poloze a ve virtuózních pasážích se poprvé mluví v souvislosti s boloňskou školou,^{1/} možná i s neapolskou školou Porporovou, ze které pocházel Farinelli. Ale zde podlehla starodávná výuka (především Mancini) omylu, stejně jako podléhala velmi často omylu pedagogika 19. století, pokud jde o „prsní c“ tenoristů. Je pravda, že boloňská škola všípila falzetu některé charakteristiky prsního hlasu a dosáhla tak ve výšce tvoření plnějších a intenzivnějších tónů. Aby se to zdařilo, bylo třeba vždy využít rejstříkového přechodu (*passaggio*) a provždy dbát na smíšený hlas. Neboť vysoké „prsní tóny“ neexistují. Existují ovšem výšky řinčící, zastřené, hrdelní, forzírované, ostré, a to u těch pěvců, kteří neovládají bezchybný přechod od mechanismu prsního hlasu k mechanismu hlasu hlavového. I „prsní c“ tenorů je ve skutečnosti smíšená nota, právě tak jako vysoké g baritonů a vysoké f basistů.

Ze všeho, co bylo řečeno, je možné vyvodit, že v závěrečné fázi období polyfonie nespočívalo „*Ars suaviter et eleganter cantandi*“ popsané Finckem^{2/} na patřičné a skutečné hlasové technice, ale převážně na dobrých přirozených kvalitách (tedy na „dispozici“, jak to nazývají některá tehdejší pojednání), které se projevovaly především ve schopnosti zpívat sladce a provádět zdobené pasáže hlavně ve střední poloze. Tyto přirozené kvality se díky obšírným hudebním znalostem daly dále vybrušovat a vylepšovat, protože pěvci byli téměř vždy také skladateli.

Žádný z tehdejších teoretiků nehovoří o rejstříkovém přechodu. Někteří (Zacconi, Caccini) srovnávají plnost a sílu přirozeného nebo prsního hlasu s ostrým tónem mužského falzetu. Výjimečně bylo možné se setkat s pěvci obdařenými „*voce mezzana*“ (což lze číst u Zacconiho a zřetelněji 1603 v *El melopeo* od Domenica Cerone). Byli to patrně ti, u nichž docházelo k registrální výměně spontánně a nevědomky.

1/ *Zakladatelem boloňské školy byl altista Francesco Antonio Pistocchi (Palermo, 1639 - Bologna, 1726), jehož nejproslulejšími žáky byli kastráti Antonio Bernacchi, Giovanni Battista Minelli a tenoristé Annibale Pio Fabri a Antonio Pasi. Jeho následovníku Bernacchimu se připisuje především rozšíření „emissione di petto“. Mezi nejlepší žáky Bernacchiho náležela altistka Vittoria Tesi Tramontiniová, kastráti Giovanni Tedeschi zvaný Amadori, Tommaso Guarducci, tenoristé Carlo Carlani a Antonio Raaf a konečně teoretik a učitel Giovanni Battista Mancini.*

2/ Viz str. 17

V nejrannějších melodramatech ještě pokračovaly všechny hlasy včetně kastrátů (ti ovšem díky orchitomii s lepší „dispozicí“) podle podnětů, které poskytovala poslední fáze polyfonie.

V letech 1630 až 1650 začali kastráti, především příslušníci římské školy, kteří tehdy byli nejpokročilejší, uplatňovat techniku *canto sul fiato* a techniku rejstříkového přechodu. Ostatní pěvci se přizpůsobovali krok za krokem, patrně s výjimkou shora zmíněných kontraaltistů a kontraaltistek. Symbolem tohoto skoku v technické úrovni je sopranista Baldassarre Ferri^{1/}: rozsah přes dvě oktávy, délka dechu a zvyk provádět nekomplexnější koloratury bez pohnutí brvou a sebemenší změny v postavení úst, to vše jsou znaky mimořádně vyvinuté techniky fonace. Přesto se ani jediný z tehdejších teoretiků (ani Francouzové Bacilly nebo Mersenne) nezmiňuje o mechanismu dvou rejstříků. První zmínku činí Tosi v *Opinioni* (1723), který se svými studii začal patrně v roce 1660.

Do konce 17. a začátku 18. století, jak tvrdí Tosi, převládal elegicko-patetický styl, který dával zvláště u kastrátů přednost měkkému nasazení tónu a falzetu v koloraturách. Přibližně v letech 1715 až 1720 se uchytil zvláště v pasážích Bernacchiho, Farinelliho a Carestiniho zvukný prsní hlas, aniž by tím utrpěla pohyblivost, pružnost a dynamické kvality (např. *smorzanda*): mohutný zpěv „*stile sensitivo*“ triumfoval právě tak jako zpěv bravurní, který spočíval na koloraturách zpívaných plným hlasem, zatímco přednes žalostný, flétnový se označoval jako „*agilità di grazia o di maniera*“.

Ve druhé polovině 18. století byli sopranisté - a po nich altisté, altistky a sopranistky - přinuceni módou vysokých a velmi vysokých not a koloratur prováděných v závratném tempu tvořit tóny lehčeji a světleji, takže se vrátili k falzetu nebo falzetovým tónům (nad čímž bědoval Metastasio) a tak napomohli excesivní virtuozitě na úkor expresivity.

Kastráti tedy přispěli k rozvoji technického pokroku a zasloužili se o uvedení a rozšíření vkusu, jímž se řídil velkolepý zpěv zlatého období a pramenil podle Tosiho asi u Pistocchiho. Nejkratší a nejpřesnější definici tohoto vkusu patrně poskytl Tartini v *Trattato di musica* (1754): „Odráží se především a hlavně v hlase Pěvce, tvořeném a neseném se sladkostí, zeslabeném, zesíleném, drženém a tak dále. Za druhé v *appoggiaturách*, *trylcích*, způsobech *rubat* a *zadrženích* a - jak se to patří - ve způsobu zpěvu přirozeného a zpěvu strojeného, přizpůsobeného melodii atd.“

1/ Viz str. 35

2. ÁRIE ROZBOUŘENÝCH ŽIVLŮ

Italští poetové používali v 16. století v lyrickém i tragickém básnictví poněkud nadměrně podobenství, příměrů a symbolů. Ani dvě následující století na tom příliš nezměnila. Nebyli ovšem jediní. Náklonnost k podobenstvím se objevila už ve španělské tragédii. Také francouzské tragédie Racinovy a Corneillovy a dokonce i tragédie anglické nebyly vzdáleny kultu metafory. Vyplývaly se kvůli tomu - či lépe proti tomu - záplavy inkoustu, přičemž se vždy uváděly tyto tři hlavní argumenty:

- a) tragédie byla založena na lidských afektech a ty vyžadují prostotu
- b) podobenství pronášené postavou ve vrcholném okamžiku dramatu přerušuje tok děje
- c) metafory a symboly, zvláště pokud byly zachváceny „marinismem“, působí pokřiveně a nuceně.

Navzdory tomu všemu podobenství vládlo nerušeně až hluboko do 18. století. Samozřejmě se přelilo i do melodramatu, když - v protikladu ke Španělsku, Francii a Anglii - hudba svou neodolatelnou mocí polapila a pohltila největší část italské divadelní energie a idejí. Pročež se metaforická árie stala jedním z mezníků opery, institucí, kterou se nedalo otřást. Jeden druh árie s podobenstvím zabíral zvláště široký prostor: árie rozbouřených živlů (*aria di tempesta*), jejíž zvláštnost spočívala v tom, že se některá z jednajících osob v určitém duševním rozpoložení nebo v určité scénické situaci pouští do mravních úvah (například srovnává proměnlivé obrazy moře s rozmary osudu nebo lidskou náladovostí) nebo přirovnává své citové vzrušení k běsnícím vlnám.

Základem je typicky italský nebo - dá-li se to tak říci - typicky fantastní sklon pojmát hudbu nejen jako zpodobení pocitů, ale i jako znázornění přírodních jevů. „Les italiens veulent avoir des airs de toutes sortes d'espèces qui rendent les diverses images que la musique est capable de représenter“ (Italové si přejí všemožné árie, které přináší různé obrazy, jež je hudba schopna vyvolat), poznamenává De Broses, jeden z memoárových autorů, který se v 18. století hlásil ke světu italského melodramatu s bystrými postřehy. Důležitá je ještě další okolnost. Že instrumentální hudba je s to popsat bitvu nebo nečas, to byl v 17. století obecně uznávaný princip. To, oč však Italové usilovali a čeho v zásadě dosáhli, se týká zpěvu a jeho popisných schopností. Než se tato tendence objevila v opeře, ozvala se v madrigalu, kde se ovšem neomezila na Itálii. Bylo běžnou praxí všech madrigalistů, že například při substantivech či adjektivech, která měla evokovat přítmí, zatmění nebo mlhu, vedli zpěvní linku dolů do hlubokých oblastí notového systému, kde je zvuk těžký a tmavý. A naopak při slovech jako nebe, obloha či podobných výrazech hlas stoupal do

výšky. V přechodném období od formy a cappella k monodickému madrigalu a melodramatu sílil sklon k takové popisnosti, zpřesňoval se a stal se typicky italským fenoménem, protože se typicky italským fenoménem stal výrazový prostředek, to jest pěvecká virtuosita.

Ale vraťme se ještě zpátky k literatuře. V roce 1515, když ještě melodrama nebylo na světě a v Itálii už došlo k prvním pokusům s prozaickým divadlem, pronášela Sofonisba, titulní hrdinka známé tragédie Gian Giorgia Trissina takovéto verše:

Turbato è il mare e mosso un vento rio.

Purtroppo oimé par tempo

che la mia nave disarmata iscoglia.

(Moře je vzduché a poháněné prudkým větrem. Počasí, jak se zdá, žene moji bezbrannou loď na skály.)

Ještě důležitější je pro naše potřeby to, co roku 1541 říkal Oronte v tragédii *Orbecche* od Giovan Battisty Giraldiho. Orbecche, dcera perského krále Sulmona, se tajně zasnoubila s Orontem, což mladým lidem přirozeně způsobilo příkoří a nenadálé změny. Hle, jak Oronte filozofuje nad vlastním neštěstím:

Difficile è nell'onde acerbe, e crude
quando l'irato mar poggia e rinforza,
tener dritto il timone: ma non deve
però esperto Nocchier perder sí l'arte
che dall'ira del mar rimanga vinto,
senza opporsi al furor: che spesse volte
vince l'altrui valor l'aspra tempesta,
e s'avvien pur ch'ei si sommerga in mare,
gran parte di contento è non avere
lasciato cosa a far per sua salvezza.

(Je těžké v drsných vlnách, když se rozezlené moře stále zlobněji zdvíhá, držet pevně v rukou kormidlo. Přesto se nesmí zkušený lodník dát přemoci hněvem moře, aniž by se nevezpřel řádění, neboť často překoná statečnost jiných zuřící bouří. A i kdyby měl zahynout v moři, zůstane velký díl uspokojení v tom, že nezanedbal nic ke svojí záchraně.)

To jsou typické obrazy z árie rozbouřených živlů. Ano, kdyby nebylo metra (jedenáctislabičný verš rozhodně není vysloveně vhodný ke zhudebnění), šlo by z hlediska libretisty o árii rozbouřených živlů podle všech pravidel. Jenomže jsme v roce 1541 a melodrama se ještě nenarodilo. Dokonce i když první melodramata nabývala už podoby, metaforická árie se rýsovala stále ještě váhavě. Důvod byl patrně jediný - pěvecká technika ještě nebyla natolik vyvinutá, aby přivedla skladatele k nápodobě pomocí akrobatických efektů, které později

tomuto typu metaforických árií přinesly takový úspěch. Melodrama 17. století se obecně omezovalo na počáteční zárodky prvků nebo částí budoucí árie rozbouřených živlů. Vkus skladatelů a libretistů směřoval spíše k idylickému zobrazení moře a zvláště potoků: klidné plynutí vody, její bubláni a lesk. I vítr jim byl zjevně milejší coby měkký vánek, líbezné šumění v besídce příjemnější než hukot a vytí bouře. Pěvecká virtuosita druhé poloviny 17. století byla většinou stimulována jinými typy árií: árií s trubkou nebo prvními imitacemi ptačího zpěvu, scénami nenávisti, pomsty a žárlivosti. A když se pak v melodramatu 17. století ztvárňovaly protikladné vášně jednajících osob, dělo se tak (jak už bylo řečeno u Cestiho, Legrenziho, Sartoria a Pietra Andrey Zianiho) v áriích pochybností, které byly ryze pěvecky - a částečně i v psychologickém ohledu - přímými předchůdkyněmi árie rozbouřených živlů. Viděli jsme, že když se Ziani octl v *Semiramide*^{1/} v libretisticky ideální konstelaci pro árii rozbouřených živlů, vyřešil ji se sklonem ke zpěvu nezdobenému. Když měl Steffani poruce situaci odpovídající árii rozbouřených živlů, jako v první scéně z opery *Henrico Leone*, řešil ji tak, že slovo „venti“ (větry) zdůraznil vzestupnou škálou. Scarlattimu připadlo zhudebnit ve své první opeře na libreto Continiho (*Gli equivoci nel sembiante*) zárodečnou formu árie rozbouřených živlů, věnovanou nenadálým rozmarům věcí a lidí:

Un'aura soave
 crudel gli diventa
 e in porto paventa
 di franger la nave.

(Líbezný vánek nabývá na krutosti a leká se, že by se loď v přístavu mohla roztříštit.)

Vokální part v této árii (Armido, tenor, III., 1) nemá nic společného s charakterem nápodoby. Melodie je idylická a uvádí toužebné ozdůbky, které ve spojení s příslušnými figuracemi připadají na slova „crudel“ (krutý) a „soave“ (líbezný). V opeře *L'honestà negli amori*, která vznikla v následujícím roce, se árie „Scogli voi che v'indurate“ (Rosmira, alt) omezuje na náznak koloratury ve větě „All'urtar d'onde frementi“. V *Tutto il mal non vien per nuocere* (1681) se vynoří v árii „Son di scoglio se il ciel lo combatte“ už velmi odvážné „cvičení“ například ke slovu „combatte“ (porazí). Později, když se árie rozbouřených živlů stala pevnou součástí melodramatu, napsal Scarlatti buď dosti dlouhou vokalizu, aby se vyzdvihl smysl slova „errare“ (bloudit): „Così la navicella / che perde la sua stella / scherzo dei sordi venti / errando vassi“ v Allegru Sofonisby (soprán) ze *Scipione nelle Spag-*

1/ Viz str. 47

ne (1714), nebo se při líčení Giudittina zmatku v *Carlo re d'Allemagna* (1716) pokusil reprodukovat divoké houpání člunu na rozbouřeném moři intervalovými skoky z vysokých not do hloubky a sledem rychlých dvounotových skupinek:



Z literárního a hudebního hlediska se tedy utvářely definitivní znaky árie rozbouřených živelů spolu s první skutečně virtuózní fází zpěvu v době mezi lety 1715 a 1720. Velmi typický příklad najdeme v *Amor di figlia* (1718) od Giovanniho Porty podle libreta Domenica Lalliho. Přirovnání se nyní objevuje v plně rozvinuté formě, zabíhající téměř do detailu jak v líčení vln, které se třístí o skálu, tak v líčení tepu lidského srdce, jež je předmětem srovnání.

Mobil onda
che rupe circonda,
spuma e piange,
in se stessa si frange
e del vento la scuote il furore.
Tace il core sol cinto d'amore,
si raggira e nel seno vien meno
palpitando fra rabbia e rancor.

(Vlna, která pění a v krupějích stéká kolem skály, sama se třístí a je vybičována rozpoutaným větrem. Mlčící srdce, kterému zbývá jen láska, se trápí a slabne, chvěje se mezi hněvem a utrpením.)

Árie přináší poměrně jednoduché melismatické popisnosti, které jsou samozřejmě sdruženy s pojmy jako „si frange“ (třístí se). Především však v první části imituje vlnu, která se vzdouvá a propadá, a to skoky z výšky do hloubky o to nápadnějšími, že jsou napsány pro kontraalt, který je k takovým efektům zvláště vhodný. Poloha je velmi hluboká a rozsah se většinou omezuje na škálu od a do es1.

V Händelově opeře *Agrippina* (1709) máme v Allegru protagonistky „L'alma mia fra tempeste / ritrovar spera il suo porto“ zárodek árie rozbouřených živelů. Zárodek potud, že příměr a popis nejsou ještě tak vyzrálé a vyvinuté, jako u Giovanniho Porty. Koloratura, spočívající téměř výhradně v šestnáctinovém sledu čtyř tónů, nenapodobuje rozbouřené vlny, ale vyzdvihuje poněkud obecně slova jako „alma“ (duše) nebo „ritrovar“ (znovu najít). První pravá a skutečná árie rozbouřených živelů se objevuje v opeře *Radamisto* (1720). Je to Largo titulní postavy „Qual nave smarrita / tra sirti e tempesta“, kterou při prvním uvedení zpívala sopranistka Durastantiová. Styl je sy-

labický a pro imitace jsou opět použity již známé periodicky vzestupné a sestupné intervalové skoky. Sylabicky je koncipováno také Allegro protagonisty v opeře *Ottone* (1723) „Dell'onda i fieri moti“. Velmi virtuózní je naproti tomu Allegro Kleopatry (pro Cuzzoniovou) v *Giulio Cesare* „Da tempeste il legno infranto / se poi salvo giunge in porto / non sa piú che desiar“. Dlouhá, mnohotvárná, obsažná a podrobná koloratura jednotlivých pasáží podtrhuje především výrazy jako „desiar“ (přát si) nebo „bear“ (oblažít).

Ještě charakterističtější pro árii rozbouřených živelů je Allegro Adelaidy (pro sopranistku Stradaovou) v opeře *Lotario* (1729):

Scherza in mar la navicella
mentre ride aura seconda
ma se poi fiera procella
turba il ciel, sconvolge l'onda
va perduta a naufragar.

(Lodička si pohrává v moři, má-li příhodný vítr. Ale když prudká bouře zatmí nebe a bičuje vlny, lodička je ztracena a potápí se).

Imitační postup je zřetelný: začíná ve stile grazioso, pak následuje popisování bouře už známými skoky nahoru a dolů:



Dlouhá vokalizovaná pasáž se vskutku rozmanitými figurami, charakterizovaná skoky i ve vzestupném pohybu, vyústí konečně ve slově „naufragar“ (ztroskotat).

V *Eziuvi* (1732) nacházíme árii rozbouřených živelů komponovanou pro tenora: „Il nocchier che si figura / ogni scoglio, ogni tempesta“ (zpívá ji Massimo). Styl je sylabický s intervalovými skoky, tempo andantové a poloha hlasu velmi hluboká. Také v následujících operách dával Händel v áriích přednost běžným, spíš opotřebovaným schémátům. Allegro Meleagra z opery *Atalanta* z roku 1736 „Tu solcasti il mare infido“, které napsal pro sopranistu Contiho zvaného též il Gizziello, začíná rozletem do vysoké polohy, po němž ihned (při slovech „agitata navicella“) následují dvoutónové skupinky, které Scarlatti spojil s týmž pojmem v *Carlo re d'Allemagna*. Händel ovšem používá dvojice šestnáctek, což je znamením vývoje směrem k virtuóznosti v letech 1716-36.



Dvoutónové skupinky, ale v osminkách, střídané se skupinkami ze dvou šestnáctek a jedné osminy, charakterizují také začátek *Allegra Leocasty* „Sventurata navicella“ v *Giustini*. Celkem vzato se však zdá, pomineme-li *Allegra* „Da tempeste il legno infranto“ z opery *Giulio Cesare* a „Scherza in mar la navicella“ z *Lotaria*, že Händel nebyl árií rozbouřených živlů podnícen k akrobatické virtuozitě tak jako skladatelé melodramatu, které vzniklo v Itálii v letech 1725-50. Mimo jiné byla libretistika v Itálii nadále v dominantní moci Metastasiově, jenž dokázal v rychlé zkratce nejzdařileji vylíčit jak divokou bouři, tak moralizující a varovné závěry, které se z ní dají vyvodit.

Benché turbato e nero
 il ciel si vegga e il mar,
 non teme il buon nocchiero
 né lascia di sperare tranquilla calma.

(I když nebe vypadá černě a moře rozdrásaně, dobrý lodník se nebojí, aniž by doufal v klidné ticho.)

Tolik úryvek ze *Sifaceho*, zatímco v *Eroe cinese* se píše:

Quando il mar biancheggia e freme,
 quando il ciel lampeggia e tuona,
 il nocchier che s'abbandona
 va sicuro a naufragar.

(Když moře pění a hučí, když se nebe blyští a hřmí, lodník, který podlehne, určitě ztroskotá.)

Árie rozbouřených živlů si vymýšlel už Apostolo Zeno:

Son qual nave in ria procella
 quando Borea piú l'incalza
 ch'or l'affonda ed or l'innalza
 or la porta a naufragar.
 Splende solo in ciel mia stella,
 perché io vegga il mio periglio,
 ma senz'arte né consiglio
 ho la tomba in mezzo al mar.

(Jsem jako loď v zuřivé bouři, kdy jí třese Boreas, nadzvedá ji, ponořuje a žene do zkázy. Má hvězda svítí na nebi, jen abych viděl zánik, ale bez rady a činu mám hrob uprostřed moře.)

Jde o text árie Decia z opery *Zenobia in Palmira* od Leonarda Lea. Opera byla uvedena roku 1725 s Farinellim jako Deciem. Velké skoky nahoru a dolů jsou opět základním prvkem nápodoby, která však jiskří tečkovaným rytmem a užitím trylků dosahuje větší naléhavosti:



Týmž napětím, ovšem s jinými figuracemi, vynikají popisné prvky slova „naufragar“ (ztroskotat):



To jsou však jen dva fragmenty. I když celá árie obsahuje jen osm řádek, zpívala se tak, že se první díl A (první čtyři verše) opakoval dvakrát, než se přešlo k dílu B, začínajícímu slovy „Splende solo in ciel mia stella“. Část B byla na konci prodloužena opakováním řádky „ho la tomba in mezzo al mar“, načež se opakovala celá část A, vyzdobená pěvcovými variacemi. Ale to nestačilo: pěvec musel ještě vsunout kadence. Jednu na konci části A, jednu na konci části B a třetí, dlouhou a podrobně provedenou jako závěr „da capo“. Celek byl tedy závrtným sledem vokalizovaných pasáží a úseků v sylabickém stylu, s intervalovými skoky nahoru a dolů a v obou případech s nepřetržitě se proměňujícími figuracemi a ozdobami.^{1/} To by nám mělo umožnit představu o nárocích, se kterými se měl interpret vyrovnat.

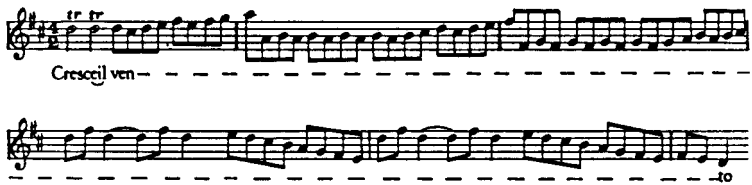
Na Vinciho árii „Vo solcando un mar crudele“ (*Artaserse*, 1730), napsanou pro Carestiniho, jsme už poukázali.^{2/} Všimněme si také sylabické kompozice, která vynáší stupňovitě stoupající melodii do výšky a tak napodobí zmítanou loď bez kormidla, střídavě se vynořující a opět klesající do vln:



1/ Tato forma se přirozeně netýkala pouze árie rozbouřených živelů, ale trojdílné árie vůbec, jak kantabilní, tak velmi rychlé. Nicméně árie rozbouřených živelů asi tak od roku 1725 vynikaly virtuozitou vokálního partu.

2/ Viz str. 66

V této árii je rovněž zajímavá nápodoba stále vzrůstajícího větru. Oba trylky na začátku následujícího příkladu daly jistě podnět k pomalému „crescendu“ a pěvec, aniž by znovu nadechl, navázal vokalizací. Navíc Carestini i v době, kdy zpíval sopránové role, disponoval i mimořádně sonorní hloubkou, jejíž kontrastu s vysokými tóny Vinci jednoznačně využil, aby napodobil tu prudké svištění, tu duté vytí větru:



Připomněl jsem už^{1/} i jinou Vinciho árii rozbouřených živlů, která vyvolává silný dojem mimořádně hlubokou hlasovou polohou, délkou vokalizovaných pasáží a pestrostí koloratur. Je to *Andante* „*Navigante che non spera*“ komponované pro Farinelliho jako protagonistu opery *Medo* (1728), v němž pěvecký hlas sestupuje dolů k c, což je patrně v historii opery ojedinělé.



Zcela jinak zachází se slovem „tempesta“ (bouře) Hasse v *Allegro* *Alcesty* „*Scherza il nocchier talora*“ z *Demetria* (1732). Sahá zpět k vokalizování ve *stile di grazia* s krátkými ozdobami, které jsou odděleny pauzami. Tento vzor byl patrně inspirován schématy, jimž byl nakloněn Bernacchi, který *Alcestu* skutečně ztělesnil. Všimněme si však, že takové a podobné figurace musely v roce 1732 působit téměř staromódně ve srovnání s novotami Farinelliho nebo Carestiniho:



Obliba árie rozbouřených živlů po roce 1730 stále sílila. *Demetrio* od Hasseho pak dostal také druhou árii tohoto typu: „*Non fidi al mar che freme*“, árii *Olinta*, zkomponovanou pro kontraaltistu Appianiho. Vivaldiho opera *Griselda* z roku 1735 přináší takové árie hned

1/ Viz str. 66

tři: „Se ria procella“ pro postavu Gualtieria, „Vede orgogliosa l'onda“ v roli Ottona a „Agitata da due venti“ (Costanza). Také Vivaldiho Presto „Sorge l'irato nembo“ pro Pompea (kontraaltista) z *Farnaceho* (1726), jedna z nejkrásnějších árií tohoto typu, kterou známe, je pozoruhodná spíše melodickou inspirací a smyčcovým doprovodem než komplexním pojetím koloratur.^{1/}

Obecně byly árie rozbouřených živelů vyhrazeny netknutým hlasům (voci bianche). Výjimečně, jak jsme viděli, mohly být svěřeny i tenorům. Jedna z nejvirtuóznějších, které vůbec byly pro tento hlasový obor zkomponovány, je Allegro Segesta „Solcar pensa un mar sicuro“ z Hasseho opery *Arminio* (drážďanská verze z roku 1745). Byla určena pro největšího tenoristu 18. století Angela Amorevoliho. Ale absolutního vrcholu akrobatického zpěvu bylo dosaženo v árii Arbaceho „Son qual nave che agitata“, Allegro assai ve 4/4 taktu, které složil pro Farinelliho jeho bratr Riccardo a připojil do Hasseho opery *Artaserse*. Záslouhou bádání Franze Haböcka (*Die Gesangskunst der Kastraten*, Vídeň, 1923) dnes známe i zdobenou verzi, která mimo jiné obsahuje jednadvacitaktovou vokalizu na slovo „mare“ (moře), v níž se bez jediné pauzy střídají přímo hrůzu nahánějící postupy běhů a trylků.

Ke konci 18. století vycházela árie rozbouřených živelů pomalu z módy. Ale jednu nacházíme ještě roku 1773 v Anfossiho opeře *Antigono*. Zpívá ji tenorový protagonista na melodické, lehkonohé verše Metastasiovy:

Va scherzando sulla sponda
fresca aurette e il mar è in pace,
ma se il vento incalza l'onda
trema il lido e freme il mar.
E il nocchier che sulla prora
già cantò dell'onde in seno,
si confonde, si scolora
di quel vento al sibilar.

(Svěží větřík si pohrává na břehu a moře je vlídné, ale když vítr bičuje vlny, zatmí se také břeh, burácí voda. A lodník, zpívající na přídi, je zalit vlnami. Dostává se do zmatku a bledne větrem a jeho svištěním.)

^{1/} Árie byla nahrána na desky, které uvedla v roce 1977 firma Erato s pěvkyní Marilyn Horneovou ve Vivaldiho opeře *Orlando furioso*.

3. BUFFO ROLE

Že se ve vážném melodramatu 17. století uhnízdily také zárodky komických rolí, způsobila obliba španělského dramatu. Svůj podíl měla i nedůvěra, kterou toto století zakoušelo kvůli tak zvané jednotě stylu, často zaměňované s jednostrunností, nudou, „monotónností“. Lehkovážné epizody, střídané s moralizujícími parabolami, komická figura, která šla dohromady s tragickou, se proto staly povinnými body děje, pevnými součástmi hry pro odlehčení a pro změny, směřující především k rozmanitosti. Není pochyb o tom, že výsledkem byl nedostatek kontinuity, zlomy, nevyrovnanost a scénické situace, jimiž dnešní vkus pohrdá. Posuzování tohoto fenoménu jedinež z estetického pohledu je však opakováním chyb všech, kdo pátrali jen po absolutní, obecné a nepomíjivé kráse a nepřihlíželi k historicko-společenským pohnutkám určitých jevů. Komické charaktery vložené do opery seria byly prabuňkami počáteční formy intermezza. Intermezzo mělo tutéž úlohu jako krátké komické filmy, které se na počátku našeho století uváděly v kinech po tklivých filmech. Úspěch intermezza spočíval nejen v příležitosti vystřídat groteskní a vážné scény pro potěšení z různorodosti, nýbrž i v nutnosti obnovit v posluchačích vnitřní rovnováhu, která utrpěla právě sledovaným dramatem a z něho plynoucími emocemi. Když ještě nebyla intermezza na světě, zastávaly tuto uklidňující úlohu komické figury, uvedené do vážného melodramatu. Groteskní vložky v operách, jejichž děje spočívaly na mytologii a pohádkách, vytvářely ovšem také protiváhu k abstraktnosti děje a vokální mluvy, protože přiváděly na scénu pravdivější charaktery z každodenního života: zahálčivého sluhu, dvorního šaška, příživníka, kuplířskou chůvu, chvástavé vojáky, podnikavá pážata a tak dále.

Římská škola, zvláště vnímavá k podnětům španělského prozodického divadla, udělala první krůčky, když v opeře *Sant' Alessio* od Stefana Landiho nechala spolu s Démonem, který má už jisté groteskní rysy, vystoupit dvě neposedná pážata Marzia a Curzia, oddaná sladkému životu. Jejich krédo je shrnuto v duetu „Poca voglia di far bene / viver lieto, andare a spasso...“ (Málo chuti k dobrým činům, žít si zvesela, chodit na procházky...). V těchto typech se rýsují také některé vokální znaky charakteristické pro komické role opery seria 17. století. Například Marzio i Curzio jsou barytonální tenory, jejichž hlasy se z hlediska belcantového vkusu pokládaly za realistické a obyčejné - a tedy vhodné pro charakterní nebo buffo role.

Marco Marazzoli a Virgilio Mazzocchi si vypůjčili v *Chi soffre spera* své komické postavy z commedie dell'arte: například Coviello, typ neapolského chlubila, a Zanni, maska lombardského původu, využívaná pro roli sluhů. Oba se vyjadřují ve vlastním dialektu. Luigi Ros-

si obohatil ve své první opeře *Il palazzo incantato d'Atlante* paletu groteskních postav tím, že postavy Mandricarda a Gradassa napsal pro bas, jehož hluboký tón a impozantní tón vytváří komický kontrast k samolibému a afektovanému charakteru zpěvu (viz duet z 1. jednání „Ha lampi immortalati la vostra beltà“). V *Orfeovi* z roku 1647 načrtl pak Luigi Rossi spolu s libretistou Franceskem Butim některé komické role podle podmínek, jež se právě zabydlovaly v benátské škole. V jednom ději, složitějším a zamotanějším než ranější zhudebnění orfeovské báje, vystoupí tři postavy, inspirované tehdejší společností: sluha Momo - tenor, Satiro - bas nebo basbaryton (důvěrník onoho Aristeia, který zastává funkci nápadníka Eurydiky a protivníka Orfeova) a chůva Eurydiky, ztělesněná sopranistou. Sluha Momo se představuje mimo jiné s rysy, které benátská opera postavám tohoto druhu přidělovala dost často: to jest s podtextem lidového skepticismu, projevujícím se v průpovídkách o lidské povaze, zvláště pak ženské (v duchu kancóny „È la moglie una materia / che fa l'uom sempre ridicolo“ - Manželka je věc, která muže stále zesměšňuje). Satiro je kromě důvěrníka také Aristeovým spoluvínikem. Rozhodují se společně, že unesou Eurydiku, ale ta uprchne. Na útěku ji uštkne do nohy jedovatý had a způsobí jí smrt. Aristeo, pronásledován pocitem viny, se pomine na rozumu. V domnění, že je mýtickým hadem Pythonem, zpívá dramatickou árii „All'armi, mio core“ (Aristeo je sopránista), do které vpadnou Momo a Satiro burleskním zpěvem, spočívajícím na slabikách „tararà tararà“ a „tappatà tappatà“. Pokud jde o starou chůvu, dají se na ní vystopovat dva prvky, charakteristické pro tento typ role: náklonnost k nevlastní dceři a současně sklon ke kuplířství. Rozvíjením tohoto jádra vytvořila benátská škola často postavy ještě grotesknějších a nemravnějších chův.

Monteverdi přesazuje do mytologického nebo historizujícího melodramatu už vyzrálé groteskní charaktery. V *Il ritorno d'Ulisse* třeba příživníka Ira (tenor), hrbatého, koktajícího udavače, který se živí tím, co nechají nápadníci. Postavy, které vnášejí komický prvek do *L'incoronazione di Poppea*, jsou jiného rázu. V prvním jednání, v duetu mezi strážemi střežícími Poppein dům, se objevuje typ, kterého se později chopili i jiní skladatelé: voják proklínající své povolání. Ale do popředí vystupuje především Arnalta, Poppeina chůva (kontraalt), mimořádnou oddaností své paní, projevenou v přeněžné ukolébavce „Oblivion soave“ a chytrou dobromyslností a humorností v předposlední scéně druhého jednání. Vzhledem k blížící se korunovaci Poppey stává se i Arnalta důležitou osobností a představuje si, jaké to bude mít důsledky:

Chi mi diede del tu
hor con nova armonia
gorgheggerammi „il vostra signoria“.

Chi m'incontra per strada
 mi dice „fresca donna e bella ancora“.
 Ed io pur so che sembro
 delle sibille il leggendario antro,
 ma ognun cosí m'adula
 credendo guadagnar mi
 per interceder grazia di Poppea;
 ed io fingendo non capir le frodi
 in coppa di bugie bevo le lodi.

(Ti, co mi říkali „hele, ty“, musejí teď vrkat v nové harmonii „nejmilostivější dáma“. Ti, co mne potkají na ulici, mi budou říkat „pěkná paní a ještě tak mladá“ - a přece přesně vím, že se podobám Sibylám ve starých knihách, ale teď mi bude každý lichotit a bude si myslet, že mými přímlovami získá Poppeinu přízeň. A já předstírám, že jsem úmysl neprokoukla, z kalicha lži piji chvalozpěvy.)

Toto recitativo arioso, rytmicky i v akcentech velmi rozmanité, rozněcují impozantní trylky (trilli ribattuti) - ne nadarmo se Arnalta vidí jako velká dáma - a spolu s uspávkou „Oblivion soave“ vykresluje na realistickém pozadí nejživotnější postavu melodramatu 17. století. Ve srovnání s Arnaltou působí shora zmíněné osoby, snad s výjimkou udavače Ira v *Il ritorno d'Ulisse*, jako poněkud vybledlé figurky. Jejich melodie jsou krátkodeché, vokální mluva je sylabická a tesitura tenorů nebo altů velmi hluboká.

U Cavalliho je hra buffo postav už z velké části kodifikovaná. Téma nespokojených vojáků, ozkoušené Monteverdim v *L'incoronazione di Poppea*, bylo roku 1645 přijato do opery *Doriclea* s variantou, že stěžovatelem není tenor, nýbrž bas. Pletichy starých chův dodávají vzruch mnoha Cavalliho operám. Bojácných sluhů (tu a tam vystupujících v páru, jako Paggio a Lisco v *Ercole*) nebo pravých a skutečných buffonů, hrbatých, koktavých, chvástavých, užvaněných, kteří upomínají na Ira v *Il ritorno d'Ulisse* (jako tenor Hiro v *Helena rapita da Theseo*), je bezpočet. V Cavalliho operním díle projevují libretisté nápadný sklon k vulgarizaci takových typů a sklouzávají v mluvě do dvojsmyslnosti a neskrývané skurility. Chůvám chybí dobromyslná, vyrovnaná povaha Arnalty z *L'incoronazione di Poppea*; začínají být nekale mysli, a k projevům více či méně upřímné oddanosti vůči vlastní paní se často přidává pramen neukojené, stařecké smyslnosti, která hledá průchod v pletkách s mladými hrdiny, dospívajícími pážaty nebo nahlouplými sluhy. V melodramatu *Orimonte* je takovým příkladem stará Alcea, která se dvoří rybě Lisimu, v *Pompeovi* kuplířská Harpalia. V opeře *Giasone* je několik míst v mnohém ohledu příznačných pro nevázanou mluvu určitých buffonů a sluhů. Pozornosti by také nemělo uniknout, že prvotní „La donna è mobile“ nepochá-

zí od Verdiho, nýbrž od Cavalliho, jak to vyplývá z arietty, kterou zpívá Oreste (bas) v prvním jednání:

È leggie- la piunzavento sempre va- -ria la for-tu-na ma più lic-vec più in-
-co - -stante è il cer- -vel di don - na a-man- -te

(Lehké je péro ve větru, štěstí je vždy nestálé, ale ještě lehčí a proměnlivější je mysl zamilované ženy.)

Oreste ovšem není komická postava. Vstupuje do děje, protože má z příkazu zamilované Issifile vypátrat Iasona. Vylodí se na ostrově Kolchis, tam náhodně narazí na Dema (bas), což je obvyklý buffone, hrbatý, koktající a vychloubovavý. Začnou se hádat a Demo hrozí Orestovi takto:

E se farai del mio parlar strapazzo
la mia forte bravura
saprà tirarti il ca..il ca..
il capo in queste mura.

(A budeš-li se mnou špatně zacházet kvůli mé mluvě, tak ti má mocná odvaha dokáže roztráskat hla..hla..hlavu v těchto hradbách.)

Autorem těchto veršů nebyl nikdo menší než Giacinto Andrea Cignoni. Cavalli také napsal jednu z prvních postav pro tenory „in travesti“, kteří se ujali rolí starých chův (např. Erice v *Ormindovi*).

Nespokojených nebo chvástavých vojáků, hrbatých, ješitných a koktajících šašků, intrikujících a láskychtivých chův a hloupých či naopak chytrých sluhů se nezříká ani Cesti. Buffo role nebo sluhové jsou v Cestiho operách psáni pro tenory nebo basy. Momo, který v opeře *Il pomo d'oro* komentuje úžasnou nenasytlost Martovu („Questo Marte hora ch'è a cena / come mena ben le mani. / Ha spolpato due capponi / sei pippioni e tre faggiani...“ - Tenhle Mars, když jí, jak šikovně si vede rukama. Už očistil od kostí dva kapouny, šest holubů a tři bažanty...) je bas. Olymp je vůbec brán často na mušku: v Cestiho opeře *Le disgrazie d'Amore* je bůh Vulkán (tenor) skrz naskrz groteskní postavou. Tady je útržek z jeho chechotavé árie, v níž trylky plní komickou funkci:

Dehnonmruccide - re. Oh che ri - de - re. Oh che ri - de - re

V *Oronței* uvedl Cesti buffózní postavu Gelona (bas), která patří k jeho nejzdařilejším. V jedné scéně opilý Gelone vzplane hněvem, což Cesti vyjadřuje sylabickou deklamací, která navazuje na vzrušený styl Monteverdiho árií zuřivého hněvu, bezprostředně přecházející v idyllickou *ciacconu* („In grembo ai fiori lieto mi sto“). V opeře *La Dori* se konečně objevuje sopránový kastrát v roli Bagoa, který se jako eunuch hlídající harém vydává masochistickým způsobem napospas posměchu obecenstva.

V druhé polovině 17. století se v operách benátské školy stále častěji setkáváme s tenoristy v ženském přestrojení, kteří zpodobňují staré chlípné dámy nebo se zhostují rolí chův. Tenorovou chůvou je Delma v Sartoriově opeře *Adelaide*. Jinak tenoristé nadále ztělesňují líné, zbabělé a hloupé sluhy, jako Desbo v Legrenziho opeře *Totila*.

Opera *L'Annibale in Capua* od Pietra Andrey Zianiho uvádí dvě buffo role pro kontraaltisty: první z nich je stará Dalisa zamilovaná do pážete a druhou sluha Gilbo. V opeře *Candaule* je naopak sluha Brillo jakýsi *deus ex machina*. Ziani napsal také operu *Alcibiade*, ve které si dvě ženy, Frina a Fillida, dobírají protagonistu, v jiné scéně Fillida zničí cenné hodiny od Alcibiada.

Některé z těchto tradičních komických rolí přežily v pozdním 17. století také v díle skladatelů benátské školy, kteří pracovali mimo Itálii. V opeře *La Gierusalemme liberata* od Pallavicina nacházíme nasmělého, bojácného sluhu Aridena, v Draghiho opeře *La pazienza di Socrate*, uvedené roku 1680 v Praze, protagonistu Sokrata (rolí Xantipy zpívá tenor).

Komické postavy najdeme také v dílech skladatelů, kteří nepatřili k benátské škole. Stradellovy opery *Horazio*, *Il Corispero*, *Il Floridoro* a *La forza d'amor paterno* přinášejí běžné hloupé sluhy (tenory, basy) a obvyklé chůvy (většinou kontraaltisty). Jen v *Il Trespolo tutore balordo* je chůva Simona tenor. Také komické postavy v opeře *Paride* (1662) od Bontempiho jsou přeneseny na tenory: zahradník Draspo, koktající metař Ancrocco a sluha Ergauro, jemuž je svěřena dlouhá scéna opilosti ze třetího dějství. Pokud jde o Francesca Provenzaleho, jímž se začíná rýsovat neapolská škola, uvádí roku 1674 v opeře *Il schiavo di sua moglie* páže Lucilla (sopranista), který vyjadřuje misogynickou žílu melodramatu 17. století („Mala cosa in questi tempi / amogliarsi o innamorarsi“ - V těchto časech je špatné se oženit nebo se zamilovat). Za pozornost stojí postava Giampietra, který v Provenzaleho opeře *Stellidaura vendicata* (1672) zpívá v nářečí svého regionu. Je to předzvěst zaměření k užívání dialektu, které bylo příznačné pro velkou část neapolské opery *giocosa* 18. století. Ostatně také v opeře *Lo schiavo di sua moglie* se setkáváme s Neapoltáncem z lidových vrstev, který se vyjadřuje v dialektu. Je to Sciarra (tenor), jehož mluva i hudební základ jsou komické, nikoli však groteskní.

Někdy má dokonce ve zpěvu nádech jisté lyričnosti, jako v árii „Vedimmo se sí femmena“ nebo v „C'è 'na zita“.

Alessandro Scarlatti je jedním z posledních významných skladatelů, který přijal do svých vážných oper komické charaktery. Jak poznamenal svého času už E.J. Dent (v knize *A. Scarlatti, his life and works*, Londýn, 1905), je zařazení groteskních rolí v operním díle Scarlattioho zcela kodifikováno, dokonce natolik, že komické postavy mají například v každém jednání jednu scénu: obyčejně vždycky na konci prvního a druhého jednání a pak krátce před koncem třetího. Typově se neliší od komických charakterů benátské školy. V raných operách vystupují podle Dentova tvrzení buffo zpěváci převážně v páru: buď páže (sopranista) se stařenou (kontraalt nebo tenor v převleku) nebo stařec (jeden z nejtypičtějších je Bacucco, bas v *L'honestà negli amori*) se stařenou. Častý je také sluha v obvyklé podobě hlupáka, zbabělce nebo intrikána. Dent v jednom z nich (Flaccovi v opeře *La caduta dei Decemviri*) poznává předka Leporellova. Za pozornost stojí árie, kterou Flacco zpívá ve třetím jednání ve chvíli, kdy usíná: je to jistá parodie árií dřímoty.



Jinou parodii najdeme v opeře *Clearco*: stará Filocla se posmívá hrdince Asterii, která zpívá dramatickou árii „Orridi spettri di Cocytus“. V *Rosauře* naopak filozofuje sluha Lesbo (tenor) o neštěstí ostatních postav. Lesbova tessitura je velmi hluboká. Poněkud vyšší je hlasová poloha staré kuplíčky Sileny (také tenor) v *Anacreontovi*. V opeře *Tigrane* vystupuje Orcone (bas), jeden z posledních koktalů barokní opery. Také on směřuje v árii zapřísahání či čarování (aria di scongiuro o di incantesimo) k parodii, čímž navazuje na známé „Dell'antro magico stridenti cardini“, které zpívá Medea v Cavalliho *Giasonovi*:



Je nutné se zmínit také o Scarlattiho komických duetech. Například o tom, který zpívá páže Niso (sopranista) se starou Clerií (tenor) v operě *Teodora Augusta* („Tu troppo m’offendi“) nebo duet stařeny Nicety (tenor) s Morassem (bas) „Tu mi vuoi bene? Signora no...“ z opery *Emireno*, a konečně „Ricordati che quel grugnino“, který zpívá Felba (tenor v převleku) a Dorco, další buffo tenor v operě *L’Amazzone corsara*.

Na začátku 18. století vyšly buffo role ve vážném melodramatu naprosto z módy. Jednu jedinou buffo roli uvedl ještě Händel: sluhu Elvira (bas) v operě *Serse*.

IV. KOMICKÁ OPERA

Základním rysem vážného belcantového melodramatu byla odtahitost postav, podmíněná ať tvarem libreta či okázalou a virtuózní vokální sazbou. Proti této abstrakci postavila komická opera na scénu realistické postavy a děje. Tak se mohlo stát, že už nezapadala do okruhu belcantismu. Nicméně rozmanitost pojetí radostného zpěvního stylu vytvořila jakýsi druh virtuozity. Například krajně rychlou sylabičnost mnohých árií, vyhrazených takzvaným buffo rolím, obvykle barytonům a basům. Kromě toho měly mnohé komické opery osmáctého století árie elegické nebo patetické (vyhrazené obzvláště „milovníkům“ a „milovnicím“). V mnoha operách se mimo to vyskytovaly i takzvané „vážné role“ (parti serie), jejichž vokální linka byla často obtížná.

Komická opera se zrodila v pozdním sedmáctém století. Jedním z příkladů, komponovaných krátce po roce 1670, je *Il Trespolo tutore balordo* od Alessandra Stradelly. Tam se představují i árie patetické, ale s nimi i předstíraná scéna bláznovství, ve které jedna postava (Nino) napodobuje figurace trubky („Tarapatà! Alla guerra, alla guerra si va!“). Ostatně, usilujíc o parodii vážné opery, napodobuje komická opera dosti často, po svém, některé její vokální rysy.

Praporečnickem komické opery byla Neapol, počínaje kompozicí opery *Patrò Calienno de la Costa* od Antonia Oreficeho (1709). Pro tento žánr byla typická opera *Il trionfo dell'onore* od Alessandra Scarlattiho, uvedená v roce 1718 v divadle Fiorentini di Napoli, vyhrazeném komické opeře. Pro díla aulická bylo určeno divadlo San Bartolomeo. V *Trionfo dell'onore* jdou ruku v ruce, podle tehdy platné praxe, partie vážné (Riccardo, Erminio, Leonora, Doralice) a partie buffo - staří Flaminio a Cornelia, tluchuba Rodimarte a služka Rosina. Významnější byla opera *Amor vuol sofferenza* (1739) od Leonarda Lea, známější pod tituly *La frascatana* nebo *La finta frascatana* nebo také *Il cioè*. V ději působí tři dvojice: Alessandro a Eugenia, Ridolfo a Camilla, Vastarella a Mosca. Alessandro, Eugenia, Ridolfo a Camilla jsou vyššího postavení, zatímco Vastarella je pekařka a Mosca je čeledín. Další osobou je starý měšťan Fazio Tonti, muž který „máloco dořekne a za každým třetím slovem vyhrkne jen *totiž*; říká *totiž* čas-

těji než jiná slova, a pak často jedním *totiž* odvolá to, co řekl předtím“. Odtud pochází jeden z názvů opery. Ostatní názvy pramení ze skutečnosti, že Eugenia žárliví na Alessandra ho hlídá převlečena za Ninettu, pocházející z Frascati. Opera nerozhodně kolísá mezi nářečními a lidovými prvky, jako jsou písně Vastareilly a Mosky, a sentimentální notou ostatních postav, která zahrnuje i stránky, jejichž vokální linka se zušlechtila na vážné opeře, občas však ve směru parodistickém. Tak zpívá zvláště Fazio Tonti okázalé třídlíné „da capo“ árie.

Komické opery skládal také Leonardo Vinci. Nejznámější byla *Le Zite 'n galera* (1722). Belluccia (zdrobnělina jména Isabella), dcera Federica Mariana, kapitána „galéry“ (to jest korzárské lodi), se převleče za muže, aby pod jménem Peppariello dobyla milovaného Carla Gelmina, který se zamiloval do Ciommy. Ciomma, milovaná také mladým Tittou a starým Colagnelem, se naopak zamiluje do Belluccie-Peppariella, po němž ovšem touží stará Meneca. Dojde k tomu, že Belluccia vyzve nevěrného Carla Gelmina na souboj a poraní ho. Navíc znenadání přijde kapitán korzárské lodi Federico Mariano, otec Belluccie, a uvězní Carla. Ten se s Belluccií nyní usmíří a je z toho svatba, která se slaví na pirátské lodi. Osoby se kromě Federica Mariana vyjadřují v neapolštině a jejich zpěv přijímá některé velmi půvabné lidové motivy, jako v árii Ciccariella „Vurria recentare surecillo“ pro ženský soprán. Okázalý vstup korzára Federica Mariana „Or piú non mi fa guerra“ ve 3. jednání využívá také trubky, hoboje a rohů.

K tomuto typu oper patří také *Lo frate 'nnamorato* od Giovanniho Battisty Pergolesiho (1732). Zápletka se zrodí ze smlouvy mezi aristokratickým Donem Carlem a starým neapolským měšťanem Marcaniellem, kteří sprádají sérii sňatků mezi svými dcerami a syny. Všechny dívky však milují Ascania, což nebrání tomu, aby se dospělo ke šťastnému rozřešení. Sporů se účastní i služky Vanella a Cardella, které se vyjadřují v neapolském dialektu, často s půvabnou překotností. Také ostatní včetně Ascania a Marcaniella zpívají v dialektu, někteří však italsky. Patří mezi ně Pietro v buffo partii jednoho ze synů Dona Carla. Tak se již v *Lo frate 'nnamorato* setkáváme s historickým protikladem mezi komickým basem „neapolským“ (Marcaniello) a komickým basem „toskánským“ (Pietro). V opeře vynikají tři árie: v prvním jednání Ascaniův nárek nad milostnými trápeními „Ogne pena cchiú spietata“ a dále dvě árie Vanelly „Gnora crediteme“ (z 1. jednání, krajně rychlá) a „Chi disse ca la femmena“ z 2. jednání, která střídá nyvost a vzlet pomocí tempových změn. Za připomínku stojí duettino Vanelly a Cardelly, které otevírá operu („Passa niuno da ca' nnante“), nárek Lucrezie („Lo trommiento c'ha sto core“ z 2. jednání) a „Gioia mia, me vuoie lassare“ (Marcaniello ve 2. jednání). Ně-

kteří úryvky mají rysy a rozměry z opery seria, třeba árie Neny „Va solcando il mar d'amore“ s flétnou (3. jednání).

Opery jako Scarlattioho *Trionfo dell'onore*, Leova Cioè, Vinciho *Le Zite 'n galera*, Pergolesiho *Lo frate 'nnamorato* byly ve své nesmírné rozsáhlosti protikladem „intermezz“. Během provozování vážné opery se na konci každého jednání předváděli někteří pěvci komických rolí (téměř vždy dva - jeden „buffo“ a jedna „buffa“) v komické opeře malého rozměru neboli „intermezzu“. (Pozn. překlad.: označení „buffo“ pro ženské představitelky v průběhu času vymizelo). Nejznámějším intermezem je Pergolesiho *La serva padrona*, která se objevila v roce 1724 na jevišti v Neapoli u příležitosti prvního provedení opery *Prigionier superbo* od téhož skladatele. *La serva padrona* měla tehdy úspěch, ale své pověsti nabyla především díky vítězství, jehož dosáhla v Paříži roku 1746. K popularitě této operky přispělo též libreto Gennara Antonia Federica, které obratně postihlo míru kapitulace starého padrona, zapšklého bačkory (Uberto, bas nebo baryton), před pletichami podnikavé služky Serpiny (soprán).

V tomto protikladu charakterů Serpina hudebně a vokálně vyniká živostí árie „Stizzoso, mio stizzoso“ a v árii „A Serpina penserete“ elegickou nyvostí a vychytralými narážkami. Serpinina převaha, pokud jde o výsledný scénický a hudební dojem, je zřejmá také v duetu „Lo conosco a quegli occhietti“. Ostatně, Uberto je jenom neduživá odnož zpěvu, do níž se služka strefuje špendlíkem. A pro úplnost: všechno co zpívá Uberto působí konvenčně, přežitě, i když árie „Son imbrogliato io già“ využívá komicky pompézní instrumentální struktury, jaká byla obvyklá v opeře seria v typu „aria agitata“.

V minulosti protekly potoky inkoustu v pojednáních o pružnosti a výmluvnosti recitativů, jako kdyby byly páteří opery. Nejčastěji šlo o obvyklé secco recitativy, jejichž příchut' a rozmanitost závisela na libretistově výmluvnosti, a v druhé instanci na důvtipu a vynalézavosti interpretů. Jediný recitativ accompagnato (doprovázený) uvádí Ubertovu árii „Son imbrogliato io già“ a není na něm nic úžasného. A aby bylo řečeno všechno: v Pergolesiho intermezzu *La serva padrona* nenajdeme jedinou stránku, která by se mohla pochlubit půvabem Serpinina zpěvu „Vaghe donne“ ze 2. jednání Paisiellovy *La serva fatta padrona* (Petrohrad, 1781).

Když v roce 1734 komponoval Pergolesi pro neapolské divadlo San Bartolomeo operu *Adriano in Siria*, byla intermezem *La contadina astuta ovvero Livietta e Tracollo*, historka o důvtipné venkovance Liviettě, usilující odhalit v mužském převleku zloděje Tracolla, který se v ženském převleku vydává za Polku a žebřá. Táž kritika, která velebila intermezzo *La serva padrona*, hodnotila *Liviettu a Tracolla* jako příliš lidové, třebaže jeho jistý půvab spočívá také v tom, že si tropí šprýmy z opery seria. Když například Livietta překvapí Tracolla při činu

a vyhrožuje, že ho vydá spravedlnosti, improvizuje Tracollo tragicou scénou s ohromným recitativem *accompagnato* („Miserò! A chi mi volgerò?“). Úpěnlivě prosí mocnosti pekelné s takovým deklamátorským patosem, že se zdá, jakoby parodoval scény zapřísahání, které byly v módě už za Cavalliho. Nechybí ani Tracollovo pominutí na rozumu (*scena di pazzia*) v převleku za astronoma („Vedo l'aria che s'imbruna“), kde i složka nástrojová a způsob vyjadřování, zároveň podivínský i důstojný, parodují operu seria. Livieta zase dokonce předstírá, že umírá („Caro, perdonami“), ve scéně nástrojově pojednané ve stylu patetickém a pochmurném. Dalším karikujícím předstíráním a áriemi zpracovanými do komična, jako Tracollův menuet „Sull'erbetta alla fransé“, se dospívá k vzájemné zamilovanosti a k závěrečnému duetu, který stvrzuje opravdovou svatbu (*Presto 3/8* „Sempre attomo qual palomba“) a je svým způsobem přitažlivý. *Intermezzo Livieta e Tracollo* má zajisté drsnou zrnitost frašky, ale nepostrádá melodická vnuknutí a řešení plná fantazie.

Flaminio (libreto Gennaro Antonio Federico) byl uveden v Neapoli v divadle Nuovo v roce 1735. Není to intermezzo, ale ani opravdová komická opera. Římský šlechtic Giulio byl odmítnut Giustinou, která se provdala za jiného. Ale manžel jí zemřel a Giulio se jí začne znovu dvořit pod jménem Flaminio. Giustina ho však pozná a zamiluje se do něho. Do Flaminia je ovšem zamilovaná i Agata, jejíž bratr Polidoro zase miluje Giustinu. Tento milostný propletenec zahrnuje ještě Ferdinanda, který je zasnouben s Agatou a posléze odmítnut. Navíc se milují také Polidorův sluha Bastiano a Checca, služebná Giustiny. Ferdinando a Bastiano zpívají v neapolském dialektu, ostatní italsky. Jedním z charakteristických rysů tohoto díla je převaha „bílých“ hlasů, poněvadž Flaminio, Giustina, Agata, Ferdinando a Checca jsou soprány. V některých moderních uvedeních byl ovšem Ferdinand přisouzen tenorovi a Checca mezzosopránu, zatímco Polidoro komickému tenoru a Bastiano komickému basu. Nakonec se Giustina a Giulio-Flaminio vezmou a totéž učiní i Bastiano a Checca. Polidorovi nezbyvá, než se smířit s osudem.

Ve *Flaminiovi* je protiklad vážných a buffózních postav doveden do krajnosti v tom smyslu, že element komický je často fraškovitý, zatímco citové výlevy vážných postav jsou tak přehnané, že vokálním a instrumentálním vznětem připomínají árie rozbouřených žvlů, hněvu nebo zoufalství. Jsou to např. Flaminiova árie v 1. jednání „Scuote e fa guerra“, Giustinina árie „In mezzo a questo petto“ ve 2. jednání a Agatina árie ve 2. jednání „Da rio funesto turbine“. Za povšimnutí stojí, že v těchto částech parodistický záměr chybí a samozřejmě se naopak objevuje ve zpěvu partií komických, jak to předvádí ve 3. jednání Polidorova árie zapřísahání „Dal cavernoso petto uscite o furie“.

Předčasná smrt Pergolesiho přivedla neapolskou komickou operu velmi rychle do krize. Nejlepším reprezentantem byl Rinaldo da Capua (Capua, asi 1710 - Řím, asi okolo 1780), velmi plodný skladatel, jehož největším úspěchem byla *La Zingara* uvedená v Paříži v roce 1753. V této operě zazněla proslavená árie „Tre giorni son che Nina“, jejíž otcovství však bylo přisouzeno Pergolesimu.

V oněch letech si získával jméno Baldassarre Galuppi (Burano, 1706 - Benátky, 1785), skladatel benátské školy, autor řady vážných oper, které byly rychle zapomenuty. Uplatnil se však v oboru zábavném, kde zkomponoval (mimo jiné na libreta Carla Goldoniho) opery *L'Arcadia in Brenta* (Benátky, 1749), *Il mondo della luna* (1750) a úspěšného *Il filosofo di campagna* (1754). *L'Arcadia in Brenta* je satira na dobově módní veslařské obřady a selanky v kruzích šlechty a vysokého měšťanstva. *Il mondo della luna* si tropí legraci ze starce Buonafede, jehož koníčkem je astronomie. *Il filosofo di campagna* je naopak oslavou venkovského života, jehož prototypem je Nardo. Obdělává vlastní pozemky, ačkoli je zámožný. Starý měšťan Don Tritemio by mu rád dal za ženu svoji dceru Eugenii, která je ovšem zamilovaná do šlechtice Rinalda, opětujiícího její city. Vychytralá služka Lesbina získá po sérii nedorozumění Narda, který se s ní ožení. Vezmou se také Eugenia a Rinaldo, jakož i Tritemio a Nardova neteř Lena.

Il filosofo di campagna uvádí vokální typy, které budou převažovat v komické operě druhé poloviny 18. století. Nardo je barytonálním založením buffo „cantante“ (pojem baryton se ovšem ještě nepoužívá), který předvádí veselé árie ve stylu kancón, jako „Vedo quell'albero“, „Al lavoro, alla campagna“ a také „Amor se vuol così“ v tempu „siciliani“ (6/8). Don Tritemio je starý umíněnc a hlupák, jemuž připadla árie bez konce, která se pak stává jakousi říkankou („La mia ragione è questa“). Představuje komický bas řečený „buffo caricato“ a - charakterem vokální linky - také „parlante“. Lesbina (soprán) je typická krajně živá služtička, lstivá i chytrá, která zpívá písničky „zasvěcené“ ředkvičkám, čekance, salátu a dosáhne úspěchu ve sňatku s Nardem. Lena (sirotek a neteř Nardova) je melancholická dívka. V 1. jednání zpívá Andante dolce e accorato („Di questa poverella“) a ve 3. jednání něžnou kancónu („La pastorella al prato“). Eugenia (soprán) a šlechtic Rinaldo (tenor) představují typickou instituci druhé poloviny 18. století: vážné role v komické operě. Jejich vokální linka směřuje k virtuozitě.

Pokud jde o komickou operu neapolského ražení, úspěch a rozšíření jí dokázal zajistit Nicola Piccinni (Bari, 1728 - Paříž, 1800), žák Lea a Duranteho na konzervatoři Sant'Onofrio. Poprvé vystoupil v roce 1754 s operou *Le donne dispettose* v divadle Fiorentini di Napoli. V roce 1760 uvedl Piccinni v Římě operu *La Cecchina ossia La buona*

figliuola. Patřila do neapolské školy a dosáhla největšího úspěchu a rozšíření v době, která předcházela zrodu Paisiellovy opery *Nina* a Cimarosova opusu *Il matrimonio segreto*. Je to příběh osiřelé Cecchiny (soprán), zahradnice markýze della Conchiglia (tenor), který se do ní zamiluje a rád by se s ní oženil. To by vedlo aristokratického Cavaliera Armidora (soprán) k tomu, že by zrušil zasnoubení s markýzovou sestrou Lucindou (soprán). Odtud plyne Lucindina nenávisť k Cecchině, pronásledované také venkovankou Sandrinou (soprán) a komornou Paolucciou (kontraalt). Po obvinění, že koketuje s venkovánem Mengottem (bas), Lucinda Cecchinu zapudí. Znenadání však přichází německý kyrysník Tagliaferro (podle tehdejšího názvosloví basso secondo, ve skutečnosti baryton), od kterého se dozvídáme, že Cecchina je Mariundel, dcera německého plukovníka, navíc barona, který ji ztratil, když byla ještě holčička. Dopadne to tak, že markýz della Conchiglia se ožení s Cecchinou-Mariundel, Lucinda si vezme Amidora a Mengotto si vezme Paoluccii.

Původ libreta *Cecchiny* je v románu *Pamela, or virtue rewarded*, jímž se v roce 1741 proslavil anglický spisovatel Samuel Richardson a který inspiroval Goldoniho ke komedii *Pamela* (1750) ještě dříve, než vzniklo libreto k Piccinniho opeře. Vokálně není partie Cecchiny příliš obtížná. Vzhledem k zákazu, podle něhož se ženy v Římě nesměly předvádět na scéně, byla napsána pro kastráta. Obtíže přináší stránka interpretační. Budiž v tuto chvíli připomenuto, že Piccinni označuje četné operní árie, které nejsou trojdílné a mají skrovné rozměry, jako „strofy“. Taková je například vstupní árie Cecchiny, sladká a snívá „Che piacer, che bel diletto“ z 1. jednání. Ještě příznačnější je melancholické Andantino „Una povera ragazza“ - také kvůli bolestnému doprovodu s echem - a velmi něžná (i v instrumentaci) árie dřímoty ve 2. jednání, Largo con moto „Vieni al mio seno“. Lucinda a Armidoro, sopránoví kastráti, se na prvním představení pyšnili okázalou vokální linkou „vážných“ partií, zpívali třídílné árie (co do virtuosity někdy neohebně), např. Lucindino Allegro assai „Furia di donna irata“ (1. jednání), ale i jiné, menších rozměrů - Andante Lucindy „Sento che il mio cor mi dice“ nebo další Andante Amidorovo „Che più di me contento“, oboje ze 3. jednání. Pokud jde o markýze della Conchiglia, má v 1. jednání poměrně komplexní árii (Andante „È pur bella la Cecchina“), skládající se z pěti částí a charakterizovanou střídáním různých temp a začátků. Ve 2. jednání předvádí Markýz dvě árie, které stojí za zmínku: Andante comodo „Dov'è Cecchina, oh ciel“ a Moderato „Vederete una figliuola“.

Komické partie jsou načrtnuty dobře, počínaje zábavnou parodií německého vojáka, kyrysníka Tagliaferra, vyjádřenou v Andante „Star trompette, star tampuri“ (ve 2. jednání) a také v instrumentaci. Když Tagliaferro pojmenovává trubky, bubny, kytary a píšťaly, odpovídají

vyvolávané nástroje z orchestru. Ve 3. jednání přednáší Tagliaferro, poněkud domýšlivěji, Allegro „Ah, je tutte consolar“. Venkovan Mengotto má důležité okamžiky, ať ve „strofě“ z 1. jednání „Quel che d'amore“, nebo v árii ve 2. jednání („Ah Cecchina...il tuo Mengotto“), která v toužebnosti lamenta dává vytušit groteskní podtext. Dvojice potměšilých dívek Sandriny a Paoluccie je zvlášť výrazná, když obě jednájí společně, jako v Andante molto vivace „Per il buco della chiave“ (2. jednání). Sandrina kromě toho zpívá v 1. jednání půvabné Largetto („Poverina, tutto il dí“) věnované venkovské námaze, zatímco Paoluccia přednáší v 1. jednání moralizující Allegro „Che superbia maledetta“. Zpočátku árie míří proti ješitnosti aristokratů, ale pak se náhle promění a v okamžiku improvizace napodobuje kohoutí „kykyryký“, aby znázornila panskou pýchu.

Cecchina je opera, která nám umožňuje pochopit, jak se tehdejší doba dovedla současně bavit a dojímat. V tom tkvěl základ úspěchů, které trvaly bezmála třicet let. Další pokračování, opera *La buona figliuola maritata*, která byla uvedena v Boloni v roce 1761, dosáhla jen skrovných výsledků.

Lepší osud potkal operu *La molinarella ossia il Cavaliere Ergasto* (Neapol, 1766). Aristokrat Ergasto (tenor) a Lesbina, dcera mlynáře (soprán), se vzájemně milují. Lesbina se však zdráhá za Ergasta provdat. Mlynář Anselmo (buffo caricato) by ostatně chtěl, aby si Lesbina vzala čeledína Ciccona (buffo cantante). Ale služka Brunetta (soprán), která Ciccona miluje, oznámí Anselmův záměr šlechtici Ergastovi. Situace se dále zamotává, protože mezi osobami je také ještě hrabě Sorboli a markýza Urania, kteří se milují a po různých nedorozuměních se také vezmou. Totéž se stane i s Ergastem a Lesbínou. Vyjde totiž najevo, že Lesbina je dcerou jedné kněžny.

Ve srovnání s operou *La buona figliuola* je *La molinarella* opera menšího významu, ale má nádech pitoresknosti, například v některých áriích Anselmových v neapolském dialektu („È la femmena come 'na gatta“ z 1. jednání a „Chillo da 'ncoppa, chilla de sotto“ ze 3. jednání). Lesbina zpívající v italštině je postavou, kterou měl Piccinni nejraději. V 1. jednání pro ni složil půvabnou, velmi rychlou árii („Il mio cuore è un ruscelletto“) a další, v níž se něha váže k árii dřímoty („Aurette soffiate“), zatímco ve 3. jednání upoutá zádumčivostí árie „Per queste amare lacrime“. Ve 3. jednání se honosí virtuózní i melodicky sugestivní árií („Dopo dei torbidi si placa il mare“) také Urania.

Od skladatelů 18. století se požadovalo, aby se uplatnili jak v opeře seria, tak v opeře komické. Zábavný žánr si vyzkoušeli i někteří operní skladatelé, kteří vešli do dějin jako „reformisté“ a byli svými záměry příbuzní Gluckovi. Například Niccolò Jommelli psal „intermezza“ i v období, které strávil ve Stuttgartu. Jedno z nich, *La criti-*

ca, pojednává o antagonismu mezi operou italskou a francouzskou, svěřujíc Giocondě (soprán a seconda donna) sladkou a roztouženou árii („Heurese paix“) s tlumenou, delikátní instrumentací, ve stylu „spianato“. Naopak tercet „Quell’augellin“ připomíná árie imitující ptáky a árie lovecké.

Také Traetta, který patřil do první řady reformátorů, napsal na námět z venkovského prostředí *Le serve rivali* (Benátky, 1766), komickou operu, která nepostrádala jisté hodnoty. Především je tu postava Giannina (mezzo carattere nebo tenor): v 1. jednání zpívá kanconetu „Care e belle ragazzotte“ a „arioso“ („L’amore è un chittarone“), vykazující vyvinutou strukturu pro zvukové a tempové proměny. Tento úryvek zahrnuje také „Largo amoroso“ s elegickým nádechem. Kromě toho je Giannino ve 2. jednání hlavním aktérem ve scéně opilosti, jejíž zpěvní part je dosti obtížný. V obsazení nacházíme ještě Letanzia, dalšího tenora komického ražení, a jednoho barytonálního buffo, Dona Grillo, uplatněného v parodistické nápodobě árie rozbouřených živelů („Perderò la tramontana“).

Pasquale Anfossi (Taggia/Imperia, 1727 - Řím, 1797), ve své době velmi renomovaný operní skladatel, složil mezi jiným *La finta giardiniera* (Řím, 1777), která o rok předběhla stejnojmennou operu Mozartovu. Vypráví se tu historka markýzy Violanty: ač ji hrabě Belfiore ranil bezdůvodným podezřením z nevěry, pronásleduje ho v přestrojení a pod jménem Sandrina se stane zahradnicí u Dona Anchise. Hrabě Belfiore přijde do letohrádku Dona Anchise a po různých příhodách se s Violantou usmíří. Opera obsahuje ještě zápletku mezi další dvojicí, Armindou a šlechticem Ramirem. Belfiore je tenor „di mezzo carattere“ a Don Anchise je komický bas. Belfiore je předváděn jako osoba převážně komická, což mimo jiné podtrhuje jeho pompézní Allegro con spirito „Da scirocco a tramontana“ z 1. jednání. Šlechtic Ramiro byl sopranový kastrát, stejně jako Violanta a Arminda (vzhledem k zákazu, který platil v římských divadlech a nemožňoval vystupovat ženám). Zvláště výrazné byly dvě Ramirovy árie, a to Allegro „Se l’augellin sen fugge“ (1. jednání), v němž smyčce soupeří ve virtuozitě se zpěvákem, a další Allegro něžného charakteru „Dolce d’amor compagna“ (2. jednání).

Další skladatel, který byl ve druhé polovině osmnáctého století v módě, Giuseppe Sarti (Faenza, 1729 - Berlín, 1802), střídal jako v té době všichni opery vážné a komické. Opera *Fra i due litiganti il terzo gode* (libreto podle Goldoniho) byla uvedena v Miláně v roce 1782 a měla úspěch i v zahraničí. Dokonce Mozart citoval ve II. finále *Donna Giovanniho* árii „Come un agnello che va al macello“. Hraběti Belfioemu (buffo cantante di carattere baritonale) se líbí komorná Dorina (soprán). Aby se stal jejím pánem, plánuje, že ji dá za ženu čeledínu Tittovi (buffo caricato). Hraběnka Belfiore (soprán) tuší

manželovu hru a umíní si, že Dorinu provdá za zahradníka Mingoneho (další buffo caricato). Po střídavých zápletkách se Dorina provdá za šafáře Masotta (tenor) a mezi Hrabětem a Hraběnkou zavládne znovu mír. Opera má některé přitažlivé stránky. Patří k nim v prvním jednání melancholická árie Hraběny „Ah, dov'è andato quel dolce affetto“ a árie Doriny „Non fidarti il cor mi dice“. V 1. jednání se objevuje ještě Mingoneho „Come un agnello che va al macello“ a Tittova árie „Quel che mi bolle in testa“, která vypovídá o tom, co všechno musejí sluhové snášet. Prvé jednání se může pochlubit finálem, vystavěným na obecném úžasu („La mia testa ad ogni istante / va girando tondo tondo“), které jakoby předjímalo Rossiniho. Ve 2. jednání vyniká patetická árie Doriny („Sola in braccio al mio periglio“) a velmi rychlá árie Masottova („Servo umilissimo, ossequiosissimo“).

Pietro Alessandro Guglielmi (Massa Carrara, 1728 - Řím, 1804) zkomponoval dobrých dvaosmdesát oper, vážných i komických. Debutoval v Neapoli roku 1757 operou *Lo solachiello 'mbroglione* a za úspěšné dílo se pokládá *La bella pescatrice* (Neapol, 1789). Z nejlepších okamžiků připomeňme Andantino v 6/8 taktu „Ah! Dove sei sposino“ (Dorina, soprán), pro něž je typická také dosti hutná instrumentace. Ve prospěch Guglielmiho kompoziční spontaneity vypovídají i Allegro „Son nel valore Achille“ vychloubavého Alfonsa („buffo caricato“) a melancholické Largo Calidoniovo (tenore di mezzo carattere) „Ne anderò da te lontano“.

Velkým finálem opery osmnáctého století, i pokud šlo o vokální profil, byl nejprve příchod Paisiellův a pak příchod Cimarosův. Oba vytvářeli postavy, jejichž úspěch spočíval nejen ve zpěvu, nýbrž v celkovém interpretačním uchopení. A to platí dodnes. Giovanni Paisiello (Taranto, 1740 - Neapol, 1816) měl úspěchy i ve vážném žánru, ale proslavila jej opera komická, počínaje *Lidolo cinese* (Neapol, 1767). Vypráví o podivuhodných dobrodružstvích, která zažili tři Neapolci Tuberone, Pillottola a Parmetella v Číně. Tuberone a Pillottola jsou „buffo“ role a zpívají v dialektu stejně jako Parmetella (subreta). Mnohé árie (někdy v rytmu tarantelly) zpívané Tuberonem a Pillottolou jsou velmi rychlé. Zápletka zahrnuje dvě role vážné, Liconatta (tenor) a Ergillu (soprán). On provádí roztoužené Andante sostenuto „Perché tra noi non senti“ v 1. jednání, ona ve 2. jednání virtuózní imitační árii, kde nahrazuje fagot tradiční sólovou flétnu.

Paisiellovo satirické nadání pozoruhodně vyniklo zvláště ve spojení s libretistou tak svrchovaně obeznalým v satiri, jako byl Giovanni Battista Lorenzi. Již opera *Il duello* (Neapol, 1774), vysmívající se měšťanům, kteří si dodávali důležitosti tím, že mluvili francouzsky, inspirovala i Paisiella ke skutečně významné patetické árii Clarice „Sopiri miei dolenti“.

V *Socrate immaginario* (Neapol, 1775) se stali terčem satiry vznešený Neapolec Saverio Mattei, bádající v antických filozofických systémech, a jeho podivínská manželka Giulia. Don Tammaro Promontorio (basso comico) věří, že je Sokratem, a snáší útlak své ženy Rosy (soprán), kterou pokládá za Xantipu. Mimo to by chtěl, aby se jeho dcera Cilla (soprán) provdala za holiče Antonia (baritono comico), v němž poznává Platóna. Ale Cilla miluje Ippolita (tenor) a opětuje jeho lásku. Další osobou je intrikán Calandrino (buffo caricato baritonale). Opera, která sklidila ohromný úspěch, se dočkala i různých moderních uvedení. První jednání je zajímavé některými objevy v instrumentaci (např. starobylá „tromba marina“, která doprovází Sokratovy přednášky žákům), ale i rychlým tempem různých scén (např. tarantella, kterou tančí Rosa). Rosa zpívá také melancholické Largo „Volle il destino mio“. K nejlepším okamžikům v tomto jednání patří tklivé Ippolitovo „Lacrime mie d'affanno“ a duet Tammaro-Antonio „Sa che sa, se sa, chi sa“. Ve 2. jednání silně zapůsobila a vyvolala pozornost scéna vzývání furií Donem Tammarem („Chi tra quest'orride caverne orribili“) a jejich prudká reakce, finále se smutčným pochodem, oznamujícím, že Tammaro je připraven vypít bolehlav, a Allegro, v němž osoby zpívají „È muorto Socrate, che 'nce haje da fa?“.

V roce 1781, během Paisiellova pobytu v Rusku, se v Carském Selu dávalo intermezzo *La serva fatta padrona* na stejné libreto, jaké zhuďebnil Pergolesi, ale s jednou árií navíc, přidanou do role Serpiny („Donne vaghe“). Instrumentace je bohatší než u Pergolesiho, Ubertto se pyšní určitější melodickou linkou, Serpina je lichotivější a příkomponovaná árie „Donne vaghe“ je velmi krásná. Následujícího roku uvedl Paisiello v Petěrburgu svého *Il barbiere di Siviglia* na libreto Giuseppe Petroselliniho, situačně velmi podobné tomu, jaké pak připravil Cesare Sterbini pro Rossiniho. Srovnávat obě opery nemá smysl, zvláště pokud by šlo o postavu Figara. Ale v Paisiellově *Il barbiere di Siviglia* předvádějí jak Almoviva, tak Rosina noblesní a půvabné árie a soprán navíc ve scéně vyučování zpívá rozkošně nyvou árii „Già riede primavera“.

Ještě větší úspěch měla opera *La molinara ovvero l'amor contrastato* (Neapol, 1788). Půvabná a bohatá mlynářka Rachelina (mezzosoprán nebo soprano centrale) přitahuje vychovatele Rospoloneho (buffo parlante), notáře Pistofola (buffo cantante), Dona Luigina (tenor) a Caloandra (tenor). Výrazná postava Racheliny je vypočteně ve 2. jednání v árii „Nel cor piú non mi sento“, zlomyslné i roztoužené zároveň - a dodnes proslulé. Skvělé je také terceto „Quanto è bello l'amor contadino“ (Rachelina-Caloandro-Pistofolo). Ten, koho si Rachelina vezme za muže, je Caloandro a ve finále opery oba zanotují líbezný duet („Il mio garzone un piffero sonava“).

Roku 1786 byla provedena v Paříži opera *Nina ou La folle pour amour* od Nicolase Dalayraca. Liberto v italském překladu s několika obměnami bylo zhudebněno Paisiellem a *Nina*, uvedená roku 1789 v dvorském divadle v Casertě, byla přijata triumfálně. Byl to také triumf „larmoyantního“ žánru. Andante sostenuto „Il mio ben quando verrà“ se stalo přeslavné. Opera však vykreslila i svět venkovský, podílející se chápavě na bolesti protagonistky, jak to předvádí na začátku opery něžný a útěšný sbor sedláků „Dormi, o cara“. Týmž směrem se ubírá pastorální kancóna „Già il sol si cela dietro la montagna“ s doprovodem šalmaje. Poetický je také Lindoro (tenor), o němž všichni předpokládají, že padl v souboji, když na místě někdejších schůzek s Ninou zpívá nostalgické „Questo è dunque il luogo usato“, následované Andantem „Rendila al fido amante“. Poté se stvrzuje duetem Nina-Lindoro „O momento fortunato“ lieto fine (šťastný konec).

Domenico Cimarosa (Aversa, 1749 - Benátky, 1801) se poprvé uvedl v divadle Fiorentini di Napoli komickou operou *Le stravaganze del conte*. Zkomponoval proti čtrnácti operám seria padesátšest kusů kolísajících mezi operou giocosa a intermezzem. Definitivně zakotvil operou *L'Italiana in Londra* (Řím, 1778), jejíž protagonistka Livia (sopranový kastrát) se odebere do Londýna, aby vypátrala Lorda Arenspigha (tenore di mezzo carattere), protože si myslí, že ji zradil. Ve skutečnosti byl Arenspigh k zasnoubení s anglickou aristokratkou donucen otcem. Livii, která v Londýně přijme jméno Enrichetta a již poskytne pohostinství Madama Brillante (sopranový kastrát), se začne dvořit Don Polidoro (basso comico). Po všelikých nedorozuměních a překážkách se Livia provdá za Arenspigha a Madama Brillante za Polidora.

V této operě jsou introdukce a doprovody někdy mnohem zajímavější než pěvecké party. Ale stránky, které připomínají neapolské lidové melodie, mají svůj půvab, jako v případě „È piú d'un'ora che sei aspettata“ (Polidoro, 1. jednání) a „Idolo bello“ (Madama Brillante, 2. jednání). Budiž také připomenuto Finale vivacissimo (1. jednání), které paroduje árie rozbouřených živelů a zpívají je všechny osoby („Son qual nave in mar turbato“).

Giannina e Bernardone (Benátky, 1781) popisuje - podle zvyklostí ve dvou jednáních - rozepře mezi Gianninou (soprán) a jejím žárlivým manželem (buffo caricato, baryton nebo bas). Účastníky jsou i Masino, Gianninin bratr (další buffo, baryton nebo bas), jeho žena Lauretta (soprán), Capitano Francone (tenore comico), starý maďarský důstojník Don Orlando (tenore comico) a jeho dcera Aurora (soprán), která je zamilovaná do Franconeho. Opera je umístěna do Gaety, což inspirovalo Cimarosu k lidovým melodiím, jako je Gianninina kancóna „La moglie quando è buona“ (1. jednání), kte-

rá přechází ze zádumčivosti do závratně rychlého ritornelu („Con il tricche-tracche-tra“). Zajímavé je i první finále: Giannina vyhrožuje, že se vrhne do studny, kam nechá spadnout kámen. Žblunknutí vyvolá obecné přesvědčení, že šlo o sebevraždu. V následujícím zmatku se Giannina vrací, stoupne si k oknu a vyčítá ostatním, že ji probudili.

Don Orlando se vyjadřuje v poněkud italštině a líčí své hrdinské činy v árii „Mezze monde aver girate“. Bernardone utrží obecný výsměch, zvláště když se při oslavě svatby Franconeho a Aurory předvádí jako písničkář. Ve finále opery se přece jen přesvědčí, že Giannina je mu věrná.

Komických oper, v nichž se Cimarosa vyznamenal, bylo nemálo. Jedna z nich, *Il fanatico burlato* (Neapol, 1787), je příběhem malého měšťana Dona Fabrizia (buffo caricato), který si zakoupil titul Barone del Cocomero (baron z Melounova) a má v úmyslu spříznit se se skutečným šlechticem, hrabětem Romolem (tenor), tím že mu dá za ženu dceru Doristellu (soprán). Ale Doristella miluje Lindora (buffo cantante baritonale), který její lásku opětuje a představuje se Donu Fabriziovi coby hrabě Romolo. Když pak přichází skutečný hrabě Romolo, vydává se převlečený a přestrojený Lindoro za Dona Fabricia. Po řadě podivných událostí se hrabě Romolo rozhodne vyslyšet lásku Lindora a Doristelly. Tak se Lindoro stane Scaratafaxem, vládcem na vzdáleném ostrově, a v průběhu slavnostní ceremonie jmenuje Dona Fabrizia „Gran Mammalucco“ - Velkým Mamelukem. Don Fabrizio má přirozeně radost, že dává Doristellu za ženu Scaratafaxovi, ale po svatební slavnosti pochopí pravdu a všichni si ho dobírají.

Cimarosa oživuje tuto frašku brilantními předehrami a propracovanými doprovody ke všem áriím. Mimo to skýtá i dostatečně celistvá finále jednotlivých aktů. V prvním finále dosahuje „predrossiniovské“ situace zmatkem, který vytvářejí všechny postavy tím, že každá vysvětluje své vlastní důvody. Druhé finále anticipuje Rossiniho operu *L'Italiana in Algeri* (jmenování Mustafy Pappatacim), aniž by ovšem dosáhlo stejných kvalit. Připomeňme ještě árii Doristelly z 1. jednání („Vo tra l'erbe e tra le piante“), něžnou melodii, jejíž instrumentální úvod a doprovod zdůrazňují idylický charakter.

Il matrimonio segreto (libreto Giovanni Bertati) bylo uvedeno na jeviště ve Vídni 7. února 1792. Je známo, že císař Leopold II. poté, co večerel se skladatelem, pěvci a členy orchestru, dal celou operu opakovat. Šlo o nejslavnější „bis“ v celé historii italské opery.

Jednou ze silných stránek je libreto Giovanniho Bertatiho, které představuje osoby a situace dříve obvyklé v opeře komické. Pojímá je však s mírou vkusu, který vylučuje pokles ve frašku, i když samotné okolnosti jsou fraškovité. Vzpomeňme na první scénu 2. jednání

mezi Geronimem (*buffo caricato*) a hrabětem Robinsonem (*buffo cantante baritonaleggiante*). Konflikt dvou osob a posléze pak jejich shodu líčí libretista s obratností, která se obrátí ve vývoji hudebním. Orchestr nemá jen funkci doprovodnou, ale podněcuje hlasy k co nejvýmluvnějšímu „stille parlante“. Výsledné Allegro, vyjadřující zadosťuchání (ať Geronima či hraběte) z dosažené shody, je významné i pro rytmickou měkkost v 6/8 tempu. Ale nejdůležitější roli sehrává přece jen libreto.

Dále je podstatné - i to je ovšem zásluha libreta - že Cimarosovu náklonnost vyvolaly, jak se zdá, všechny postavy. Sama Elisetta, nedůvěřivá a útočná, je předváděna shovívavě. Její osobě přísluší zákonná obhajoba privilegií, která tehdejší společnost poskytovala ať aristokratům nebo zámožným měšťanům, prvorozeným bratrům a sestrám. Co se týče Robinsona, který se podle obecného názoru žene za věnem, podávají jej Bertati s Cimarosou tak, že se vyjadřuje s přitažlivým smyslem pro humor. Získává si sympatie, jak ukazuje *Andante con moto* „Son lunatico, bilioso“ (II., 6a), v němž si jako postava připisuje vážné nedostatky ve snaze přimět Elisettu, aby se zřekla společného sňatku. Také jeho výstup v šesté scéně 1. jednání, *Andantino con moto* „Senza, senza cerimonia“, popisuje vtipně šlechtice, který si při hledání věna chce každého získat.

Vítěznou zbraní opery *Il matrimonio segreto* je charakteristika osob, kterou skladatel a libretista vytvářejí v názorové shodě. Geronimo není obvyklý „buffo“ prostáček, jemuž se všichni vysmívají, ale hlava rodiny. Má rád jak sestru Fidalmu, tak dcery Elisettu a Carolinu. Jeho *Andante maestoso* „Udite, udite tutti“ (I., 3a) ve stylu „parlante“ není neodolatelné hudebně, ale jevištně je dokonalé. Stejně šťastně je vykreslena Fidalma (kontraalt, ale ve skutečnosti mezzosoprán). Není to stará vdova, směšně dychtící po sňatku, ale ještě poměrně mladá (jakož i bohatá) žena, která hledá hodného manžela. Melodie její árie „È vero che in casa“ je veselá a prostá, s troškou předstírané slabosti, v níž se naznačuje potřeba mít muže, zosobněného ve společensky nízko postaveném Paolinovi. Verše a jejich zhudebnění dobře vystihují i Fidalmu coby prostřednici v hádkách mezi neteřemi Elisettou a Carolinou. Táž Fidalma se však projeví agresivně a zlomyslně, jakmile odhalí, že má v neteři Carolině šťastnější rivalku.

Dva zamilovaní, Paolino (tenor) a Carolina (soprán), jsou napsáni mistrovsky, počínaje duetem v úvodu opery. *Allegro maestoso con brio* „Cara non dubitar“ patří mezi nejkrásnější stránky, které Cimarosa zkomponoval. Na svůdnou orchestrální introdukci navazuje lehký, lichotivý zpěv Paolina, který opakuje s toutéž melodií Carolina. Ale v milostném zpěvu má Paolino prvenství díky *Andante sostenuto* „Pria che spunti in ciel l'aurora“ (II., 5), které je po Sinfonii nej-

známější částí z celé opery. A je zvláštní, že ze zpěvu hladivé lehkosti vzkypí návrh útěku, v němž je podrobně popsáno, kdy a jak tento útek proběhne: za úsvitu ve voze, jehož drožkař bude pobízet koně ke cvalu, aby dorazili do pohostinného domu jedné staré příbuzné. Stejně hodnotný je i orchestrální úvod. Připomeňme také vynikající kvality obou finále, obzvláště druhého, s tlumeným nočním duettinem Paola a Caroliny „Deh, ti conforta o cara“, se vstupy ostatních osob a s krásným okamžikem, kdy Robinson obhájí záležitost Paolina a Caroliny.

Mezi komickými operami, které Cimarosa komponoval následně, náleží první místo dílu *Le astuzie femminili* (Neapol, 1794, libreto Giuseppe Palomba), v němž se ve fraškovitém podnebí tyčí postava Giampaola Lasagni (basso nebo baritono comico), neapolského lékárníka, který se vychloubá, většinou v dialektu, válečnými prohřešky a vojenskými schopnostmi. Mezi jeho áriemi vystupuje do popředí *Larghetto grazioso* v 6/8 rytmu „Le figliole che so' de vent'anni“, v němž Giampaolo filozofuje o mladých ženách a opakuje přitom legrační poskoky („con lo zucheteza“). Děj se týká lásky, kterou Bellina (soprán) cítí k Filandrovi (tenor), jenž ji vřele opětuje. Nemohou se však vzít, protože její zesnulý otec ustanovil v závěti, že dcera zdědí jeho bohatství, jen pokud se provdá za Giampaola Lasagnu. Splnění této vůle má zaručit notář Romualdo (basso nebo baritono comico), který by se však sám rád s Bellinou oženil. Za těchto okolností se Filandro i nápaditá Bellina uchylují k různým trikům, jen aby se mohli vzít. Konečně je napadne převléci se za Maďary. Notář Romualdo je nepozná a spojí je do stavu manželského.

Vztah Filandro-Bellina je vyjádřen něžnými či dokonce elegickými melodiemi: zádumčivou árií Filandra „Nel vederla ad altro in braccio“ (I., 6a) nebo zaníceným duettinem „Qui dolcemente spira“ (I., 11a). V těchto úryvcích se Bellina a Filandro vyrovnají Carolině a Paolinovi. Mají tutéž lehkost a něhu. Za zmínku stojí také tercet Filandro-Giampaolo-Romualdo (I., 7a), který se pak příchodem Belliny a Leonory (mezzosoprán) mění v krajně rychlý kvintet. Ve finále opery je ruský lidový motiv, citovaný Cimarosou už v předehře, na který všichni slavnostně tančí.

Takto šťastně se uzavřel plodný cyklus komické opery osmnáctého století. V očekávání, že příchod Gioacchina Rossiniho ji obnoví ve vší nádheře.

V. ROSSINI

1. ROSSINIHO POJETÍ MELODIE A ZPĚVU

Nezřídka se mluví o „rossiniové reformě“ s poukazem na to, že skladatel vypisoval vlastnoručně koloratury, že zbavil pěvce možnosti improvizace či přidávání pasáží, ornamentů a kadencí. Pomineme-li, že tomu tak zcela nebylo, měl by se pojem reformy především rozšířit také na další oblasti Rossiniho operní tvorby. Rossini vsutku reformoval jak komickou, tak vážnou operu. Reformoval je díky neodolatelnému půvabu, širokému dechu, bohatství nápadů a rytmickému švihů svých melodií. Reformoval je ostrostí svých paradoxních koncepcí komiky, přenesených do zpěvního hlasu, sboru a orchestru, který obdařil novými, silnými a zářivými barvami své instrumentace. Vyrovnání komické a vážné opery dosáhl tím, že operě seria dodal vzletnost pěveckých čísel a finále opery buffa, a tu naopak obdařil květnatou a okázalou mluvou opery seria. Pokud jde o čistě vokální aspekty, přinesla Rossiniho éra hlavně rozšíření určitých zpěvních technik, z nichž měly užitek všechny evropské země. V určitém období umožnily i francouzským pěvcům, aby konkurovali italským. Období let 1820-40, které bylo Rossinim ovlivněno nejsilněji, znamenalo totiž zlatou dobu pěveckého umění, přesně jako o sto let předtím dvě desetiletí let 1720-40.

Rossiniho zpěv zrcadlí jeho pojetí melodie, opery a hudby vůbec. Hudba je podle Rossiniho ideálním uměním, neboť nemá potřebu nápodoby - na rozdíl od sochařství a malířství. „Jistě jste si všiml, duchaplný a nejdražší doktore Filippi, že jsem v radách o italském hudebním umění, které jsem vám poskytl pro mladé skladatele, záměrně pominul slovo ‘imitativa’ (napodobivá) a zmínil jsem ‘jen’ melodii a rytmus. Budu vždy *inébranlable* (nezviklatelný) v přesvědčení, že veškerá italská hudba (zejména vokální) má být ‘ideální a expresivní’ a nikdy ne ‘napodobivá’, jak by si to přáli určití materialističtí mudrcové. Budiž mi dovoleno k tomu ještě dodat, že hnutí srdce se nenapodobují, hnutí srdce se vyjadřují“ (dopis Filippu Filippi ze 16. srpna 1868). A na jiném místě: „Hudba je ideální umění právě proto, že nemajíc prostředků k nápodobě skutečnosti, povznáší se nad

obyčejnou přírodu do ideálního světa.^{1/} Nebo: „Povšimněte si, že výraz v hudbě není totožný s výrazem v malířství, a že nejde o to, živě předvádět vnější příznaky duševních pochodů, nýbrž tyto příznaky v posluchači vyvolat.“^{2/} /.../ „On (skladatel) se nebude zdržovat se slovy, leda by snad s nimi uvedl zpěv do souladu, aniž by se ovšem odklonil od obecného charakteru hudby, který volí tak, že spíše slouží slovo hudbě než hudba slovu. Text patetické nebo hrůzy vzbouzející scény může být buď žertovný nebo smutný, plný radostné naděje nebo plný strachu, prosebný nebo výhrůžný, vždy podle zaměření, jaké chtěl básník dát ději. Bude-li se skladatel snažit krok za krokem sledovat smysl slov, zkomponuje hudbu, která není expresivní svou vlastní podstatou, je ubohá, obyčejná, provedená tak říkajíc jako mozaika, a rozporná nebo směšná.“^{3/}

Rossini tedy převrací principy, které doprovázely zrod prvních melodramat a pocházely původně i od Monteverdiho (hudba má být služebnicí „horatione“, t.j. básnického textu) a prostřednictvím Gluckovým se staly vlastní také hudebnímu dramatu. „L'union doit être si étroite entre les paroles et le chant que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème.“ (Soulad textu a zpěvu má být tak těsný, že báseň nevyvolává dojem, jakoby byla zřymována na hudbu, stejně jako hudba nepůsobí coby kompozice k básni.) V jistém smyslu lze srovnat Rossiniho pojetí s barokním principem o všeovládající fantazii. Tímto všeovládajícím prvkem je pro Rossiniho melodie: vychází z obecného významu veršů, vyjadřujících určitou situaci nebo scénický okamžik. Přenesením do zpěvu je melodie osvobozena od modulací a akcentů mluvené řeči a vyznačuje na postavu i na její pocity nápodědi, které jsou svým původem ryze hudební. Jinak řečeno, melodie v podstatě nálady nebo pocity nevyjadřuje, nýbrž je vyvolává prostřednictvím stylizované či přímo idealizované mluvy. Pro vyvolání posluchačovy emoce se tato mluva řídí vlastními zákony a slov používá výlučně jako prvků orientačních nebo lépe - poučných.

V tomto smyslu se Rossini dostává ještě dále než barokní melodrama, které často spočívalo na nápodobě nějaké vášně nebo přírodní události. Byť bylo napodobení sebevíc stylizované, vycházelo vždy z doslovného významu slov a směřovalo do jisté míry k jeho grafickému napodobení. Je však třeba uvážit, že od těch dob do počátků 19. století hudba urazila velký kus cesty a výrazové a evokativní obzory jak vokální, tak instrumentální melodie se rozšířily. Rossiniovské po-

1/ *A. Zanolini, Biografia di Gioacchino Rossini, Bologna, 1875*

2/ *tamtéž*

3/ *tamtéž*

jetí melodie, které ponechává poezii pouze hodnotu poučnou, přelévá na vlastní zpěv, jak se zdá, určité charakteristiky instrumentální hudby. Rozhodně však u Rossiniho vztah mezi melodií a slovem trvá, ale vychází z protikladu, ve srovnání s platónskými představami florentských autorů a raného Monteverdiho nebo s představami glucovského a romantického hudebního dramatu. Tam se zpěv rodí ze slova, ale ohled na akcenty a modulace mluvy brání melodii v rozletu. U Rossiniho naopak melodie rozpíná křídla a její vývoj se zrcadlí ve slově, protože v *divadle* posluchačova emoce vždy potřebuje podnět přímo z jeviště. Významná melodie činí významnými také slova, jež by sama o sobě významná nebyla, což potvrzuje Stendhal v knize „*La vie de Rossini*“, když objasňuje podřízenost slova melodii. Píše, že jeden z důvodů světového úspěchu italské opery spočívá v tom, že stačí znát smysl slov jedné árie, dokonce jen význam prvních pár veršů, neboť i ten, kdo nevnímá italštinu, je s to ocenit melodii.

I současnost dává Stendhalovi za pravdu, ale pokud jde o emocionální schopnosti, které může melodie přenést na slovo, připadá mně rovněž velmi podnětné, co píše Reynaldo Hahn v „*Du chant*“ (Paříž, 1920). „La mélodie représente dans le chant l'élément surnaturel qui donne à la parole, aux mots, un surcroît d'intensité, de force, de délicatesse, de poésie, de charme ou d'étrangeté, par des moyens qui échappent en partie à l'analyse et dont nous soubissons l'enchantement sans pouvoir bien nous l'expliquer“. (Melodie představuje ve zpěvu nadpřirozený element, který dodává textu ještě větší intenzitu, sílu, něžnost, poezii, půvab či zvláštnost. A to prostředky, které se částečně vymykají analýze, a jejichž okouzlení podléháme, aniž bychom je dokázali správně vysvětlit.)

Důsledkem rossiniovského odporu k realistickému zpěvu je rozhodně zásadní návrat k určitému baroknímu pojetí zpěvní kompozice, ovšem prostřednictvím jiných melodií a orchestrálních osnov. V tomto smyslu by se mohlo hovořit - ovšem převážně pokud jde o operu seria - o rossiniovské abstrakci. Rossiniovská patetická melodie má vždy sklon k idealizaci jednající osoby. Bariéra, která se často tyčí mezi Rossiniho operami seria a dnešními posluchači (v posledním desetiletí se jí daří částečně překonávat)^{1/}, tkví v tom, že z divadelního hlediska mají rossiniovské postavy téměř sošně strnulý výraz, jakoby zpívaly z vysokého piedestalu. I při největší duchovní rozdrásanosti se hrozí realistického zobrazení člověka, který se vnitřně šíří a vzpírá. Bolest a hněv ovšem nepozorují s odstupem, neboť je obé silně dojíhá, ale

1/ *Senzační úspěch, kterého dosáhlo u obecnstva v Itálii, Francii a ve Spojených státech opětne uvedení oper L'assedio di Corinto, Tancredi, Otello a Semiramide, je znám.*

s opovržením vůči příliš obvyklým, příliš každodenním projevům hněvu nebo zármutku obyčejných smrtelníků. Mimořádná ryzost určitých melodií a jejich instrumentálního rámce pramení právě z tohoto vytříbeného znázornění vášní. Znázornění, které dosahuje v líčení opuštěnosti a rozletu téhož cíle, ale bez oné přehnaně zdůrazněné emfáze, bez oné zmatenosti, bez nedostatku zdrženlivosti a míry, které se někdy vzepryly dílu Verdiho a vedly ho k příliš jednoduché a repetitivní melodice, protože skladatel vychází z téměř realistického opakování, uspokojivého sice coby efekt ryze nebo převážně scénický, ale současně překážejícího třibení efektu hudebního.

Protože Rossini sám byl pěvcem, vnímal pěvecký přednes mnohem výrazněji než jiní melodikové jako základní prvek k pochopení skladatelovy myšlenky. Ztělesněním Rossiniho ideálu byli kastráti. Neviděl v nich jen pěvecká hrdla uskutečňující zázrak virtuozity, ale především interprety nedostížné výrazové síly. Niterná krása zvuku a bezchybné provedení virtuózního úseku je v rossiniovském pojetí zpěvu nezbytnou součástí výstižné vyjadřovací schopnosti. Odtud pramení Rossiniho odmítání určitého způsobu zpěvu romantických pěvců, zřikajících se krásného tónu a čistého provedení ve prospěch výrazového řešení, které spočívalo ve „vytí podle módy, která právě vládne“ (dopis Torquatu Antaldimu z 15. června 1851). Nebo: „Nemožu zatajit jistý úpadek pěveckého umění, neboť jeho příznivci směřují spíše ke stylu vztekavému (*stile idrofobico*) než k 'Italo dolce cantare che nell'anima si sente' (k sladkému zpívání po italsku, které dojíhá duši)“ - dopis Filippu Filippi z 26. srpna 1868. Také v dopise Francesco Florimovi, který cituje Radiciotti^{1/}, se píše: „Současné pěvecké umění vystoupilo na barikády. Starý způsob zdobeného zpěvu byl nahrazen zpěvem nervózním, slavnostní zpěv skřeky, jimž se kdysi říkalo francouzské, citová náklonnost se nahradila vášnivou pominutostí.“ Ale abychom tlumočili Rossiniho názor o významu zpěvního přednesu, stačí vzpomenout, že při setkání s Wagnerem v roce 1860 (o němž nám zanechal téměř stenografický zápis Edmond Michotte) vystupuje úpadek pěvecké kultury dokonce jako jedna z příčin, proč se Rossini po dokončení opery *Guillaume Tell* zřekl operní kompozice: „l'art du chant avait sombré“ (nastal soumrak pěveckého umění).

Z hlediska pěvecké techniky byla rossiniovským ideálem fonace, která nepřetržitě směřuje ke spontánnímu, plynulému a měkkému tónu. Altistce Mariettě Alboniové, která pod Rossiniho vedením nějakou dobu studovala zpěv, dokázal vstítit opravdovou hrůzu před násilnými a tvrdými tóny.^{2/} Současně ovšem dával přednost volu-

1/ *Svazek III., str. 125 (Trvoli, 1927-29)*

2/ *Viz A. Pougin, Marietta Alboni, Paříž, 1912*

minéznímu sonornímu zpěvu. Edmondu Michotteovi objasnil, že se koloratura prováděná jen v mezza voce nebo upejparým hlasem podle módy, kterou zavedli romantičtí pěvci, zpronevěruje vlastnímu významu, protože pouze vokalizace v plném hlase, pěstovaná virtuosy jeho doby, mohla uplatnit „výraz ukrytý pod závojem fioritur“.

Touto poznámkou se dotýkáme jednoho ze základních bodů rossiniovského pojetí zpěvu. Rossiniho virtuózní zpěv se dlouho pokládal pouze za souhrn nudných záminek, vymyšlených proto, aby se pěvci mohli chlubit sterilní virtuozitou a snadno získat potlesk obecnosti. Soudí tak i životopisci a rossiniovští badatelé jako Radiciotti a Roncaglia, kteří sice vykonali mnoho záslužného, ale byli spoutáni všemi pověrami a fetiši, zplozenými estetikou hudebního dramatu.

Mnohem úsměvnější je tohle: idealistická historiografie pokládala vždycky za podstatné, že Rossini začal vlastnoručně vypisovat vokalizy, ornamenty a kadence, aby pěvce omezil ve svobodné improvizaci. Z estetického hlediska se však posuzovaly jeho vokalizy, ornamenty a kadence jako bezvýznamné, nevhodné, komponované jen kvůli uspokojování ješitnosti interpretů. Nyní zbývá, abychom se dozvěděli, v čem tedy spočíval význam rossiniovské iniciativy. Zřejmě v ničem, vyjma abstraktního gesta, které by omezilo pěvcovu schopnost zasahovat do skladatelova vlastnictví. Gluckovo a Wagnerovo slovo bylo zachráněno, a to bylo to jediné, co leželo na srdci oněm zpozdilým, poněmčeným duchům.

Pravda pak totiž byla úplně jiná. Musíme se znovu vrátit k protikladu ve vztahu melodie-slovo. Vokální melodie zotročená slovem je jedním z mrtvých břemen hudebního dramatu, uplatní-li se toto pojetí opravdu doslova, s teutonskou důkladností. A což teprve, když autory textu jsou libretisté, kteří postrádají divadelní smysl, mnohmluvní, ješitní, nabubřelí, jako Calzabigi a nezřídka sám Wagner, který se téměř nikdy neprojevil jako velký básník. Je jasné, že nedostává-li se fantazie postihnout obsah vokální melodií beze slov - či melodií podepřenou jen slovními fragmenty - pak se může zdát vokaliza bezvýznamná, ať je virtuózní nebo ne. Ale především se nedopracujeme k pochopení, že vokální melodie beze slov nabývá při určité příležitosti zušlechťující moci, která je upřena melodii, posluhující slovu. „... jako když jsem snil o Marii Antoinettě a o písni, kterou bych jí vložil do úst v tragédii, již jsem právě načrtl, kterážto píseň nemohla být k vyjádření afektů, tanoucích mi na mysli, vytvořena jinak, než jako hudba beze slov.“^{1/}

Nebo: „La roulade est la plus haute expression de l'art, c'est l'arabesque qui orne le plus bel appartement du logis: un peu moins, il

1/ *Giacomo Leopardi, Memorie e disegni letterari.*

n'y a rien. Un peu plus, tout est confus. Chargée de reveiller dans vostre âme mille idées endormies, elle s'élançe, elle traverse l'espace en semant, dans l' air ses germes qui, ramassés per les oreilles, fleurissent au fond du coeur. /... / Il est déplorable que le vulgaire ait forcé les musiciens à plaquer leurs expressions sur des paroles, sur des intérêts factices. Mais il est vrais qu'ils ne seraient pas compris par la foule. La roulade est donc l'unique point laissé aux amis de la musique pure, aux amoureux de l'art tout nu.“ (Koloratura je nejvyšší forma uměleckého výrazu, je to arabeska, která zdobí nejkrásnější komnatu v obydlí: o maličko méně, a vzniká prázdnota. O maličko více, a nastává chaos. Naplněna, aby podnítila ve vaší duši tisíce dřímajících možností, vznáší se a prochází prostorem, rozptylujíc ve vzduchu svá semínka, jež vstřebána sluchem rozkvetou v nitru srdce. /... / Je politováníhodné, že spodina donutila hudebníky, aby oplácali svůj výraz slovy a všelijakými falešnými zajímavostmi. Ale je pravda, že dav by jim nerozuměl. Koloratura je proto to jediné, co ještě zbylo přátelům čisté hudby, milovníkům ryziho umění.)^{1/}

V Rossiniho vokální kompozici se tedy přesně odráží pojetí, že ornament a vokalizace jsou emanací hudby, zamýšlené jako ideální umění, a tedy schopné se vyjadřovat s tajemnou podporou „skrytých výrazů“ na opačné straně realistické a otrocky napodobující imitace. V tomto smyslu je ozdobný zpěv dokonce nejkonzentrovanejší formou výrazu, součástí, která zesiluje city a vášně: ať jde o zidealizovanou lásku nebo lásku smyslnou, o touhu, hněv, zoufalství či radost. Pak chápeme, jak a proč se Rossini v určité chvíli rozhodl psát vlastnoručně velkou část koloratur a omezit pole působnosti pro osobní zasahování interpretů. V jeho mysli se melodie rodila už zdobená a kráslená, vokalizace byla nedílnou součástí výrazu a ne už vnější kudrlinkou.

To asi bylo těžko pochopitelné německému nebo německy orientovanému myšlení, leda by šlo o někoho jako Hegel, Heine nebo Schopenhauer. Ale začněme konstatováním, že dokonce doba a okolnosti tak zvané rossiniovské vokální reformy byly v pojednáních, která je kladla mezi konec devatenáctého století a prvních šedesát let dvacátého století, uváděny mylně. Na základě Stendhalova svědectví v biografii „*La vie de Rossini*“ se v tradiční historiografii tvrdí, že se Rossini odhodlal vypisovat koloratury sám, protože se cítil znechucen přemírou vsuvek a variací kastráta Giovanniho Battisty Vellutiho v opeře *Aureliano in Palmira* (1813). To však není pravda. Stendhal zasluhuje velkou pozornost za některé své mimořádně bystré soudy, ale

1/ *Honoré de Balzac, Massimilla Doni.*

coby kronikář není příliš spolehlivý. Fakta jsou jiná. Rukopis Rossiniho první opery seria *Demetrio e Polibio* je srovnatelný se způsobem kompozice děl Mayrových či dokonce Paerových (aniž by dospěl až k minuciózní koloratuře, psal Paer rád vlastní ozdoby). Ale už první Rossiniho opera „di mezzo carattere“ *L'inganno felice* vykazuje vypracovanější zdobení. Podobně je tomu i v komických operách. Zdobení v opeře *La pietra del paragone* z roku 1812 je bohatší než v *La cambiale di matrimonio* z roku 1810. V *Tancredim* jde Rossini ve vypracování koloratury o krok dál, především v partu Amenaidy, a totéž platí ve srovnání s *La pietra del paragone* pro dílo *L'Italiana in Algeri* (1813). Dva protagonisté, Marietta Marcoliniová (Isabella) a Filippo Galli (Mustafa), zpívali hlavní role už v opeře *La pietra del paragone*. Ale virtuózní pasáže a ozdoby, které pro ně byly určeny v opeře *L'Italiana in Algeri* směřovaly ke složitější formě.

Tím dospíváme až k proslulému opusu *Aureliano in Palmira*, při jehož uvedení (26. prosince 1813) prý záplava vlastních dodatků kast-ráta Vellutiho vyvolala v Rossinim rozhodnutí, že bude od této chvíle všechny ozdoby psát vlastní rukou. Jenomže part Arsaceho, kterého Velluti ztělesnil, má velmi zhuštěnou koloraturu ve srovnání s předchozími vážnými operami. Že Velluti přesto k rossiniovskému textu přidal ještě vlastní ozdoby, je velmi pravděpodobné. Ale je nesporné, že ho Rossini také dost často k improvizacím přímo ponoukal. Rozeberme následující úryvek z Arsaceho Andantina „Se tu m'ami, o mia regina“ z 1. jednání:

[in] A - sia a-vrai tu re- gno co - me re - gni sul mio
 cor co - me re-gni sul mio cor co - me re-gni sul mio cor

Rossiniovská koloratura se skupinami čtyřiašedesátin ve formě vypsaných trylek a s opakovanými sestupnými běhy je na tu dobu již velmi podrobná. Ale v uvedeném příkladu jsou také dvě fermaty \circ , z nichž druhá není nad notou, nýbrž mezi dvěma notami. Tato znaménka rozhodně nevyjadřují, jak to vyžaduje současná pokleslá praxe, že se hodnota not má prodloužit, to jest, že je má pěvec držet ad libitum. Byla to naopak znaménka zvaná „arresti“ nebo „arbitri“ (zadržené nebo libovolné) nebo v určitých případech „mezza cadenza“ (poloviční kadence), a podle jejich významu měl interpret na příslušném místě využít vlastního nápadu ve formě vokalizy. Z podstaty problému plyne, že přítomnost aulického výrazu „regno“ (vláda) předpokládá při první fermatě okázalé melismatické rozšíření,

ne dlouhé, ani podrobné. Druhá fermata umístěná mezi notami naopak vyžaduje dosti dlouhou a dosti rozvinutou improvizaci, která příkrášluje a opěvuje mínění o Zenobiině moci nad city Arsaceho.

Partie Arsaceho má takových pokynů hromadu: tři fermaty ve formě „arresti“ v druhém Andantinu v 6/8 taktu „Chi sa dirmi, o mia speranza“, dvě další v závěru Andantina v 3/4 taktu „Perché mai le luci aprimmo“ (v tomto případě fermaty umístěné na konci části vyžadují od pěvce improvizovanou kadenci), dobrých osm kadencí přináší Rondo „Ah, non posso, al mio tesoro“. Jak se Velluti zhostil úkolu, nám není dopřáno vědět, nicméně přehánění v improvizaci patřilo k jeho zvyklostem. Ale že jej skladatel mnohdy přímo provokoval, aby se uplatnil, je jisté.

Bez ohledu na to však vlastnoručně vypisovaná koloratura v porovnání s předchozími díly houstne - nejen v roli Arsaceho, ale i v rolích Aureliana a Zenobie. Kromě jiného užívá Rossini v této opeře častěji než v dřívějších dílech nepřímou formuli k improvizaci, která spočívá ve vsunutí pasáže notiček „mimo časomíru“. Příklad najdeme v závěru Aurelianova Allegra „Piú non vedrà quel perfido“ ve druhém jednání:



Pasáž z notiček není pravou kadencí, ale naznačuje pěvci schéma závěru.

Jestliže tedy na okamžik zapomeneme, že Rossiniho sklon ke stále podrobnější koloratuře je postupný a stupňovaný jev, který vrcholil v *Semiramide*, poslední opeře komponované pro italské divadlo, můžeme se také odvážit prohlásit, že tak zvaná reforma začala opravdu kompozicí díla *Aureliano in Palmira*. Následovala opera *Sigismondo* (1814), jejíž kompoziční způsob je v podstatě příbuzný s předchozím dílem. V této souvislosti není jasné, proč se Rossiniho rozhořčení nad zásahy Vellutiho neprojevalo hned, a proč proti tomu okamžitě, to jest v *Sigismondovi*, něco nepodnikl? Proč zůstával ve skrytu také při kompozici opery *Il Turco in Italia* (rovněž v roce 1814), která nepřináší vývoj hodný zmínky ve srovnání s operami *La pietra del paragone* a *L'Italiana in Algeri*.

Dostáváme se konečně k dílu *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815). Rossini pokračuje v používání skupiny notiček vložených mimo časomíru (občas v podrobnější formě než dříve) a koloraturu ještě více zhušťuje. Nedá se však hovořit o radikální změně stanoviska, jak to vždycky tvrdila tradiční historiografie. Ve vývoji rossiniovské koloratury byla sice *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* velmi důležitou eta-

pou, ale nikoli „ex abrupto“ počátkem reformy, která začala ve skutečnosti mnohem dříve. Navíc se ukazuje, zkoumáme-li operu *Torvaldo e Dorliska*, která následovala bezprostředně poté, že koloratura je ve srovnání s *Elisabettou* méně bohatá a reformátor udělal krok zpět.

K vrcholně podrobné koloratuře dospívá Rossini natrvalo teprve v operách *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *Cenerentola ossia La Bontà in Trionfo*, *La gazza ladra* a uvádí v ní další novotu: co do „indexu“ virtuozity je opera buffa postavena na roveň opeře seria. Ale *Semiramidou* se žene ještě dále, aby potvrdil, že houstnutí melismatické části je postupný a souvislý vývojový proces (v protikladu k tomu, co se stále tvrdilo), zastavený teprve odchodem do Paříže, která mu vnutila přijetí francouzských zvyklostí.^{1/}

Celkem vzato, mohly Rossiniho postoje vycházet také z Vellutiho nestřídmosti, nebo naopak z přání ještě vhodněji představit od příležitosti k příležitosti Marcoliniovou, Galliho a v souhrnu oper neapolského cyklu Colbranovou, což se zdá stejně opodstatněné. To jsou ovšem náhodné pohnutky. Právě příčiny musíme vidět v okolnosti, že Rossinimu plynula z pera vokální linka „diminovaná, zdobená a obdařená pasážemi“, abychom použili obratu typického pro rané 17. století, tím více, čím blíže byl své nejšťastnější tvůrčí periodě. V té chvíli znamená záměr zjednat kázeň pěvců pravidly hudebního dramatu nebo naopak odměnit zvlášť virtuózními pasážemi jednou toho a po druhé onoho, velmi málo nebo nic. Tvrzení, že se skladatel posadí za stůl a chladně se rozhodne psát zpěvní hlasy s vypracovanými koloraturami, neobstojí. Rossini byl patrně nejinteligentnějším operním skladatelem v dějinách, nikoli nejhloupějším, což bychom museli přijmout, kdybychom uvěřili tak přepitomé pohádce o skladateli, který všechnu svoji práci podřídil přání potrestat Vellutiho a proslavit Colbranovou. Nesčetná sólová a ansámblová čísla, která se v Rossiniho operách objevují zdobená, okrášlená a obměněná, jsou taková a ne jiná, protože si to tak přála - naštěstí pro nás - skladatelova inspirace.

Na okraj diskuse o Rossiniho reformě je nutno podotknout ještě toto: Rossini nebyl prosáklý teutonským fanatismem. Hleděl si skutečnosti a jeho zášť k zásahům interpretů nemohla být tak hrozná, pokud je pravda - co říká Radiciotti - že se jednou v Paříži obtěžoval, aby poctil návštěvou Henriettu Sontagovou a osobně jí poděkoval za variantu, kterou přednesla v jedné árii z opery *Matilde di Saba*. Pod heslem „Pisaroni“ píše Schmidl v *Dizionario universale dei musicisti*, že Rossini poskytl této pěvkyni zvláštní plnou moc ke zdo-

1/ Na toto téma viz R. Celletti, *Origine e sviluppo della coloratura rossiniana* v „Nuova rivista musicale italiana“, II (1968), str. 872-919

bení. Ale Rossini - stejně jako všichni skladatelé až k Bellinimu a Donizettimu - rozhodně nebyl toho názoru, že partitura je něco svatého a nedotknutelného. Naopak, byl rozhodně pro obměny a přizpůsobení, když některé místo napsané pro určitého pěvce jinému interpretovi nesedělo. Takzvaný *Il quaderno della contessa di Chambure* obsahuje spoustu takových rossiniovských variant. Přemnohé se objevily v poslední době spolu s náhradními áriemi díky rešeršům badatelů Bruna Cagliho, Azia Corghiho, Philipa Gosseta a Alberta Zeddy v Centro Studi Rossiniani v Pesaru. Kromě toho Rossini vůbec nebyl odpůrcem variací v části „da capo“, jestliže je skladatel opomenul napsat.^{1/} Ostatně i on vlastnoručně obměnil kavatinu „*Il braccio mio conquise*“ z Nicoliniho opery *Tancredi* a Allegro „*La tremenda ultrice spada!*“ z Belliniho opery *Capuleti e Montecchi*. Zvláštní reformátor, zvláštní karatel, zvláštní posuzovatel.

2. NĚKTERÉ ZNAKY ROSSINIHO VOKÁLNÍHO STYLU

V Rossiniho vokální kompozici můžeme rozpoznat trojí zaměření: dědictví belcanta, novoty a způsob, jakým skladatel zachází s jednotlivými hlasy a jak zkoumá vztah mezi témbrem a oborovým zařazením rolí.

Belcantové dědictví se odráží především v symetrickém frázování, to znamená ve směřování k tvorbě melodie, jejíž jednotlivé periody mají často shodné trvání. Když se pozorně podíváme na árie jako „*Dal tuo stellato soglio*“ z opery *Mosè*, „*Selva opaca*“ z opery *Guillaume Tell*, „*Giusto ciel! in tal periglio*“ z opery *L'assedio di Corinto*, všimneme si, že se melodie vyvíjí z bezděčně symetrických period, které pěvci umožňují pravidelný, „pohodlný“ nádech, což je velká přednost s ohledem na lehkost a měkkost tvorby tónu. Rossini dodržuje toto pravidlo zvláště v kantabilních kusech, ale často i v brilantních a virtuózních áriích. U pěvce to předpokládá vytváření hlasu „*sul fiato*“ a „*in maschera*“. V povaze symetrických oblouků rossiniovského kantabile spočívá, že se jednotlivé noty každé periody vzájemně spájejí pomocí dokonalého legata. Toho se

1/ *Anglická sopranistka Clara Novello se dotazovala Rossiniho v dopise, který je dochován, zda je nutné zdobit v části „da capo“.* Rossiniho odpověď byla kladná. Viz M. Aspinall, *Il cantante nelle interpretazioni delle opere rossiniane*, v „*Bollettino Centro Studi Rossiniani*“, I (1970), č. 1.

ovšem nedá docílit jinak, než vyrovnaností a měkkostí tónu, či spíše poddajností, která umožňuje stěží postřehnutelné zesílení a zeslabení i tam, kde nejsou žádná skladatelova výrazová znaménka, nežádka i náznak „messa di voce“ (<>) na všech notách určitého trvání. Při přechodu z jedné periody do druhé se musí dosáhnout absolutně stejnorodé barvy a síly, ať hlas stoupá nebo sestupuje. Zkrátka, melodická vláčnost rossiniovského kantabile, která se symetricky rozvíjí, poskytuje usnadnění pěvci technicky vybavenému a trestá toho, kdo vybaven není. ^{1/}

Dalo by se skoro říci, že v rossiniovském kantabile je pěvecký dech vláknem, které skladatele vede - konec konců by se nemělo zapomínat, že Rossini byl v mládí výborným vokalistou. Požadavek volného, technicky zcela vyrovnaného tónu je ve zdobeném kantabile rozhodující (např. „Di tanti palpiti“ z opery *Tancredi* nebo „Assisa a pie' d'un salice“ z opery *Otello*). Neboť i tyto ozdoby vyžadují kromě absolutní čistoty virtuózních pasáží perfektní legato, a navíc i toužebnost tónovou, kterou umožní pouze vrcholně pružná fonace. U *Tancrediho* je navíc toužebnost ozdob smyslná a zářivá, zatímco u *Desdemony* elegicko-patetická. Tento aspekt ovšem patří do oblasti expresivního působení rossiniovských ozdob, v níž spolupůsobí i vyrovnanost zvuku a smysl pro stylovost. ^{2/}

Jinou zvláštností těchto árií a starým belcantovým pravidlem je to, že Rossini velmi zřídka vystavuje hlas prudkým proměnám hlasové polohy či že ho vede k velmi vysokým nebo velmi hlubokým notám. Árie niterného charakteru a ještě více árie patetické jsou koncentrátem čistoty pěveckého tónu, schopnosti legata, portament a ex-

1/ *Nahrávky dokazují, že arietta napsaná v kantabilním stylu, která se nezdá technicky zvlášť obtížná, jako je Lindorova kavatina z Il barbiere di Siviglia, odpovídá plně skladatelovým melodickým představám a psychologickým situacím děje, když ji zpívají interpreti jako Tito Schipa nebo Alfredo Kraus, zatímco u tenorů jako Gedda nebo Alva jí chybí veškerá elegance, vzdušnost a všechen lesk. Měkkost, legato a dynamické „stínování“ De Luky se spojují s melodickým patosem a slavnostní důstojností okamžiku v „Resta immobile“ (Guillaume Tell) v perfektní jednotu. Stěží něco takového pocítujeme v přednesu pěvců, kteří tvoří tón nekultivovaně nebo nekoncentrovaně, jako Bacquier nebo Milnes.*

2/ *Obě jmenované árie jsou dosažitelné na nahrávkách, které potvrzují, že tyto výňatky mají docela jiný profil, zpívá-li je Marilyn Horneová, velká rossiniovská specialistka, než když je přednáší Montserrat Caballéová, zpěvačka, jejíž tón, akcenty a zdobení se lépe hodí k vokálnímu stylu Donizetti-Bellini.*

presivity. Proto se pohybují ve střední poloze a snaží se podle možnosti vyvarovat nebezpečí zvukové násilnosti a nevyrovnanosti.

Belcantového původu je i rozlišování sylabického a vokalizovaného zpěvu. Melodická linie uzavřených rossiniovských čísel se vyhýbá jak v ošemetných virtuózních pasážích, tak ve výbuších stile agitato nepohodlným hlasovým polohám, například rejstříkovým přechodům, které jsou potenciálním nebezpečím i pro zkušeného pěvce. Platí to v sylabickém i ve vokalizovaném zpěvu. V sylabickém zpěvu a zvláště ve virtuózních postupech (*passi di forza*) Rossini směřuje těžištěm melodie přednostně do střední hlasové oblasti a na první vysoké tóny. Výrazové kvality pěvce a vynaložená emocionální energie tak zapůsobí ve střední poloze, která hlasu poskytuje uklidnění.

Zvláště nápadně se Rossini vyhýbá deklamaci ve vysoké poloze a virtuóznímu sylabickému zpěvu, který začíná v nepohodlném rejstříkovém přechodu a stoupá dále do výšky. Dává vždy přednost tomu, že ve stile agitato vede postupně hlas ke krajním výškám krátkou vokalizou nebo ho vrhá do výšky ze střední či hluboké polohy, jak ukazuje příklad z 1. jednání *Tancrediho* ve frázi z duetu Argiria (tenor) a Orbazzana:



Sylabický zpěv ve vysoké poloze volí Rossini pro výjimečné hlasy: občas pro vysoké soprány, častěji však pro ony velmi vysoké tenory (tenori contraltini), kteří se poprvé objevili v Itálii pod názvem „tenorini“. Typickou melodií pro tuto zvláště vysokou polohu je Lindorova árie „Languir per una bella“ z opery *L'Italiana in Algeri*: toužebná, vzdychavá povaha árie, symetrické periody, pravidelné nádechové pauzy, střídání sylabických a polosylabických frází umožní dobrému pěvci snadnou fonaci.

Odlišně se Rossini chová ke zdobenému zpěvu. Vychází ze zásady, že vokalizované pasáže vyžadují vytváření lehčího tónu a méně emocionální výraz. Mohou se tedy rozvíjet na škále většího rozsahu a ve všech druzích hlasu dosáhnout extrémních výšek i hloubek skoky, stupnicemi, arpeggii, volatami a vokalizami, uspořádanými do tří-, čtyř-, šestitónových nebo nepravidelných skupinek, jejichž jednotlivé elementy jsou řazeny v postupech, které usnadňují vyrovnanost tónů a rejstříkové přechody. Je zřejmé, že přednes rossiniovské rychlé virtuózní koloratury se závratnými vzestupnými a sestupnými pasážemi, které předpokládají ozdoby i ve velmi vysoké poloze, vyžaduje zvláště obratné tvoření tónu. A to především ve střední po-

loze, která nesmí být ani příliš tlustá ani těžkopádná. Jinak se vzestup do nejvyšších - a u hlubokých hlasů do nejhlubších - poloh zvrhne do násilného nebo chraplavého zpěvu a provedení pasáží není zřetelné.

Shrnuto: melodie, která zajistí pravidelné nabírání dechu, melodie, která v sylabickém zpěvu nesetrvává v přechodných polohách, melodie, která v kantabilních částech směřuje ke střední poloze a v brilantních a virtuózních částech naopak vyžaduje obrovský stupeň rozpětí - to všechno Rossini přebral do svého kompozičního způsobu z belcantového dědictví. Další zaměření odvozená z belcanta nacházíme ve sklonu požadovat virtuózní zpěv od všech hlasů bez rozdílu, v oblíbě altu „in travesti“ v roli milovníka, v odporu k určitým zvukům, které v romantismu vyvolávaly nadšení publika, například vysoké prsní „c“ tenorů, definované Rossinim pro jeho ostrost, napjatost a kovovou rezonanci jako „křik kapouna, kterému prořízli hrdlo“.

Na počátku 19. století visely ve vzduchu některé tendence epoše belcanta naopak vzdálené, ale s belcantem slučitelné, jichž se Rossini chopil a postupně z nich vytvořil hlavní nezaměnitelné rysy svého stylu. Byla to například melismatika dospívající v komické opeře u Rossiniho k virtuózně rovnocenné s virtuózitou opery seria. Nebo oduševnělost něžné a zdobené melodie ve skladbách Paerových, Mayrových a Zingarelliho, která se v Rossiniho díle šíří z popudu zármutku nebo smyslovosti, povýšených na nosné struktury nové lyrické extáze. Na začátku této cesty je duet Sivena a Lisingy „Questo cor ti giura amore“ v opeře *Demetrio e Polibio*, árie „Vicino è il momento“ (Berenice v opeře *L'occasione fa il ladro*), Andante Fanny „Un soave e nuovo incanto“ v opeře *La cambiale di matrimonio*. Postupně se dospělo přes duet Zenobie a Arsaceho „Mille sospiri e lacrime“ z opery *Aureliano in Palmira*, Isabellino „Per voi che adoro“ v opeře *L'Italiana in Algeri*, Tancrediho „Di tanti palpiti“ nebo „Ah, che scordar non so“ až ke kancóně Armidy „D'amor al dolce impero“. A posléze k áriím jako „Bel raggio lusinghiero“ (Semiramide) a k duetu „Serbami ognor sí fido“ (Semiramide-Arsace), tedy k absolutnímu mistrovskému dílu tohoto žánru, protože velmi husté fioritury ze závěru Rossiniho italského období tlumočí v melodiích pochybovačné, dvojnásobné obrysy smyslových podnětů, do nichž se vplétají pocity i předtuchy mateřské lásky a dětské úcty.

Nejvýznamnější novotou, kterou Rossini uvedl do vokální kompozice, je však smíšení sylabického a vokalizovaného zpěvu, v němž se každá skupina tří, čtyř nebo šesti tónů nebo skupina nepravidelná spojuje jednou jedinou slabikou. Rossini tento smíšený styl sice nevytvořil, občas ho používal už Bononcini a na počátku 19. století Paer a jiní, ale užíval ho tak často a tak systematicky, že se stal jed-

ním z jeho typických rysů. Negativním prvkem belcantové virtuozity bylo přijetí vokaliz, které se na jedné slabice táhly přes bezpočet taktů, v opakováních se dále rozvíjely, takže připomínaly spíš mechanické hlasové cvičení než schéma spjaté s melodií. V raných operách seria užívá Rossini těchto dlouhých vokaliz často, objevují se v operách *Demetrio e Polibio*, *Aureliano in Palmira*, *Tancredi* a také v jedné z komických oper - *La pietra del paragone*. Téměř zcela je skladatel vyloučil v dílech neapolského období, což bylo nepochybně také částí takzvané reformy.

Příklad smíšeného virtuózního stylu, spočívajícího na rozložení slov do jednotlivých slabik, nacházíme již v operě *La cambiale di matrimonio* ve frázi Fanny (v duetu s Edoardem „Tořnami a dir che m'amí“):

per te mac- - - ce - - - se fa - - - ni-ma, a
te la ser- - - ba a - - - - - mor

Proč Rossini vůbec nedospěl ke zpěvní kompozici, která spočívá na doslovné, realistické imitaci slova je nyní zřejmé. Melodie pocit vyjadřuje, místo aby ho napodobovala^{1/}, slovo se stává pouze prostředkem. Tím, že se rozčlení na slabiky a oddělí fioriturami, jakoby se likvidoval jeho běžný význam. Ale švihem, kouzlem, lehkostí a také přízračností melodie, která se rodí už zdobená, s koloraturou jako niternou součástí a ne dodatečně přidaným zdobením, Rossini oduševňuje frázi, zpěv i scénickou situaci.

Tento řád je u Rossiniho téměř všudypřítomný, nabývá důrazu cestou od prvních oper až k *Semiramide* a dal by se doložit tisíce příklady. Vysloveně komický dojem vyvolávají rychlé čtyřtónové skupiny artikulované martellato v Andantinu ve 4/4 taktu „O che muso, che figura“ v duetu Isabelly a Mustafy z 1. jednání opery *L'Italiana in Algeri*:

(Andantino)

Del mio col - - - po-gr son si - - - - - cu - - - - ra

1/ Viz Rossiniho dopis Filippu Filippi citovaný na str. 132

Podobně působí nepravidelné arpeggiové skupiny ve 3/4 taktu ve vztahu k aulickému zpěvu v Andante protagonistky „Bell'alme generose“ z opery *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*:

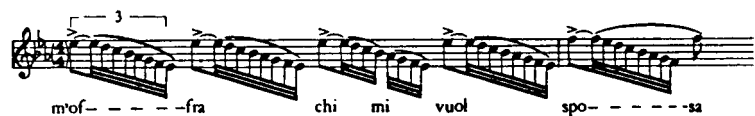


Ale jak bylo řečeno, příkladů je nekonečně. K nejznámějším patří Allegro moderato z kavatiny Rosiny „Io sono docile“ a duet Rosina-Figaro „Dunque io son? Tu non m'inganni?“ z opery *Il barbiere di Siviglia*, Allegro Ninetty „Tutto sorridere mi veggo intorno“ v opeře *La gazza ladra*, některé části v Adagiu Desdemony „Assisa a pie' d'un salice“ z *Otella* (zvláště začátek třetí sloky „Salce, d'amor delizia“) a konečně Allegro Arsaceho „O come da quel dí“ ze *Semiramidy*.

Jiným typickým rysem Rossiniho vokální kompozice jsou série po sobě následujících běhů (volatine), jako v příkladu z opery *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, kde v Maestosu „Fellon la pena avrai“ ve 4/4 taktu zobrazují zuřivý hněv:

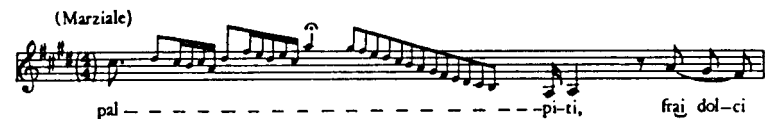


Nebo v následujícím příkladu z opery *Cenerentola*, kde vyjadřují slavnostní mravní ujištění ve „Sprezzo quel don che versa“, v Maestosu ve 4/4 taktu:



(nabídl mi, že mne chce za manželku)

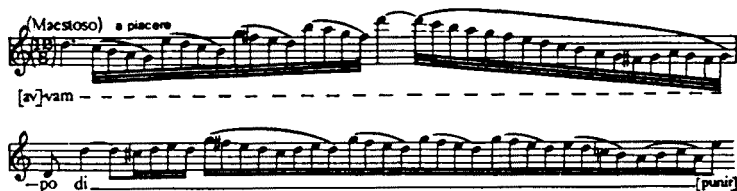
Kromě toho se setkáme s volatami, jimiž Rossini nahrazuje někdejší přehnaně dlouhé vokalizy. Z počátku vycházejí z jediné skupiny not „mimo rytmus“, která se objevovala v nejlepších raných dílech, jako v opeře *La pietra del paragone* v Claricině „Se per voi le care io torno“:



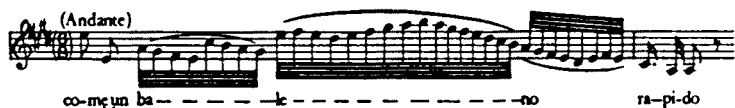
a později se promění v nespoutanou, mohutnou vokalizaci. Rossiniho rychlé běhy se téměř vždy vynořují v mimořádných okamžicích, které si říkají o virtuózní znázornění a vedou ke konečným a náročným formulacím, jakou předvádí v „Giuri omaggio“ protagonistka v prvním finále opery *Semiramide*:



nebo k výrazu vznešeného rozhořčení v Idrenově „Ah, dov'è il cimento“ v 1. jednání téže opery:



a k bezbřehé radosti Angeliny ve finále ronda z opery *Cenerentola*:



Další důležitou součástí Rossiniho kompozice jsou variace. Části „da capo“ ponechává Rossini často beze změny, což - jak jsme již konstatovali^{1/} - samozřejmě neznamená, že variace odmítal. Až k Bellinimu a Donizettimu se „da capo“ bez variací pokládalo za nesmysl, neboť právě variace byla ospravedlněním opakování. Když tedy Rossini nic nezměnil, z lenosti, z nedbalosti nebo prostě proto, že spoléhal na interpretovu vynalézavost, pak to musel pěvec napravit. Bylo už také řečeno, že Rossiniho někdy bavilo obměňovat variacemi „da capo“ jiných skladatelů nebo měnit vlastní kadence v áriích i v duetech, či je vůbec znovu komponovat.

Tam, kde Rossini variace rád užíval - ve strofických áriích, vlastně „kancónách“ nebo v opakování jednotlivých frází uvnitř árie - vy-

1/ Viz str. 141

cházel z nezvratné zásady belcanta: z odporu k opakování téže fráze. Ve strofické árii se Rossiniho variace rozšiřuje na úplné znění druhé a třetí strofy postupem zvaným „rielaborazione“ (přepřacování). Příkladem je Armidina árie „D’amor al dolce impero“, kde je druhá strofa proměněna nejprve diminucemi v triolovém rytmu a pak figuracemi v arpeggiích.

Způsob variací v Desdemonině „Canzone del salice“ je odlišný. Rossini se tu omezuje na proměňování ornamentiky a to tak, že od první ke třetí strofě pozvolna přibývá ozdob. Nejzajímavější a také zdaleka nejčastější rossiniovské variace spočívají na systému příležitostně se protínajícího rozvíjení a krácení. Na tomto schématu jsou vystavěny mnohé Rossiniho árie v souladu se skutečným provedením melodické představy. Ostatně, kouzlo rossiniovské koloratury spočívá v tom, že je často integrující částí melodie a volá bezprostředně k odpovědnosti eleganci, lehkost a skladatelskou fantazii. Když má například v posledním díle duetu Almoviva-Figaro z opery *Il barbiere di Siviglia* (v Allegrettu ve 3/8 taktu) tenor tento první motiv:



Ah, che d'a -- mo -- re

tak se hned pak logicky rozvíjí:



Ah che d'a -- mo -- re

Logika hudební je totožná s logikou děje: hrabě Almoviva projevuje a zdůrazňuje výraz svých citů s aristokratickou elegancí, ale i s lehkovázností, která má komický účinek. Povšimněme si také proměny vstupní fráze v Allegru ve 4/4 rytmu ze závěrečného ronda opery *Cenerentola*:



Non piú me -- stacc -- can -- toal fuo -- co



Non piú me -- staccan -- to al fuo -- co sa -- ro [sol]



Non piú me -- stacc -- can -- toal fuo -- co sa -- ro [sol]

Je to výbuch citu (rozradostnění), jenž postupně sílí, aby dosáhl vrcholu v oné melismatické opilosti, která je typická pro Rossiniho největší díla. Tento postup nevede vždycky k tak pronikavému dojmu jako v rondu z *Cenerentoly*. Ale vždy se spojuje s rozvíjením a rozmanitostí melodické linie a s vybroušením pocitů, které nabývají na výraznosti, zatímco slova se nemění. Vidíme to například na Otellově impozantním Vivace „Ah, sí, per voi già sento“ (v 1. jednání) a na variacích původního motivu, nebo v árii protagonistky „Ah, questo cor ben lo comprende“ (v 1. jednání opery *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*), kde se fráze „Rivedrò quel caro oggetto“ objevuje čtyřikrát, pokaždé v jiné formě.

3. ROSSINIHO PĚVECKÉ TYPY

Spojitosť mezi belcantismem a kastrátstvím je tak těsná, že vymezení sopranistů a kontraaltistů na počátku 19. století vyhovovalo radikální přeměně vokálních způsobů. Rossini je jedním ze skladatelů, kteří si to uvědomovali nejbystrostněji. Navždy v něm utkvěl stesk po výrazových schopnostech kastrátů, silnější než stesk po jejich schopnostech virtuózních.^{1/} Nicméně musel v praxi tuto mezeru zaplnit a jako jiní skladatelé našel řešení v ženách, které hrají v mužském oblečení.

Je to východisko příznačné pro začátek 19. století, i když mělo na konci 17. a na začátku 18. století už v Itálii předchůdce - především v Neapoli - a krátce nato v händelovském Londýně. V praxi se v operách seria raného 19. století začínají akceptovat tenoři v rolích mladých milovníků a mladých hrdinů, což byla dosud výhradní doména kastrátů. Ale ještě ochotněji než tenoři byly v těchto rolích přijímány ženy, zvláště altistky. Zrodil se tak nový obor „contralto musico“, specializovaný na role psané pro kastráty. Proslulá Giuditta Pastarová tedy zpívá Telemacha v Cimarosově opeře *Penelope*, Armanda v Meyerbeerově opeře *Crociato in Egitto* nebo Enrica v *La rosa bianca e la rosa rossa* od Mayra, a vystřídá tak pouze kastráty, pro něž tyto role byly původně napsány. Kromě toho jsou ovšem i role „musico“, zkomponované výslovně pro altistky. V zevrubném seznamu z prvních pětatřiceti let 19. století by se pro to našla pravděpodobně víc než stovka příkladů. Stačí uvést postavy Enrica di Borgogna a Abenamata v opeře *Zoraide di Granata* od Donizettiho, v Meyerbeerovi

1/ Viz str. 15

Edemonda (*Emma di Resburgo*) a Almanzora (*L'esule di Granata*), z oper Mercadanteho Enea (*Didone abbandonata*), Orsina (*I Normanni a Parigi*), Dona Diega (*Donna Caritea*) a protagonistu v *Uggero il danese*. Dalšími jsou Corrado (*Il corsaro*) a Wilfredo (*Ivanhoe*) od Paciniho a samozřejmě Romeo v opeře *Giulietta e Romeo* od Vaccaje a v Belliniho opeře *I Capuleti e i Montecchi*.

Do tradice ženského oboru „musico“ zapadá také mýtus rossini-ovského kontraaltu. Na konci 18. a začátku 19. století se kontraalt jevil jako vrcholně ohebný, mnohotvárný hlas, málokdy narážející na obtíže v rozsahu. Proslulý basista Luigi Lablache napsal ve svém pojednání *Méthode complète de chant* (které se objevilo v letech 1835-40 v Bruselu), že kontraalt je hlas, jehož rozsah a tessitura se mění od případu k případu, Ve skutečnosti je tomu poněkud jinak. V prvních třiceti letech 19. století, kdy ještě platila mnohá pravidla belcanta, se mezzosoprán nepokládal za samostatný obor. Mezi kontraltistky^{1/} se počítaly také vysoké a velmi vysoké mezzosoprány jako Colbranová, Pastaová, Malibranová a Ungerová. Téměř všechny se ve druhé půli své kariéry proměnily v soprány. Ale je pravda, že i skutečné altistky jako Rosmunda Pisaroniová a Marietta Alboniová se mohly pochlubit mimořádně velkým hlasovým rozsahem.

V tomto hlasovém typu vytušil Rossini možnost znovuoživení vokálního zázraku kastrátů. A vezmeme-li v úvahu jeho pojetí zpěvu v souvislosti s dobovým vkusem, zdá se to naprosto logické. Především ještě stále panovaly staré belcantové předsudky vůči tenorovi v roli milovníka (ve vážné opeře zpíval tenor ještě stále v barytonální poloze). Pak také proto, že hloubka ženského hlasu má jistě mužské zabarvení, které upomíná na zabarvení altových kastrátů a na jejich pohlavní dvojakost - v období belcanta tak oblíbenou. Ve výšce přece může hlas altistky nabýt světlého, něžného a zářivého tónu sopránu. Odtud pramení překvapený výkřik Théophila Gautiera, když slyšel Mariettu Alboniovou, jednu z největších rossini-ovských altistek v historii: „Tak ženský hlas a zároveň tak mužský! Romeo a Julie v jediném hrdle!“

Rossini-ovské belcanto nachází tedy svoji nosnou sílu v altu. Skladatel ho využívá ve dvojí možnosti obsazení: jako „primadonna buffa“ a jako „contralto musico“.

První partii pro primadonu „buffa“ (Ernestina) píše Rossini roku 1811 v opeře *L'equivoco stravagante* pro Mariettu Marcoliniovou, pravou altistku. Pro tutéž zpěvačku bude komponovat role Clarice v opeře *La pietra del paragone* a Isabelly v opeře *L'Italiana in Algeri*, které zpo-

1/ Označení „contralto“ není tedy totožné s dnešním chápáním kontraaltu jako nejhlubšího ženského hlasu (pozn. překl.)

dobňují něžnou, podnikavou, veselou a trošku bizarní ženskou postavu - rossiniovskou buffózní hrdinku. Už tyto role vyžadují od altisty notné virtuózní schopnosti, které se stupňují v partiích Rosiny (*Il barbiere di Siviglia*) a Angeliny (*Cenerentola*). Rosina a Angelina zpívají ve vyšší poloze, místy kolísající mezi mezzosopránem a altem, zatímco Clarice a Isabella odpovídají spíše altu.

Obor contralto musico nebo alt v kalhotkové roli se objevuje už v první Rossiniho opeře seria *Demetrio e Polibio* v roli Sivena. Následují role protagonistů v operách *Ciro in Babilonia*, *Tancredi*, *Sigismondo*, *Ottone v Adelaide di Borgogna*, *Edoardo v Edoardo e Cristina*, *Malcolm v La donna del lago*, *Faliero v Bianca e Faliero*, *Calbo v Maometto II.* a *Arsace v Semiramide*.

Také v těchto rolích - až do poslední opery komponované pro Itálii - koloratura v Rossiniho rukopisu stále houstne a zdůrazňuje virtuózní rysy. Zvlášť nápadné je to v partii Malcolma, komponované pro Rosmundu Pisaroniovou a v partii Arsaceho pro Rosu Marianiiovou. V obou případech, ale i v *Tancredim* (zamýšleném pro altistku Malanotteovou) se zdá, že poloha předpokládá hluboký alt (contralto profondo).

Rossiniho contralto musico ztělesňuje zpravidla chlapecké postavy na epickém pozadí. Přináší vesměs ušlechtilé recitativy v širokých frázích, něžné nebo elegické kantabile a rozmáchlé melodie, rozzechvělé rozhořčením či radostí, v nichž kompozice často dosahuje vrcholů virtuozity. Alt v kalhotkové roli se objeví také v jedné opeře giocosa (Edoardo v opeře *Matilde di Shabran*) a v jedné opeře semiseria (Pippo v *La gazza ladra*). V tomto případě ovšem nejde o roli mileneckou, nýbrž o anticipaci postav zvaných pážata, které se později mnohokrát vyskytnou u Donizettiho a jeho operních následovníků, kde adolescenti přejímají role přátel a důvěrníků. V Rossiniho operách z neapolského období se alt objevuje příležitostně také v roli rivalky (např. *Andromacha* v opeře *Ermione*).

Rozsah rossiniovských altových rolí sahá od g do h2. V opeře *Ricciardo e Zoraide* se dotkne Zomira, komponovaná pro Pisaroniovou, v arpeggiu es (v sextetu z 1. jednání „*Oppressa, smarrita*“). K h2 stoupá alt jen ve vokalizách (především volatami), v sylabickém zpěvu nepřesáhne přes f2 nebo g2, většinou se omezuje na škálu mezi c1 a c2.

Ve virtuózním žánru se alt ve všem všudy rovná sopránu. Přináší tytéž závratné volaty, stejně vypracované zdobení a staví na odiv veškerou ornamentiku včetně trylku. Je toliko ušetřen (zvlášť v rolích komponovaných pro Marcoliniiovou) dlouhých vzestupných stupnic a ve vokalizách se obvykle vznáší vzhůru arpeggii a sledy intervalových skoků. Velmi čtené jsou naopak sestupné škály. V tomto směru zachází Rossini s altem jako s hlubokým hlasem, a to i ve virtuózních

martellatových pasážích, jako v duetu „O che muso, che figura“ z opery *L'Italiana in Algeri* (viz příklad na str. 145).

V dílech komponovaných pro Francii alt chybí. Když Rossini začínal pracovat pro pařížskou Operu, přizpůsobil se francouzským zvykům. Hlasový obor altu (*bas-dessus*) se nikdy nezačlenil do francouzské tradice. I když se v období prvního císařství a především okolo roku 1820 opera seria v Paříži prosadila, v neposlední řadě i díky Rossinimu, a obeznámila Francii s altistkami jako byly Pastaová a Pisoniová, zůstávala pařížská Opera ještě dlouho věrna svým vlastním zvyklostem.

Pokud jde o mezzosoprán, užíval ho Rossini velmi často. Ale jen jedinkrát mu světil nosnou roli - páže Isoliera v opeře *Le comte Ory*. Jinak rossiniovské mezzosopranistky zastávají úlohu „seconda donna“. V italských dílech, jak komických tak vážných, zpívají téměř vždy jednu árii ve střední poloze, obvykle v sylabickém stylu nebo střízlivě zdobenou. V repertoáru opery *giocosa* se objevuje mezzosoprán už v opeře *La cambiale di matrimonio* (Clarina) a v repertoáru opery seria poprvé v opeře *Ciro in Babilonia* (Argene). O něco náročnější jsou role Zulmy v *L'Italiana in Algeri*, Zaidy v *Il Turco in Italia*, Berty v *Il barbiere di Siviglia* a v rámci opery seria postava Emilie v *Otellovi*.

Rossiniovský soprán ztělesňuje stále role milovnické, jak v opeře seria tak opeře buffa. V raných dílech je hlasové rozpětí sopránů v opeře seria větší a koloratura virtuóznější než v opeře buffa. Zenobia z opery *Aureliano in Palmira* zavádí v jedné vokalizaci o es3. Hlasová poloha této role je vysoká, tu a tam krajně vysoká. Vůbec se zdá, že soprán v Rossiniho raných operách seria předjímá některými psychologickými rysy cudné, andělské panny romantismu. Vysokým polohám hlasu je vlastní sklon ke světlosti a spojují s tímto témbrovým zabarvením představu mladistvé nevinosti. Typu zamilované „naivky“ odpovídají Lisinga (*Demetrio e Polibio*), Amira (*Ciro in Babilonia*), Amenaide (*Tancredi*), Aldimira (*Sigismondo*), Dorliska a Matilde di Shabran.

V komické opeře se soprán objevuje jako „prima buffa“, jejíž sladkost a toužebná oddanost se střídá s rozpustilostí, zlomyslností, náladovostí. V tomto smyslu je nejvýznamnější postavou Fiorilla (*Il Turco in Italia*), plasticky je vykreslena také Fanny (*La cambiale di matrimonio*) a Sofie (*Il signor Bruschino*). Soprán v opeře semiseria odpovídá typu naivky (viz Isabella v *L'inganno felice* a Ninetta v *La gazza ladra*). Jejich koloratura je podrobnější než v sopránových partech v opeře buffa, ale méně krkolomná než v partech opery seria. Tessitura se drží ve středu, v určitých částech (zvláště v *La gazza ladra*) se rovná spíše mezzosopránů. To souvisí se svéráznými vlastnostmi hlasu Teresy Bellocové, pro niž Rossini napsal role Ninetty a Isabelly.

V neapolských dílech se objevuje vysoký soprán blízký zamilované naivce pouze jednou, a to v opeře *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* v ro-

li Matilde, rivalky protagonistky. Všechny ostatní sopránové role komponoval Rossini s ohledem na osobitosti Isabelly Colbranové, která tehdy zaujímala v královských divadlech Neapole výsadní postavení. Začala svoji kariéru jako altistka mimořádného hlasového rozsahu. Ve skutečnosti byla vysoký mezzosoprán, stejně jako po ní Giuditta Pastaová a Maria Malibranová, a lehkost ve vysokém rejstříku ji dovedla krok za krokem k sopránovým rolím. Vysokým sopránem pro typy naivek v Rossiniho prvních operách však nebyla nikdy. Řádila se spíše k nižším sopránům, směřujícím tu a tam k mezzosopránu, který Rossini vedl často ve vokalizách až k h2, příležitostně dokonce k c3, ale vždy především v sylabickém zpěvu, uvnitř přiměřeně vysoké polohy.

Isabella Colbranová byla virtuoskou i interpretkou, která noblesním a širokým frázováním a jevištním zjevem odpovídala velkým postavám královen nebo svůdkyň neoklasického melodramatu (Armida, Semiramide). Když Rossini přišel do Neapole, byla už ovšem za zenitem. A máme-li věřit dvěma svědectvím, třebaže nejsou ve všem všudy totožná - a to Stendhalovi v *La vie de Rossini* a Giuseppe Carpanimu v *Lettera sulla musica di Rossini* - můžeme určit dvě indicie jejího pomalého sestupu: sklon k nečisté intonaci (zpívání pod tónem) a nedostatek vokálního švihů. S oběma nedostatky se Rossini vyrovnal pomocí bohaté koloratury. Sklon k nečisté intonaci, vyvolaný buď únavou nebo chybným užíváním svalů dechového ústrojí, se mnohem častěji zřetelně projeví spíše v pomalém a širokém kantabile nebo na držených notách, než v rychlém vokalizovaném zpěvu. Velmi husté zdobení a rychlé vokalizy však mohou v hlase, který Carpani ještě roku 1822 označuje za sladký a sonorní, nahradit bravurní zběhlou (to jest energií), která zaostřuje zvuk, nedostatek síly v nezdobeném zpěvu a „agitatu“. ^{1/}

To současně vysvětluje, proč se pro Isabellu Colbranovou hodily také role něžných, nostalgických osobností, jako jsou Desdemona, Elena v *La donna del lago* nebo Zelmira, v nichž se střídá něžné zdobení s brilantní virtuozitou. Ne ovšem coby jediný předpis, neboť i v těchto operách jsou místa se sylabickým bravurním zpěvem. V určitém směru jsou to právě partie komponované pro Isabellu Colbra-

1/ V určitém smyslu platí totéž pro Marilyn Horneovou, největší rossini-ovskou zpěvačku našeho století. Málo voluminězní hlas Horneové je obecně nevhodný pro výbuchy a vzrušený zpěv. Proto přinesly všechny pokusy s Verdim v *Azuceně*, *Eboli* nebo *Amneris* jen nepatrný úspěch. V rossiniovském bravurním zpěvu získává však hlas naléhavost, lesk a energii, která naprosto dokonale reprodukuje stylizovanou, obraznou vzrušenost Rossiniho kompozic.

novou, které předjímají obor virtuózního dramatického sopránů romantické opery. V dílech psaných pro Paříž naopak znovu nacházíme psychologický typ a velmi vysoko položenou tessituru sopránů: ono nevině zasněné ženství - období Rossiniho raného díla - spojené s rozhodností ducha, která si vyslouží málem „výložky“ epiky, jako Matilda v *Guillaume Tell* a především Pamira z opery *L'assedio di Corinto* (obě role komponoval Rossini pro Lauru Damoreauovou).

Přejděme nyní k barytonálnímu tenoru, který v operách seria z italského údobí zaujímá rozsáhlé postavení. Pokud vyhradil skladatel roli milovníka altistce (nebo kastrátovi jako v opeře *Aureliano in Palmira*), držel se osvědčené belcantové tradice a v rolích důstojného otce (Demetrio-Eumene v opeře *Demetrio e Polibio*, Argirio v opeře *Tancredi*) nebo soka (Baldassarre v opeře *Ciro in Babilonia*, protagonista v *Aureliano in Palmira*, Ladislao v opeře *Sigismondo*) zaměstnal barytonálního tenora (baritenore). Počínaje letopočtem 1815, prvním rokem neapolského pobytu, stojí tváří v tvář nové situaci. Nadvláda Isabelly Colbranové v Teatro San Carlo mu zřídka dovozovala, aby využil altu „musico“, neboť by to bylo znamenalo postavit proti zdejší všemocné divě ještě další vynikající ženský hlas. Ale právě v té době se rozmáhala čerstvá zkušenost s použitím tenorů v rolích charakteru jak barytonálního, tak milovnického. Jako milovníci tedy vystoupili dva proslulí tenorbarytonisté (tenori baritonali), nejprve Andrea Nozzari jako Leicester v opeře *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* a krátce nato, v divadle Valle di Roma, Domenico Donzelli jako protagonista opery *Torvaldo e Dorliska*. Nozzari, nejtypičtější z rossiniiovských tenorbarytonistů, ztělesnil později ještě Otella, Rinalda v *Armide* a Osirise v opeře *Mosè*. Z těchto postav měli Leicester a zejména Rinaldo nejvýraznější milenecké rysy, zatímco v partu Otella převážily, z pohledu psychologického, znaky moderního barytonu, ať už se předvádí jako heroický vojevůdce nebo zoufalý žárlivec. Především v *Armide* se Rossini střetává s naléhavým úkolem - dopřát milostné zpěvy barytonálnímu tenoru. V duetech Rinalda s Armidou („Amor possente nome“ v 1. jednání, „Dove son io“ ve 2. jednání a „Soavi catene“ ve 3. jednání) se při řešení úkolu zaměřuje na smyslovost vyjádřenou melodiemi s bohatstvím ornamentů (zvláště obaly) nebo s velmi hustým zdobením. Obecně však Rossini cítí příliš „belcantisticky“, než aby jej barytonální tenor mohl inspirovat k vpravdě milostným motivům a ke sladkým, roztouženým nebo zasněným melodiím. I když je barytonální tenor otcem nebo rivalem, chybí těmto postavám hoře a vášnivost. Směřují v zásadě k bravurnímu zpěvu, jehož typickým výrazem jsou vzestupné intervalové skoky, často ještě na počátku fráze zdůrazněné tečkovaným rytmem, jako v tomto výňatku z Aurelianova zpěvu „A pugnar m'accinsi o Roma“ z 1. jednání:



V bravurním zpěvu je nicméně autoritou Otello, ať ve vstupním *Vivace marziale* „Ah! sí per voi già sento“, ať v prudkém duetu s Jagem „L'ira d'avverso fato“ z 2. jednání, ať v závěrečné scéně opery. Zdá se však, že v Rossiniho zvyku zaměstnávat tenora dochází právě počínaje *Otellem* k nové situaci. Barytonální tenor v roli milovníka co-by alternativa k altu v kalhotkové roli bylo řešení vyhledávané jinými operními autory už před Rossinim, nastolilo však otázku, kdo by měl nahradit tenorbarytona v rolích otce, soupeře, tyрана, zrádce atd. Z počátku se našel lék v obsazování těchto rolí barytonálními tenory. Aby nedocházelo k témbrové uniformitě, zvýšila se pro role milovníka nebo soupeře hlasová poloha. V opeře *Achille* od Paera zpívá Achille obecně ve vyšší poloze než Agamemnone, třebaže oba hlasy jsou barytonální tenory. V Rossiniho opeře *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* je tomu právě naopak: part Norfolk, psaný pro Manuela Garcíu staršího, je daleko vyšší barytonální tenor než Leicester (Nozzari).

Mnohonásobné použití barytonálních tenorů v některých Rossiniho operách vedlo k témbrovému neladu a jednotvárnosti. Opera *Armida* je mezním případem, kde v rolích milovníka (Nozzari), soupeře, vojevůdce, kouzelníka a v dalších charakterních rolích současně vystupuje dobře sedm tenorbarytonů. Východisko z nouze našel Rossini teprve v tenorovi opery *comica* nebo „di mezzo carattere“.

V prvních komických operách se tenorový hlas pohybuje spíše ve střední poloze a kompoziční způsob nepočítá se zvláštní virtuozitou. V opeře *La pietra del paragone* se objevuje barytonální tenor (Giocondo), v *L'Italiana in Algeri* se dospívá v roli Lindora ke krajně vysoké tenorové poloze a bohatě zdobenému tenorovému partu. Totéž platí pro roli Dona Narcisa v opeře *Il Turco in Italia*. Hrabětem Almavivou v *Il barbiere di Siviglia* se naopak navracíme do střední tenorové polohy. Historie rossiniovské vokální kompozice je také historií pěvců, které měl Rossini při kompozici na mysli. Rolemi Lindora pro Serafina Gentiliho a Dona Narcisa pro Giovanniho Davida došlo k uplatnění světlých tenorů se zářivým témbrem a mimořádným hlasovým rozsahem, které tehdejší doba označovala jako „tenorini“. Part Almavivy Rossini naopak komponoval pro Manuela Garcíu staršího, barytonálního tenora obdařeného velkým rozsahem.^{1/} Pro te-

1/ Do repertoáru Manuela Garcíu patřila i *L'Italiana in Algeri*, ale árii „Languir per una bella“ si musel transponovat o půltón níže kvůli mimořádně vysoké poloze a převážně sylabické kompozici. Zpíval ji tedy v C-dur místo v Es-dur.

norina Giacomina Guglielmiho vznikl později vrcholně vysoký pěvecký part Ramira v opeře *Cenerentola*. Velmi vysokou polohou se vyznačuje také Giannetto v opeře *La gazza ladra*. Opery *Cenerentola* a *La gazza ladra* jsou z roku 1817. Rossini však uvedl už roku 1816 roli Rodriga, představovaného Giovannim Davidem, vysoký a brilantní tenor také do opery seria, čímž umožnil témbrovou odlišnost od obou barytonálních tenorů, Otella a Jaga. Po roce 1818, když pak měl současně k dispozici jak tenora „contraltino“ (Davida), tak barytonálního tenora (Nozzariho), použil jednoho jako milovníka a druhého jako soka. Stalo se tak v opeře *Ricciardo e Zoraide* (David jako Ricciardo, Nozzari jako Agorante) a v této rozrůzněnosti se pokračovalo v operách *Ermione* (David jako Oreste, Nozzari jako Pirro), v *La donna del lago* (Giacomo a Rodrigo) a v *Zelmiře* (Ilo a Antenore). V téže době uvádí Rossini barytonálního tenora jako protihráče altu musico v operách *Edoardo e Cristina* (Carlo) a *Bianca e Faliero* (Contareno).

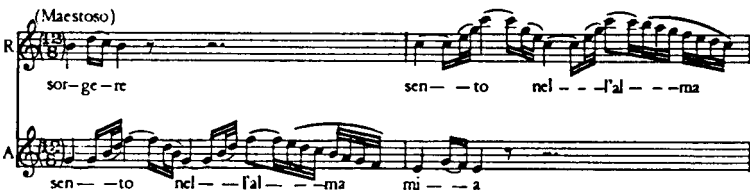
Giovanni David nicméně zůstává prototypem rossiniovského tenore contraltino: velmi vysokého hlasu, obdařeného brilancí a akrobacií, ale nadaného i schopnostmi pro interpretaci elegických melodií, jako Rodrigova „Ah, perché mai non senti“ z 2. jednání *Otella*. Představu o závratné poloze, jakou David disponoval (nemluvě o přidávaných vlastních ohromujících variacích) skýtá následující úryvek z duetu Rodriga s Otellem „Ah vieni, nel tuo sangue“ z 2. jednání:



nebo také úryvek z Ricciardovy kabalety „S'ella m'è ognor fedele“ z 1. jednání:



Následující fráze z duetu Ricciarda a Agoranta „Qual dolce speme“ ze 2. jednání objasní rozdíl v poloze tenorina a barytonálního tenora (tenore contraltino e baritenore):



Rozdílná tessitura ovšem neznamená, že jde o rozdíl také v hlasovém rozsahu. I rossiniovský barytonální tenor stoupá někdy k c2 nebo dokonce d2, využívaje přechodu do falzetu. Plným hlasem zpívá většinou do g1 nebo as1 (což je krajní výška moderního barytonu), pak přechází do čistě hlavového rejstříku a vytváří světlé tóny, jimž ovšem nechybí ani vibrace, ani silná pronikavost. Také tenorino používá falzet, zpravidla od a1 nebo b1 směrem nahoru. Barytonální tenor je stejně jako tenorino povolán ke zpěvu bohatě zdobenému ornamenty a fioriturami (včetně trylků), jen volaty mu příliš nesvědčí. Zato tíhne k velkým intervalovým skokům, které vedou hlas přímo z hloubky do výšky nebo naopak (tak zvaným *canto di sbalzo*).

Také *Semiramide*, poslední Rossiniho italská opera, obsahuje krajně vysoký tenorový part - postavu jménem Idreno. Pak nastává období francouzské a Rossini píše pro Adolpha Nourrita role hraběte Oryho, Neocla v opeře *L'assedio di Corinto* a Arnolda v *Guillaume Tellovi*. Nourrit byl ztělesněním tradice *haute-contre*, milovníka par excellence jak ve francouzské opeře seria, tak ve francouzské opeře comique. Jako všichni *hautes-contre* měl světlý hlas velkého rozsahu, předurčený pro vysokou polohu, i když ne tak stratosférickou, jaké se vystavoval Giovanni David. Když Nourrit stoupal nad g1, velmi zkušeně užíval falzetu a tímto způsobem fonace přednášel v *Guillaume Tellovi* všechna ta místa, která dnes tenoristé s hrdinským výrazem hlasně práskají „prsně“, včetně c2.^{1/} Z respektu ke zvyklostem pařížské opery a k tradici *haute-contre* v typu opery seria utlumil Rossini v rolích psaných pro Nourrita zdobený a virtuózní zpěv.

Pojem basu zahrnuje v Rossiniho operní tvorbě také barytonální hlasy. V žánru opery giocosa vystupují často současně dva typy basu. „Buffo caricato“ s přehnanou komikou zaměřenou ke směšnosti je představitelem tradičního pojetí v rolích otce, prostoduchého manžela či obstarožního podváděného poručníka. Druhý typ, „buffo nobile“, je představitelsky různorodější a ztělesňuje jak významné postavy, tak obor milovnícký. V opeře *La pietra del paragone* je například hrabě Asdrubale „buffo nobile e amoroso“, zatímco Fabrizio odpovídá oboru „buffo caricato“. V opeře *L'Italiana in Algeri* se jeví Mustafa jako nobile a Taddeo jako caricato, v *Il Turco in Italia* je buffo nobile Selim a Geronio je buffo caricato. „Nobile“ a „caricato“ se ovšem neliší jen psychologicky. Tím, že Rossini co do nádhery árií

1/ Došlo k tomu právě v představení opery *Guillaume Tell*, kdy zapřísáhlý soupeř Nourritův, francouzský pěvec Louis Gilbert Duprez, uvedl s velkým úspěchem tak zvané „prsní c“. V průběhu romantické epochy přispěla tato nota rozhodujícím způsobem ke vzniku tenorového mýtu.

a plnosti zdození postavil kompozice komické opery na roveň operám seria, podařilo se mu přilákat do světa opery giocosa některé z nejznámějších pěvců té doby a v praxi zrušit rozdíl mezi oborem vznešeným a oborem buffo. Proto má buffo nobile často velké hlasové prostředky a pozoruhodné virtuózní schopnosti. Některé role oboru buffo nobile jsou spjaty se jménem nejskvělejšího basisty prvních dvou desetiletí 19. století, Filippa Galliho: Asdrubale, Mustafa, Selim. Z toho plynou jejich velké interpretační nároky. I když se buffo caricato může v rossiniovské kompozici pustit do lecjakého virtuózního úseku, má skromnější vokální schopnosti. Je to vlastně buffo „parlante“, zatímco druhý je buffo „cantante“ (příkladem jsou v *Il barbiere di Siviglia* Bartolo a don Basilio).

Třetí buffo typ, který se často objevuje v Rossiniho operním díle, vystupuje jako „deus ex machina“, spřádá pletichy a když je zapotřebí, působí jako prostředník. Většinou jsou to postavy pro brilantní barytony - Prosdócimo, Figaro a Dandini v operách *Il Turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia* a *Cenerentola*.

Pokud měl Rossini k dispozici takového buffo nobile, jako byl Filippo Galli, psal jeho part v rozsahu od G do f1 a fis1, což je poloha srovnatelná s basbarytonovou. Bohatě zdozená kompozice předpokládá u tak hlubokého hlasu mimořádnou ohebnost, jako například v úseku z kvartetu v 1. jednání opery *Il Turco in Italia*:

(Largo)

[io stu]pi -- -- sco mi sor -- pren-de io stu-pi -- -- sco mi sor -- -- [prendé]

Pokud jde o melismata a ozdoby, směřuje vlastně Rossini k tomu, aby se bas vyrovnal ostatním hlasům jak v žánru komickém, tak v žánru vážném. Navazuje tím znovu na ideové záměry raného 17. století a na éru händelovskou. Virtuózní rysy, trylky nevyjímaje, jsou součástí i v partech basso caricato. A nejčastěji v těch, kde bas je ve skutečnosti brilantním barytonem, jako Figaro nebo Dandini (je třeba si prohlédnout jeho árii „Come un’ape ne’ giorni d’aprile“ z 1. jednání opery *Cenerentola*). Velký pramen pro uplatnění oborů buffo caricato a buffo brillante poskytují styly „parlante“ a „sillabato“. Parlante vychází z recitativu a jeho vědomá monotónnost je oživena orchestrálními břiemi. Rossini ho užívá už v operách *La cambiale di matrimonio* a *L’inganno felice* (v Batoneho árii s kabaletou „Nel fissarle gli occhi addosso“). Sillabato je naproti tomu naopak konsekventně monosylabický zpěv, v němž slovní deklamace probíhá skandovaně, často v závratné rychlosti. Také v tomto případě připojuje orchestr brilantní komentář. Příkladem parlandového stylu je duet Figara

s Almovivou z 1. jednání „Numero quindici a mano manca“. Figaro předvádí ovšem i klasické sillabato ve strettě své vstupní kavatiny. Další proslulé sillabato obsahuje Allegro vivace z árie dona Bartola „Signorina un'altra volta“, árie z 1. jednání „A un dottor della mia sorte“ a kavatina dona Magnifica „Miei rampolli femminini“ z 1. jednání *Cenerentoly*. Velcí buffo zpěváci první poloviny 19. století byli mistry tohoto zpěvního způsobu, nejen uvolněnou artikulací, ale také schopností vytvářet diminuendové a crescendové efekty.

V opěře seria a semiseria navazují basové role zásadně na tradice 17. a 18. století. Tu a tam je basista milencovým sokem (typu *villain-ničema*) jako Orbazzano v opěře *Tancredi*, hrabě von Ordow v opěře *Torvaldo e Dorliska* (partie komponovaná pro Filippa Galliho) nebo Podestà v *La gazza ladra*. Hrabě Ordow je první vážná basová partie, ve které Rossini kladl velký důraz především na virtuositu. Je příznačné, že se v kavatině „Dunque invano“ (Marziale ve 4/4 taktu) od basisty vyžadovala následující virtuosita:



Zpupnost hraběte Ordowa či zpupnost Podestova (*La gazza ladra*) má v sobě jistou satanskou různobarevnost. I Podestà zpívá často zdobené a virtuózní pasáže. Zjistíme to pohledem na kavatinu z 1. jednání („Il mio piano è preparato“, s trylky a krátkými volatami), na árii ze 2. jednání („Sì, per voi pupille amate“) a na lehce onomatopoické Andante grazioso ze druhého finále ve stylu barokní árie rozbouřných živlů:



Jinou basovou postavou, arogantní a divokou, formovanou ovšem v tragických rozměrech, je Assur v opěře *Semiramide*. Je to role, která má mimořádný vokální a psychologický profil jako téměř všechny kompozice pro Galliho, a střídá virtuózní, nezdobený a deklamační zpěv. Do skupiny basových představitelů tyranů nebo zrádců se řadí Gessler v *Guillaume Tellovi*, Leucippo v *Zelmiře* a Pharao v *Mosè*, poslední dva s barytonálními rysy. Další dvě role rossiniovského basu, které se upínají ke staré tradici, jsou postavy vznešeného otce a kněze. Do kategorie otců patří Elmiro v *Otellovi*, Douglas v *La donna del lago*, Polidoro v *Zelmiře*, do kategorie druhé kněz Isidy v *Aureliano in*

Palmira, protagonista opery *Mosè a Osroe* v opeře *Semiramide*. S výjimkou Isidina kněze a Osroa pocházejí všechny tyto role z děl neapolského období a byly inspirovány voluminězním a velmi hlubokým hlasem basisty Michele Benedettiho.

Kategorii svého druhu tvoří Fernando z opery *La gazza ladra* (komponovaný pro Galliho), Maometto II. (rovněž pro Galliho) a Guillaume Tell (bas, komponovaný na barytonovém pozadí pro Henriho Dabadie). Fernando odpovídá sice postavě důstojného otce, ne však společenským původem, nýbrž hrdým a odvážným charakterem. Jeho koloratury charakterizují husté ozdoby, virtuózní arpeggia a volaty. Velmi typického projevu nabývá Fernando v některých částech nezdobeného a vášnivého zpěvu, v němž nechybějí okamžiky široké, zřetelné deklamace (viz první díl árie „Accusata di furto“ nebo scéna odsouzení, oboje ze 2. jednání). Maometto představuje řídký případ basisty v roli milovníka. Svým způsobem je to vznešená a velkodušná osobnost, jejíž dva rozhodující rysy, vokální virtuozita a něha milostných zpěvů, byly přejaty i do nového přepracování pod názvem *L'assedio di Corinto*. Guillaume Tell je ze všech rossiniiovských operních postav nejmodernější, v romantickém smyslu. Vokální kompozice tohoto partu, v němž téměř chybějí melismata, platila nadlouho jako příklad pro barytonové kompozice, směřující ke vznešenosti a epice.

4. ZPĚV V ĚŘE ROSSINIHO.

PROVÁDĚCÍ PRAXE. ZPĚV Z POHLEDU STENDHALOVA.

Autoři některých traktátů - především Manuel García mladší, Gilbert Louis Duprez a Luigi Lablache - se zmiňují ve svých příručkách o nejdůležitějších pravidlech, jichž měli pěvci dbát při interpretaci významných autorů prvních čtyřiceti let 19. století. Základním předpokladem výrazuplného zpěvního přednesu byla schopnost: 1) provádět „messa di voce“, to jest rovnoměrně přecházet z pianissima do fortissima a zpět; 2) „legare“ (vázat) a „portare“ (nést), přičemž vázáním se rozumí měkké, ale čisté přecházení uvnitř hudební fráze od jedné noty ke druhé, zatímco nesení znamená vést hlas půvabně a lehce od intervalu k intervalu, bez podjíždění, tedy aniž by bylo slyšet tóny, které leží mezi nimi; 3) „fraseggiare“ (frázovat), tedy ztvárnit každý motiv ve frázi tak, že vynikne ozvláštněn - v paragrafu o frázování se objevuje také schopnost počítat s délkou dechu ve vztahu k délce každého motivu a dovednost vložit pauzu tam, kde ji skladatel nepředpokládal; 4) „sfumare“ (odstiňovat), to jest střídat intenzitu tó-

nu, aby se piano, forte a mezistupně střídaly podle smyslu frází a slov; 5) bezchybně provádět ozdoby.

Chyběla-li jen jedna jediná z těchto náležitostí, byl výraz pokládán za nedokonalý. Pak se muselo dbát ještě na různá doplňující pravidla: například při vzestupném portamentu se musela intenzita tónu zesilovat, při sestupném portamentu se muselo na síle ubírat. Tato zásada byla částí obecnějšího principu, podle něhož se muselo ve vzestupných hudebních frázích postupně přecházet z *piana* do *forte*, zatímco v sestupných frázích se muselo postupovat opačně. Šlo ovšem o záměr, který mohl natrvalo vyvolat určitou mechaničnost. Manuel García mladší, největší pěvecký teoretik rossiniovské školy, se o tom vyslovil tak, že *piana* a *forte*, *crescenda* a *diminuenda* se má používat v souladu s vyjadřovaným pocitem, ne podle vnějšího obrazu hudební fráze. Vzestupné fráze se poté mohly provádět s „*rinforzandem*“, pokud pocit, který se měl vyjádřit, sílil, a když pocit v souladu s obsahem slábnul, mohly se spojit s „*diminuendem*“. Odpovídající pravidlo se aplikovalo na fráze sestupné.

Ze zásad vyložených Garcíou můžeme usuzovat, že jedno ze základních pravidel zpěvu v rossiniovském období tkvělo v rozmanitosti hudebního rozhovoru (ve skutečnosti šlo o pravidlo zrozené společně s *belcantem*) a tedy v soustavné konfrontaci *forte* a *piana*, neřku-li v pilném užívání všech dynamických odstínů. Stejně podstatná byla norma, že se motiv musí obměňovat při každém úplném či částečném opakování. Pro variace měl pěvec k dispozici odstupňování akcentů, zesilování, zeslabování, zrychlování, zpomalování a „*tempo rubato*“, které interpretovi umožňovalo zpomalovat nebo zrychlovat za předpokladu, že se vždycky dokáže vrátit „*in misura*“ (do taktu) orchestru, jehož tempo nepodléhalo změnám.

Jinou možností variací bylo samozřejmě přidávání různých ornamentů a ozdob, které muselo zůstat uměřené, opakoval-li se motiv jen částečně. Když šlo o úplné opakování, jako je tomu v případech *ronda*, *kavatiny*, *polky*, *da capo árie* nebo *árie strofické*, muselo zdobené jako variační prostředek mít stoupající tendenci. Jinými slovy: poprvé se motiv přednesl prostě a jednoduše, tak jak ho skladatel napsal, podruhé se přidaly zdrženlivé ozdoby nebo změny ve formě *ralentanda*, *acceleranda*, *tempa rubato* nebo různě odstupňovaných akcentů. Po třetí konečně zdobené zesílilo a bylo využito všech variačních forem. Pokud se Rossini sám namáhal s variacemi, postupoval podle těchto pravidel a předložil ve třech odlišných verzích strofy v *árii* „*D'amor al dolce impero*“ a v *Canzone del salice* v opeře *Otello*.

Virtuózní zpěv - „*canto d'agilità*“ - počítal s různými způsoby vokální artikulace: *agilità legata*, *agilità martellata*, *agilità picchettata* a *staccata*, *agilità aspirata*.

Nejčastěji docházelo na *agilità legata*. Vhodnými příklady jsou už zmiňované a reprodukováné úryvky z oper *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* a *Cenerentola* ^{1/}, ale i *volata* Indrena z opery *Semiramide* a další úryvky, o kterých byla zmínka. V těchto vázaně artikulovaných pasážích (*agilità legata*) se musela každá nota tvořit stejně zřetelně, stejně intenzivně, ve stejné barvě a přechod z jednoho tónu na druhý musel proběhnout bez sebemenšího podjíždění. Dále v průběhu volaty nesmělo dojít ke zrychlení nebo zpomalení. Volata se nasadila v největší možné rychlosti, která se dodržela až do konce. Pokud však šlo o chromatickou stupnici, bylo podle názoru některých teoretiků na místě nepatrné prodlení na první notě. Ve velké chromatické volatě v Armidině árii „D'amor al dolce impero“ na to Rossini pamatuje jak na začátku vzestupné škály, tak po dosažení vysokého b na začátku škály sestupné.

Za zvlášť obtížné se pokládají vokalizy složené ze sekundových postupů v triolách, jako v následujícím příkladu z „D'amor al dolce impero“, 2. strofa:

Gli au -- gci tra fron -- dcg fron - - - - - dc

spic -- ga -- no a -- -- mor col can - - - - - - - to

Bylo třeba se opravdu vyvarovat chyb, jichž se interpreti nejčastěji dopouštějí, to jest sklonu oddělovat jednotlivé noty při vzestupné intonaci a při sestupu se po nich „vozit“. Pokud jde o arpeggiové vokalizy ^{2/}, měla se první nota uvnitř každého arpeggia vždy poněkud zdůraznit, poté lehce, ale rozhodně a čistě přejít na další tóny, které se bez zpomalování a bez podjíždění váží jeden na druhý. Někteří interpreti mívali ve zvyku zpívat tón ve vzestupném arpeggiu s větší intenzitou a při sestupném arpeggiu tón zeslabit. Podle některých teoretiků se naopak v tempově živých úryvcích celé arpeggio mělo provádět „a mezza voce“ (polohlasem).

Jako příklad *agilità martellata* může posloužit již citovaný úryvek ^{3/} z duetu Isabelly a Mustafy (*L'Italiana in Algeri*). Každá nota označe-

1/ Viz str. 146

2/ Viz příklad z „Bell'alme generose“ (*Elisabetta, Regina d'Inghilterra*) na str. 146

3/ Viz str. 145

ná znaménkem > má být „zdůrazněna“ s přesnou energií, ale důraz měl být rovnoměrný na všech notách, nepřipustná je aspirace (tedy když pěvec před každým tónem tvoří zvláštní „h“) a tóny se navzájem spojují bez sebemenšího přerušení. García ještě dodává, že agilità martellata se může naznačit i tečkou nad notou a legatovým obloučkem, což Rossini udělal v protagonistčině árii na odchodnou (Andante v 6/8 taktu) „Quanto è grato all'alma mia“ (*Elisabetta, Regina d'Inghilterra*):



Agilità picchettata se značí tečkou nad každou notou, agilità staccata nebo flautata kolmými čárkami:



V prvním případě se tón uhodí a okamžitě opustí, ve druhém případě se může nepatrně prodloužit.

Co se trylku týče, byly jím za dob Rossiniho obdařeny všechny ženské hlasy a prováděly ho v různých formách. Podle Gilberta Louise Dupreze ho mužské hlasy zpívaly většinou „a mezza voce“. Jen málo pěvců bylo schopno provádět trylek plným hlasem. Duprez přisuzuje tuto schopnost tenoristovi Rubinimu, barytonistovi Barroilhetovi a basistovi Levasseurovi. Velmi sonorním trylkem v plném hlase byl však nadán také Manuel García starší.

Rossini užívá mimořádně často obalů. Obal naplněný interpretační energií vyjadřuje v souladu s charakterem úryvku vášně, vřelost, útočnost, zatímco obal tvořený s lehkostí a něhou vyjadřuje bolest nebo smyslovou vnímavost. Pravidlo říkalo, že nota těsně před obalem se zpravidla zcela lehce zdůrazňuje a prodlouží, čímž se pro udržení taktu vlastní notová skupinka poněkud zrychlí.

Některé Stendhalovy záznamy patří patrně k nejvýmluvnějším a nejdůležitějším dokladům, které se nám zachovaly o pěveckém umění rossiniovské éry a o posledním belcantovém období. Velmi mnoho Stendhalových poznámek o zpěvu a pěvcích najdeme už v díle *Les vies de Haydn, de Mozart et de Métaŕtase* (1815), ještě vydatnější jsou v knize *Rome, Naples et Florence* (1817), mnohé a podstatné jsou ovšem v *La vie de Rossini* (1823). V zásadě vycházejí Stendhalovy úvahy o vokálních otázkách z přesvědčení, že zdrojem pravého zpěvu je italské

(nebo Itálií ovlivněné - Mozart) melodrama a italská nebo z Itálie pocházející pěvci. Při obhajobě této teze zaujímá často antiintelektuální stanoviska, která jej mimo jiné ukazují jako rozhodného protivníka hudebního dramatu ovlivněného německými inspiračními zdroji. Stendhal nikdy nezamlčuje nedůtklivost, kterou v něm probouzejí Gluck a Cherubini. Brání práva melodie vůči harmonii^{1/} a obhajuje sugestivní sílu zpěvu ve srovnání s instrumentální hudbou. A nakonec píše ve druhé kapitole knihy *La vie de Rossini*, že literáti, kteří se cítí schopni posuzovat italský zpěv, jsou ve jménu „přísného stylu“ díky horlivé čtenbě Boileaua smrtelnými nepřáteli trylkování a fioritur. „Neuvažujeme nad nimi. Budme však pozorní, to stačí.“ Nic víc už nedodal.

Tu a tam Stendhal přistupuje s chutí a vyvinutým smyslem pro realitu k problémům, které skutečně zasahují i dnes do operních provedení nebo maří ideální podmínky, v nichž by se měl návštěvník divadla ocitnout. Například ve XXX. kapitole knihy *La vie de Rossini* poznamenává, že samo dobré pianistické vzdělání ještě neumožňuje chápání pěveckých odstínů (vyzdvihují slovo odstíny, protože uvidíme, že má v této souvislosti základní význam). V současnosti toto zjištění potvrzuje jistý ledově chladný pianistický vkus některých dirigentů nejmladší generace, kteří mají sklon zplošťovat pěvecké frázování tím, že odstínění odstraní a četná výrazová znaménka dokonce přehlížejí.

Další moudrý postoj zaujímá Stendhal vůči jisté bigotnosti německého původu, spojené jak s „přísným stylem“ hudebního dramatu, tak s abstraktními filozofickými úvahami. Říká - v protikladu k principu pátrání po absolutním mistrovském díle a souvislém dramatickém ději, jakož i po jednotě stylu, která by ho umožnila - že lidská duše potřebuje k oddechu čtyři minuty tichého rozhovoru, aby mohla po vzletném duetu vychutnat následující vynikající kus. Podle Stendhala se nemá v umění stejně jako v politice beztretně jednat proti povaze věcí. Důsledek soustavné pozornosti a striktního klidu je jediný: lidé se čím dál méně baví. Z toho plyne obhajoba jistých italských zvyklostí: rozdělení lóží a také zvyk skladatelů, kteří zařazují po vynikajícím kusu další, méně významný. Ať si o tom pedanti myslí co chtějí, prohlašuje Stendhal, méně významné části nám slouží k oddechu a pomáhají nám porozumět těm velkým. K tomu

1/ *Podobné stanovisko zaujímal také Schopenhauer: „Sem s hudbou Rossiniho, která mluví beze slov! Ve skladbách dnešních dnů se hledí víc na harmonii než na melodii: já jsem však opačného názoru a pokládám melodii za jádro hudby, k němuž je harmonie tím, čím omáčka k pečení.“ (Parega und Paralipomena, Kleine philosophische Schriften, Band 2, Lipsko, 1891.)*

můžeme ještě připomenout - a opět potříznit pedanty - rozkošný úvod ke XXXIII. kapitole z *La vie de Rossini*: „Protože nic není pomíjivějšího než hudba, měl by se čtenář patrně rozhořčit, že mne vidí dělat zcela vážně řadu malých poznámek nebo vyprávět historiky prosté pikantní pestrobarevnosti, zato napěchované frázemi o *ideální kráse, štěstí, zušlechtění, senzibilitě*. Jde-li o hudbu, mám rád, když se o ní nemluví vážně. Vážný zájem mne unavuje a želim časů, kdy důstojníci měli v oblibě vyšívání a v salonech si hráli s bilboquetem.“

Zapříšáhlymi nepřáteli Stendhala-ctitele opery jsou intelektuálská vážnost a nuda. Dává to najevo s bezohledností, která pramení z vědomí vlastní duchovní i intelektuální převahy nad „pedanty“. To, co Stendhal vyžaduje od hudebního divadla, je emoce zprostředkovaná melodií a zpěvem: „La seule mélodie vocale me semble le produit du génie“ (připadá mi, že jediné vokální melodie je výrazem ducha), čteme v jednom dopise Adolphu De Mareste z roku 1820. Toto ujištění by nás nemělo udivit. I když vezmeme v úvahu míru zkreslení, přece jen odpovídá typickým způsobem mentalitě muže, který pokládá melodii za hybnou sílu vyprávění a zřetelnou, přímou cestu k charakteristice osob. Zpěv a pěvec jsou pak proroky, kteří nám zjevují melodii. „Z poloviny bylo Rossiniho umění zjeveno Pařížanům, když La Fodor převzala v *Il barbiere di Siviglia* roli od De Bernis, z druhé poloviny poté, kdy La Pasta zpívala v *Otellovi* a v *Tancredim*“.^{1/}

Podobná vyjádření se nelíbila příznivcům hudebního dramatu a později ani četným představitelům idealistické kritiky. Odtud pramení sklon k podceňování Stendhala coby kritika a jeho označování za „diletanta“, „melomana“ a podobně.

Dnes, kdy nám řada okolností znovu přiblížila rané 19. století a Rossiniho (jemuž konec konců Stendhal často dával přednost před Mozartem a Cimarosou), poznáváme snáze než před dvaceti, padesáti nebo sedmdesáti lety, že Stendhal vyslovil o některých Rossiniho dílech konečná slova, a nadto vylíčil jako nikdo jiný hudební klima oné doby. Také jsme postřehli a byli jsme při tom, jak se po ztroskotání některých pokusů ze třicátých a čtyřicátých let podařilo na počátku let padesátých Rossiniho opět uvést, a to jenom a výhradně proto, že nám klíč k interpretaci určitého druhu repertoáru dodala nejprve Maria Callasová v *Armidě* a v *Il Turco in Italia*, pak Joan Sutherlandová a Mari-

1/ *La vie de Rossini, kapitola XXIV. La Fodor byla Joséphine Fodor Mainviellová, De Bernis se vlastně jmenovala Giuseppina Ronzi De Begnis a La Pasta byla velmi slavná Giuditta Pastaová, později první interpretkou protagonistek v operách Norma, La sonnambula a Anna Bolena. Při této příležitosti bych rád upozornil, že Stendhal se zabýval výhradně proslulými pěvci.*

lyn Homeová v operách *Semiramide*, *Tancredi* a *L'assedio di Corinto*. Stendhal uchopil intuicí to, co i dnes uniká hnidopichům a těm, kdo mávají taktovkou. Tvůrčí okamžik se nevyčerpává tím, že skladatel operu zapíše, ale konkretizuje se a projevuje se v okamžiku provedení. Je-li vokální provedení neadekvátní, k vyjádření takzvaných hudebních hodnot nedojde nebo nejsou pochopeny. To v zásadě platí pro veškeré hudební divadlo. Jsou-li však při pozdním Verdím, Puccinim nebo při veristech případné vokální nedostatky zábrany uvnitř určitých hranic a dají se částečně kompenzovat dobrým vedením orchestru, stává se ze zábran opravdu rušivá překážka, čím víc se dostáváme zpět přes raného Verdiho k Donizettinu, Bellinimu a Rossinimu.

Rossiniho dílo, zvláště jeho opery seria, se mohou díky špatné interpretaci stát téměř nesrozumitelné. V tom je Stendhalovo stanovisko vědecky strohé. A právě naše současné zkušenosti ukazují, že není nic přehnaného na tvrzení, že se Pařížané seznámili s Rossinim teprve díky Fodorové a Pastaové. V této souvislosti by se mělo ovšem připomenout, co Stendhal v závěru XXIX. kapitoly knihy *La vie de Rossini* překvapivě prozřetelně předvídal (v době, kdy pesarský skladatel byl na vrcholu svých úspěchů a těšil se popularitě, jaké nikdy nedosáhl žádný jiný operní skladatel): že Rossini bude později muset pykat za mimořádně virtuózní zaměření svého vokálního stylu. Tím chtěl Stendhal říci, že dříve nebo později budou muset mnohá Rossiniho díla zmizet z repertoáru kvůli nedostatku vhodných pěvců. Dá se sice stěží tvrdit, že postupné mizení téměř všech kompozic opery seria a mnoha kompozic opery comica v letech 1860-80 lze připsat jedině na vrub okolnostem, které naznačil Stendhal. Proti Rossinimu se spikla celá epocha a historické okolnosti, ale svou roli jistě hrály i obtíže interpretační. Rozhodně to platí pro uplynulých třicet let a ještě dodnes, v jiné historické a kulturní situaci, daleko víc nakloněné návratu raného 19. století. Jen tak mimořádné pěvkyně jako ty, které jsem jmenoval, a některé další, které šly v jejich stopách, umožnily našemu obecenstvu, aby přišlo do styku se skutečným Rossinim a porozumělo mu.

Stendhal tedy byl, jak vidno, všechno jiné než diletant a meloman. Ostatně etiketa melomana se ani nehodí pro člověka jako on, pro muže hlubokého vkusu a nesmírně širokého horizontu. Pro Stendhala byla zpěvní kompozice východiskem k porozumění melodii, jednající osobě, opeře, a někdy dokonce východiskem k porozumění orchestrální kompozici. Ve druhé kapitole jeho knihy *La vie de Rossini* čteme popis vstupu Tancrediho: „Při Tancrediho příchodu slyšíme *to nejvznešenější z dramatické harmonie*. Tady nejde o umění, jak se domnívají v Německu, které by klarinetům, violoncellům nebo fagotům svěřilo, aby vyjádřily pocity jednajících osob. Jde spíše o to, aby nám daleko vznešenější umění sdělilo prostřednictvím nástrojů

ony pocity, jež by nám nesvěřila sama postava.“ A pak vzpomíná Stendhal na účinek lesních rohů, doprovázejících Tancrediho němé uvažování nad nevděčnou otčinou, kterou znovu vidí po dlouhém exilu, a podtrhuje využití flétny pro recitativ a následující árii. Nástroje, poznamenává k tomu Stendhal, mají tak jako lidské hlasy svá specifická expresivní zbarvení a flétna je zvláště předurčená k vyjádření radosti, promísené s melancholií.

Stendhal dále konfrontuje popisnou funkci Rossiniho orchestrálního souzvuku s určitými okolnostmi životního prostředí, popsány mi Walterem Scottem v románu *Ivanhoe*. Oboje, míní Stendhal, má umožnit vytušit to, co osoby řeknou. „*A když konečně jednajících osob promluví, má sebemenší slovo obromnou váhu*“. Vyzdvihují tuto větu, protože poskytuje klíč k Stendhalovu myšlení. Hudební divadlo se vyjadřuje prostřednictvím postav. Pěvec zpívá, protože dokáže postavám vdechnout život. Živoucí a vzrušující postava dokáže vyvolat emoce. K vyvolání emocí musí získat každé slovo váhu pomocí konfigurací, které vyjadřují význam substantiva, adjektiva nebo adverbia ve všech možných odstínech. Odstíny jsou základním prvkem při vytváření nějaké postavy a dokáží je vyjádřit jen skutečně nadaní pěvci. „Odstíny jsou s to znázornit opravdovou vášň a vyvolat v nás účast“, čteme v *La vie de Rossini* v kapitole třicáté čtvrté. Hned v kapitole následující velebí Stendhal Giudittu Pastaovou a její schopnost zpívat „i to nejprostší slovo v recitativu s citovou náplní“. Ostatně už v kapitole třicáté druhé, připomíná árii „*Ombra adorata aspetta*“ interpretovanou Girolamem Crescentinim v Zingarelliho *Romeovi*, podtrhl Stendhal, že barva, jíž proslulý kastrát naplnil své hlasové modulace, byla spíše neurčitá a obecně radostná, v protikladu k melancholickému smutku, který v téže árii vyjadřoval jiný slavný kastrát, Giovanni Battista Velluti. Neboť radost, třebaže sotva naznačenou, chápal Crescentini jako adekvátní duševnímu rozpoložení milence, který se zabije, aby splynul s mrtvou milenkou.

Mimoходом, navzdory modernímu myšlení, svému romantismu a liberalismu se Stendhal nikdy nepřipojil k invektivám proti kastrátům a k satírám o netknutých hlasech, použitých v mužských nebo dokonce hrdinských rolích. Naopak, dává zpěvu kastrátů v souladu s Rossinim osvědčení „pravého zpěvu, který dojíhá duši“. (Nicméně pokládá za nevhodné, že Napoleon udělil Crescentinimu kříž Čestné legie.) Tento Stendhalův postoj byl typicky „belcantistický“, ne dbající o realismus romantiků a postuláty reformního hudebního dramatu, ovládaný naopak ideou, že jen pěvecká dokonalost kastrátů zajistila určité expresivní výsledky.

Ale vraťme se k nuancím. Stendhal uzavírá, že ani ten nejschopnější skladatel by nebyl s to přesně v partituře zaznamenat „každou bytostnou nepatrnost, jejíž zásluhou byl Crescentini v árii z *Romea* tak

dokonalý“. Ale hned dodává, že takového výsledku může dosáhnout pouze pěvec, který věnoval dvacet let života tomu, že studoval vlastní hlas, aby mu dodal pohyblivost a elasticitu. Tím se nuance stala podstatou zpěvu, vrcholem emocionality, která může vyzařovat z jednající osoby. Takové pojetí svědčí nejen o mimořádně trénovaném uchu, ale vychází z toho, co patřilo ke Stendhalovým špičkovým vlastnostem: z instinktu divadelníka a postoje typického pro velkého romanopisce, který přesně ví, jak dosáhnout věrohodnosti postavy. Z této věrohodnosti vytváří skladatel předpoklady, při jejichž realizaci je na řadě interpret. Proto je pro Stendhala rozhodující minuciózní vyličení jevištního projevu určitých pěvců, ba dokonce - vždy kvůli hodnověrnosti postavy - i způsobu přednesu. Jsou to jiskřivé popisy, nepatrně zatížené tím, že vypravěč Stendhal tu a tam připojí něco osobního, v touze vypravěčsky přitažlivě posloužit legendárnosti okamžiku. Intuitivně poznává interpretovy pěvecko-herecké záměry a popisuje jejich dokonalé provedení. Vykresluje buffo basistu Luigi Paciniho (otce skladatele Paciniho), který ve Scale v představení *Il Turco in Italia* v roli podvedeného manžela (Don Geronio) napodoboval gesta a tiky jednoho aristokrata, který se tehdy dostal do řečí kvůli manželským trampotám. Nebo neodolatelnou pantomimu téhož Paciniho v Terstu na začátku duetu Dandiniho a Dona Magnifica („Un segreto d'importanza“) v opeře *Cenerentola*.

A stejně dobrý jako Pacini v roli Dandiniho v Terstu byl Filippo Galli jako Don Magnifico ve Scale. Jeho mimika byla podle Stendhalova popisu v souladu s mimikou Paciniho. Ve skutečnosti jde v příběhu o dvě osoby, které se strhujícím způsobem domlouvají jen němými gesty. Je to i kouzelná studie o divadelní režii, jejíž četbou by dnešní zaměstnanci v tomto oboru mohli leccos pochytit (*La vie de Rossini*, kapitola XX.).

Určitým pěvcům buffo oboru, kteří se projevili jako opravdoví herci, promíjí Stendhal dokonce i hlavní nedostatek - velmi malý hlas. Na jednoho z nich, Nicolu Festu, skvělého představitele zbabělých sluhů, vzpomene s obdivem v knize *Rome, Naples et Florence*. Stendhalovsky přísné představy o zpěvu se věru odlišují od nekompromisnosti obyčejného melomana. Ve Stendhalových úvahách převažuje vždy a všude zásada, že zpěv je tu proto, aby dal postavě život a ztvárnil ji hodnověrně a emotivně. Ryzí síla hlasu na něho nedělala dojem ani v nejmenším, tím méně pěvci, kteří ze zásady zpívali z plných plic. Na začátku deváté kapitoly knihy *La vie de Rossini* píše, že se už jen v provincii a na předměstích Paříže domnívají, že zpívat silně znamená zpívat dobře. Nedojíkala ho ani pouhá krása hlasu v ryzím slova smyslu. Mnohokrát se zmiňuje o proslulé Angelice Catalaniové jako o nejkrásnějším hlasu století a trefně ji charakterizuje: „Je to, jakoby zpívala pod skálou: má stříbrnou ozvěnu.“ Ale

pranýřuje okázalost vokaliz, nevkusné zdobení, chladný temperament a dodává, že Catalaniová je možná přijatelná v operě buffa, ale „z opery seria nikdy nic nepochopí“. Také píše: „Krásným hlasem se dá nádherně zazpívat jakákoliv árie a lze být i okouzlejícím papouškem - pro recitativ však potřebujeme duši“ (*La vie de Rossini*, II. kapitola).

Spolu s Angelicou Catalaniovou zatracuje Stendhal pro „nedostatek duše“ také jiné proslulé hlasově nadané pěvce - basisty Raniera Remoriniho (v knize *Rome, Naples et Florence*) a též pěvkyni Maffei Festaovou. Zavrhuje ledovou perfekci pěvkyně Camporesiové (*La vie de Rossini*, XXVIII. kapitola), kterou už v roce 1821 v dopise De Marestemu hodnotí jako „vyzáblou, ledovou a k smrti nudnou“. Dokonce i Joséphine Fodor Mainviellovou, idol Pařížanů a rivalku Giuditty Pastaové, obviňuje občas z nedostatku sensibility. A protože začínala svoji kariéru v Rusku a Švédsku, je tato pěvkyně pro Stendhala zosobněním pěvců, kterým vůbec nepřeje: „Učenliví severští kanár-ci“ (*La vie de Rossini*, XXXIV. kapitola).

Jednou z předností, již si Stendhal u pěvce nejvíc cenil, byl „ušlechtilý, široký a uměřený“ styl. A právě v tomto stylu rozpoznával s ojedinelým postřehem a s ojedinelou přezíravostí k otřepaným výrokům (jeden za všechny: belcanto = duchaprázdná trylková okázalost) jeden ze základních rysů belcantové éry. Kastráti excelovali nejčastěji v provedení Larga nebo Cantabile spianato (tedy v nezdobeném nebo jen slabě zdobeném kuse), připomíná ve XXXII. kapitole *La vie de Rossini*. Ale vzpomíná také na to, že bezchybné provedení Larga mohlo znamenat sedmi až osmiletou práci. Nejdříve bylo nutno zvládnout rozsah stínování v drženém zvuku a v dosažení portament, v legatovém zpěvu musel hlas dosáhnout absolutní zvukové vyrovnanosti. Kromě toho bylo nutno naučit se v áriích nabrat při dlouhých frázích naprosto nepozorovaně dech.

Z tohoto stylu se zrodila výrazová interpretace, neboť pěvcům poskytl nejdůležitější předpoklady: rozmanitost hlasových modulací a důrazů. Stendhalovo zalíbení v pěvcích té doby odpovídalo míře, jakou se těmito schopnostmi mohli pochlubit: sestry Anna a Ester Mombelliovy, Rosmunda Pisaroniová a ještě více Filippo Galli, basista, kterého oslavuje v mnoha částech knihy *La vie de Rossini* pro jeho krásný pohyblivý hlas, herecké nadání, schopnost vyniknout jak ve vážném, tak v komickém žánru. Stendhalovu pěveckému ideálu však odpovídá nejvíce Giuditta Pastaová, které věnuje v knize *La vie de Rossini* kromě bezpočtu různě roztroušených poznámek jednu celou kapitulu (XXXV.). Její hlas jako jediný zkoumal z ryze technického hlediska a popsal ho vzhledem k rozsahu, používání hrudního a hlavového rejstříku, k oborovému určení (mezzosoprán, který zpíval též soprán a alt), aniž by zamlčoval jeho nedostatky - například zastřenost tónu, nevyrovnanost, ne právě nejkrásnější témb, nijak mi-

mořádnou ohebnost. Hlas Giuditty Pastaové je v jistém smyslu opakem perfektních hlasů (Catalaniová) nebo téměř perfektních hlasů (Fodorová). A přesto dokáže Stendhala nadchnout, neboť nevyrovnaností témburu a tím, jak používá rejstříků, získává nevyčerpatelné bohatství odstínů a barev, spojených s neméně obdivuhodnou rozmanitostí akcentů. Zkrátka, La Pasta byla pěvkyně schopná oněch *bylostných nepatrností*, které nedokáže vyjádřit skladatel, ale interpret ano. Další předností, kterou Stendhal vynášel do nebe, bylo její nadání k improvizaci. V jedné a téže operě proměňovala z večera na večer modulace, důrazy a „hudební barvy“. Stendhal říká, že ji slyšel v *Tancredim* třicetkrát a vždy byl překvapen novým vokálním výrazem, vyvolaným okamžitou inspirací. Giuditta Pastaová ovládala široký repertoár a uměřený styl staré školy, vynikala v tragickém a patetickém žánru, její tóny měly „sonorní a magnetické vibrace“, byla velkou herečkou, prokazovala vkus ve volbě ozdob, které užívala střídmě, vždy elegantně a výrazuplně. Pro Stendhala byla nejen protipólem Catalaniové nebo „učenlivých severských kanárků“, ale i protikladem zpěvačky, pro kterou Rossini napsal v neapolském období všechny velké role a především operu *Semiramide*: Isabelly Colbranové.

Zdá se, že Colbranová nebyla Stendhalovi sympatická, protože v listopadu 1819 píše De Marestemu: „Božská Colbranová, které je, myslím, čtyřicet nebo padesát let, oblažuje prince Jablonowského, milionáře Barbaju a Maestra“. Nuže, Colbranové, která byla od roku 1811 absolutní hvězdou neapolského divadla San Carlo, nebylo v roce 1819 víc než čtyřiatřicet nebo pětatřicet let. Byla milenkou Rossiniho (a zároveň i impresária Barbaji) a roku 1822 se za Rossiniho provdala. Stendhal o ní píše v *La vie de Rossini* od XI. do XIV. kapitoly a tu a tam i na jiných místech. V souvislosti s operou *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815) ji bezmezně velebí. Označuje ji za překrásnou, jevištně přesvědčivou a královskou. Právě v roli Elisabetty hrála a zpívala Isabella Colbranová jako pravá královna a jako velká tragédka. (Stendhal to popisuje v bezpočtu detailů.) Už v roce 1816 však začínala hlasově upadat a nečistě intonovat. To sice popuzovalo neapolské obecnstvo, ale protestovat nemohlo, protože Colbranová byla oblíbenkyní královského dvora. Nespokojenost Napoletánců v následujících letech ještě vzrostla a pro jejich obšťastnění v roce 1820 „nebylo třeba jim ani tak poskytnout španělskou konstituci, jako odstranit Colbranovou z provozu“. Možná, že tu Stendhal trochu přehání. Ale i když jej oficiální referenti Reali Teatri di Napoli vychvalující Colbranovou popírají, už v roce 1814 se zmínil i skladatel Hérold o jistém zhoršení.

Stendhal tvrdí, že sestup Isabelly Colbranové vyprovokoval Rossiniho k tomu, že role komponované pro oblíbenou primadonu - a z nutnosti také role jejích partnerů na scéně - obsahovaly stále víc trylkování a zdobení. Důsledkem bylo, že Rossiniho styl působil strojeně,

„vznešený, široký, uměřený“ styl zmizel, a neapolské opery, strážené na míru virtuózním schopnostem Colbranové, Pisaroniové a tenoristů Andrey Nozzariho a Giovannioho Davida, se ponenáhlu staly pro většinu dalších pěvců neproveditelné. Z toho plyne Stendhalovo proctví, o němž jsem se už zmínil, že takto pojatá vokální kompozice se stane pro Rossiniho pověst osudnou.

V tom všem se prolínají polopravdy s pravdou. Při zkoumání Rossiniho kompozičního způsobu od prvních děl až k *Semiramide* jsme poznali, že už v období, které předcházelo neapolskému, stále sílila tendence vypisovat vlastnoručně do partitury fioritury, vokalizy a ornamenty. V Rossinim, který byl mimo jiné sám vynikajícím pěvcem, se melodie rodila už zdobená a zkrášlená. Tím, jak jeho autorita vzrůstala, se přirozeně cítil oprávněn vnutit pěvcům vlastní nápady zdobení a ornamentiky, ostatně často velmi zdařilé. Navíc nepsal úplný a akrobatický vokální part zdaleka jen v dílech, kde vystupovala Colbranová, což dokazují opery *Il barbiere di Siviglia*, *Cenerentola*, *La gazza ladra* a *Matilde di Shabran*. Také není pravda, že v neapolských operách nejsou v partiích pro Isabellu Colbranovou části v nezdobeném stylu a části largo. Pravda naopak je, že v rolích pro budoucí manželku Rossini trval na ozdobném stylu, až dospěl k nádherné, překypující koloratuře *Semiramidy*. Také je pravda, že pro zpěvačku obdařenou tak velkou virtuózní schopností, jakou měla Colbranová, bylo vždy snazší zakrýt úbytek hlasových kvalit a zvláště sklon k nečistému zpívání pasážemi rossiniovského švihů, než prostým stylem a largem, které vyžadovaly naprostou jistotu zvuku a nemalé dechové úsilí. Nedostatky v intonaci jsou totiž téměř vždy příznakem chybějícího nebo narušeného pěveckého dýchání.

Stendhal se rozhodně stavěl proti Rossiniho neapolskému vokálnímu stylu (*La vie de Rossini*, XXXII. a XXXIII. kapitola), a to z dvojího důvodu: vlastnoruční koloraturou skladatele se cítil ochuzen o svobodnou improvizaci interpretů, v níž coby člověk obdařený tak ohromnou fantazií nacházel zvláštní uspokojení. Mimo jiné zjišťuje, že akrobatika ohrožuje prostý styl a largo. Proto v kapitole čtyřicáté druhé tvrdí, že se setkání s Isabellou Colbranovou stalo Rossiniho neštěstím, a lituje, že skladatel nikdy nenapsal operu pro Giudittu Pastaovou, nejlepší zpěvačku střízlivého a vznešeného stylu a někdejšího „cantar che nell'anima si sente“.

Stendhal ovšem nebyl zásadním odpůrcem zdobeného a virtuózního zpěvu. Velmi obdivoval například tenoristu Giovannioho Davida, jehož „elegantní, jasný a sonorní hlas“ se snoubil se senzačními akrobatickými schopnostmi. David měl ovšem jednu ze schopností, které Stendhala ohromovaly nejvíc: byl nevyčerpatelným improvizátorem. Pěvcům tohoto typu (např. též kastrát Velluti, jemuž věnuje v *La vie de Rossini* XXI. kapitolu) promíjel milerád i melismatické ex-

cesy za předpokladu, že byli důslední. Museli tedy vybírat běhy a fioritury, které charakterem odpovídaly zpívanému úryvku a dramatické situaci, a nadto je museli přednášet s adekvátním výrazem. Nedostatečně senzitivním pěvcům Stendhal vytýkal, že míchají ozdoby, které se hodí do opery giocosa, s ozdobami vhodnými do opery seria, a ještě je zpívají mizerně. Představme si orientálního despotu, píše Stendhal, který poroučí sluhovi, aby mu okamžitě zmizel z očí. Pro takovou situaci je nejvhodnější formulkou sestupná volata. Neschopný pěvec nám ovšem provedením tohoto běhu nedokáže sugerovat představu všemocného vládce, ale groteskní hněv starého koktajícího advokáta. V nejlepším případě nám neposkytl představu o rychlosti, se kterou má být rozkaz splněn, a my přemýšlíme o zdvořilé výzvě, aby v poklidu opustil dvůr (*La vie de Rossini*, XXXIII. kapitola).

Stendhal tedy věří v expresivitu a obsahovou výpověď ozdob, pokud se nepropadne přehánění a pokud koloratury, trylkování vyplynou „z pocitu a spontánního vnuknutí pěvkyně“, jako tomu bylo u Giuditty Pastaové (*La vie de Rossini*, XXXV. kapitola), nebo pramení z toužebné sladkosti jako u altistky Marietty Marcoliniové, první Isabelly v *L'Italiana in Algeri*. „Naši pěvci by měli pochopit, poslouchají-li madame Marcoliniovou, že buď ozdoby vyjadřují požitek, nebo jsou děsné“ (*Journal*, 23. září 1811). Divadelnický smysl a fantazie umožňují Stendhalovi, aby zkoumal také vztah mezi interprety a obecnstvem. Reakce obecnstva je pro něho doplňující částí představení. Zůstávají-li obecnstvo netečné, dopadá na nás pocit prázdnoty i ze Stendhala, který se chce v divadle dojímat nebo bavit spolu s lidmi, kteří cítí totéž co on. Když popisuje neapolské obecnstvo, které zasypalo pískotem a urážkami tenora Nozzariho pro jedinou intonační rozkolísanost, nebo návštěvníky milánské Scaly, zhroucené smíchem z komických šprýmů buffo basisty Paciniho, chvěje se stendhalovské vyprávění kouzlem okamžiku. Ze smyslu pro divadlo vyvěrá i Stendhalova náklonnost ke kletvám, i ostří jeho suchého a kousavého pera. I když se tím četba knihy *La vie de Rossini* stává ryzím potěšením, nemělo by nám to všechno dát zapomenout na výsledky analytického pozorování pěvecké interpretace a na jasnozřivost, se kterou Stendhal líčí některé hvězdné hodiny pěveckého umění. V těchto okamžicích si je spisovatel vědom své historické funkce: „Možná, že jsme dnes dospěli tak daleko, že dokážeme talent mademoiselle Marsové nebo madame Pastaové popsat přesně tak, že ještě za sto let budou mít lidé představu o zřetelné fyziognomii těchto obdivuhodných interpretek“ (*La vie de Rossini*, XXVII. kapitola). Lidí, kteří se ještě dnes zajímají o herečku Marsovou či pěvkyni Pastaovou, je pramálo. Nicméně za velmi jasnou představu o Giudittě Pastaové a jiných pěvcích, kteří vešli do historie, vdčíme nad vši pochybnost právě Stendhalovi.

VI. SMRT A VZKŘÍŠENÍ BELCANTA

Konec belcanta a jeho poetiky spočívající na abstraktních principech nastal, když romantismus přišel s požadavkem hodnověrnosti nebo dokonce tzv. dramatické pravdy. Cílem romantiků byla právě „il vero“ (pravda) jako svobodné vyjádření pocitů a vášní v protikladu k chladnému akademismu okázalých klasicistních tragédií.^{1/} V těchto principech je nepochybně kus realismu, i když se dnes nedá přehlédnout psychologická nepravděpodobnost dramát jako *Hernani* od Victora Huga nebo *Antony* od Dumase staršího, nosných děl nejbouřlivějšího období romantismu. Ale byly to právě postavy jako Hernani, Don Ruy (Verdiho Silva) a Antony, které přispěly kolem roku 1830 ke vzniku poetiky „beau geste“ (pěkný skutek), navíc pojímané jako morální naučení a mravní zásada. Patrně by jen málo lidí - jestli vůbec někdo - přistížených při cizoložství in flagranti mělo odvahu usmrtit vlastní milenkou tak, jako Antony na scéně, a pak prohlásit: „Vzdorovala mi, zabil jsem ji“. Takové finále tehdy vyjadřovalo jistý druh oduševnění vrcholně moderního tématu, pojednávajícího o ženě zneuznané manželem a o její trýznivé vášni k muži pochybného původu.

V některých případech by se muselo místo oduševnění říci zkreslení nebo stylizace. Víme přece moc dobře o dědičných nemocech té či oné romantické prózy, poezie či dramatu: nadšená rétorika, rozvláčnost, vzplanutí „za studena“, zlovyk vydávat všechno buď za příliš krásné nebo příliš ohavné, vznešené nebo zruďné, s vyloučením mezistupňů. Přehánění a vzrušení, jimiž se předváděly city a vášně, pokládáné tehdejší společností za pravé, byly formou stylizace, kterou si zvolila novelistika i prozodické divadlo, aby vynikly nad krutostí nahé, nefalšované pravdy nebo lépe řečeno - nad všedností.

To vše dolehlo také na italskou romantickou operu, a dokonce ve vzrůstající míře cestou od Belliniho k Verdimu. Hudební divadlo totiž šlo ve svém hledání realistického zobrazení citů a vášní po stopách divadla činoherního. Nepřivádělo však na scénu - obdobně jako činohra - běžné typy lidí, ale postavy, prostředí a události výji-

1/ Viz proslulá předmluva ke *Cromwellovi* Victora Huga

mečné, vznešené, historizující nebo přinejmenším „románové“. Emfatický výraz a hyperbolické výbuchy se staly poznávacím znamením diskuse o velmi závažných otázkách: o morálních principech, základních pravidlech jednání a jeho veškerých protikladech, které pocházejí z hlavního motivu romantické poetiky, to jest z boje dobra proti zlu, nebo z boje tmářství proti jasu. Dále šlo o rozdrásanost z protikladných citů: na jedné straně láska a na druhé čest, přátelství, rodina, vlast a náboženství; nebo rodičovská láska a láska dítěte v zápasu se státními zájmy, královské a knížecí povinnosti ve sváru s méně vznešenými strastmi.

Tyto konflikty znalo už melodrama 17. a 18. století, ale romantismus je uvedl do přítomnosti. Už to, že na scénu vstoupily postavy v kostýmu z historického románu nebo rytířského dramatu, byl projev aktualizace a tedy jisté míry realizmu. Spolu s arzenálem řeckořímského mytologického melodramatu zmizely sošné pěvecké pózy a vystřídaly je zvyklosti, o nichž obecenstvo vědělo, že jsou důvěrně známé hrdinům a hrdinkám moderních autorů jako Scott, Schiller, Byron, Hugo, nebo Dumas starší, a gestika z velkých historických fresk Fleuryho a Delaroche, jež patrně inspirovaly některé scény v díle Meyerbeerově.

Kromě toho se romantické hudební divadlo, krácející vždy ve směru beletrie a činohry, odtrhlo od jednoho z nejrozšířenějších motivů belcantového melodramatu, od apoteózy království. Království zůstává tématem i v romantické opeře, ale ve smyslu instituce daleko vzácnějším než v 17., 18. a raném 19. století. Mnohem častěji jde o představitel, kteří byli přímo emanací království, o lenní pány, favority, ministry, dvořany. Na ty pak nechávalo melodrama - v dobách svatých aliancí a cenzury - dolehnout obvinění a pokárání, i když na střídačku se zpodobněním velkodušných osobností. Byl to prostoduchý a velmi ohraničený společenský spor, ale přece jen zachytil útlak, zrady a zločiny, na nichž mocní stavěli své osudy. I to byl jistý druh aktualizace a námět, který se někdy zpracovával s tribunskou vášnivostí.

Nakonec romantická opera zásadně zvrátila i jeden ze základních pilířů hudebního divadla předchozí epochy: lieto fine nahradila tragickým finále. To už samo o sobě dramatizovalo osoby a děje a odstartovalo „sensiblerie“ - přecitlivělost epochy směrem k slzavé rozkoši, která patřila k vytouženým pocitům. Připočte-li se tedy výjimečnost postav, prostředí, situací a pojednávaných problémů k suggestivnosti zrozené z aktualizace a k šokujícím účinkům tragických finále, stačí to, abychom pochopili, že toto všechno, vyjádřeno hudební formou a rytmem, inspirovalo romantické skladatele hned ke slavnostní a vznešené hudbě, hned ke vzrušenému, prudkému zpodobení příběhů a strastí. I že se nakonec uchýlili k osvědčenému alegorickému zpěvu, idealizovanému vokalizami a zdobením.

Belliniho opera *Norma* je v tomto smyslu přímo příkladná, ale neméně i Donizettiho *Lucia di Lammermoor* či *Roberto Devereux*, Verdiho *La traviata* nebo *Il trovatore*, stejně jako četná jiná díla. Ony tři komponenty jsou zastoupeny různě. Ale jak rétorický výraz, tak vzrušení a melismatický zpěv propojuje princip, který byl dříve téměř neznámý: nervózní napětí ve frázování jako ekvivalent svobodného projevu vášní (jak si to vroucně přál Victor Hugo). Abychom uvedli nějaký příklad: už Pollioneho kabaleta „Me protegge, me difende“ v opeře *Norma*, v sylabickém stylu neboli „a note e parole“, jak se tehdy říkávalo, zvýrazňuje jak ve zpěvním partu, tak v doprovodu nervózní napětí. Velké vzestupné intervaly v úvodu a tečkovaný rytmus připomínají formuli, kterou často užíval v bravurních tenorbarytonových áriích Rossini - a Pollione je vlastně opravdu tenorbaryton. Ale vyprahlost deklamátorského zpěvu (abychom použili dobového rčení, dnešní pojetí deklamátorského zpěvu je odlišné) a naléhavý charakter tečkovaného rytmu vedou k vybroušenějšímu a důraznějšímu tvaru. Také v árii „Deh! non volerli vittime“ z finále opery *Norma* vyvolávají určitá opakování a některá východiska jistou obsesi, kterou lze zmírnit jen šíří melodie a slavnostním stříhem pěveckých čísel. Závěrečná árie Elisabetty v opeře *Roberto Devereux* („Quel sangue versato“) ukazuje tutéž obsesivní neurotičnost, ovšem nepokrytěji, protože melodie je méně rozmáchlá, místy dokonce krátkodechá. A už vůbec nemluvě o některých scénách rozhořčení, jako Edgardova kletba v opeře *Lucia di Lammermoor*. Všechny uvedené úryvky patří k sylabickému nezdobenému stylu. Ale koloratury v prvním finále opery *Norma* „O non tremare, o perfido“ obsahují nemenší nervózní napětí, právě tak jako propastné vokalizy Violetty v opeře *La traviata*, které ukazují legendární neurózu souchotinářů. V romantické opeře je tedy nezdobený i vokalizovaný zpěv stejnou měrou náchylný k horečnému vzrušení, které je jedním z klíčů k svobodnému hudebnímu zpodobnění mimořádných citů a strastí. Opravdu, v raném díle Verdiho a v jeho romantickém trojhvězdi přečasto sytí nervózní a horoucí energie vokalizy a ornamenty. Cítíme to v Elviřině árii „Tutto sprezzo che d'Ernani“ nebo v Leonořině zpěvu „Di tale amor“ v opeře *Il trovatore*. V díle italských romantiků a zvláště v díle Verdiho slouží vokaliza často k tomu, aby se obnažená emoce předvedla v celé své síle, v protikladu k belcantové a rossiniovské představě, jejímž cílem bylo vyjádřit ji alegoricky a „neobyčejně“.1/

1/ Samozřejmě, že by se dala uvést právě z díla Verdiho spousta dalších příkladů. Jde téměř výhradně o záležitosti sopránové - od *Abigaille* k *Leonoře* - v nichž se zdá, jakoby k vokalizování tu a tam docházelo kvůli překonání výrazových možností sylabického zpěvu.

To znamená, že se v romantické opěře rozchází s belcantovým pojetím všechno, nebo téměř všechno. Změna skladatelova stanoviska se ukazuje také ve vztahu k textu. Dopis, v němž Bellini objasňuje příteli Agostinu Gallovi, že ho melodie napadají, když recituje verše libreta „s vášnivým entuziasmem“, se sice pokládá za podvrh, ale téměř jistě jde o věrnou připomínku skladatelovy myšlenky, vyslovené po jednom setkání, snad v roce 1832. Nepřímé, ale hodnověrně svědectví připisuje totéž pojetí také Donizettimu: „Hudba není nic než deklamace označená tónovými přízvuky, pročež musí každý skladatel zpěv vytušit a nechat vytrysknout z přízvuku deklamovaného textu. Komu se to nepodaří nebo ho to netěší, bude komponovat hudbu, která neovlivní cit.“^{1/} Jinak řečeno, jedině zpěv inspirovaný lidskou mluvou může zprostředkovat hloubku citů, které člověk zakouší. Toto pojetí neharmonuje příliš s tím, co si myslel o vztahu melodie a textu Rossini a co postupně vedlo k přijetí modulací a akcentů z mluvené nebo alespoň z „deklamované“ řeči. Časem se projevila jiná podoba hudební periody také v tessituře, v pomlčkách, v metrice a artikulaci.

Nyní je samozřejmě nutno upřesnit, že na přechodu od rossiniovské opery k romantice nebyly ostré předěly, že se náhle nerozevřely propasti. Mercadante, Meyerbeer a Donizetti vzdali ve své rané tvorbě obrovský hold příkladu Rossiniho. Ani Bellini, ba dokonce Verdi nebyli lhostejní ke kouzlu čisté rossiniovské melodie a k lyrické extázi, osvobozené od tíhy realistické nápodoby projevů lidského chování. V takových případech je možné hovořit o belcantových reminiscencích. Belcanto je ovšem něco jiného, i když nevzdělaní učitelé zpěvu a operní mýtotvorci zamanutě označují jako „belcantisty“ interprety Verdiho nebo dokonce Pucciniho.

V dílech Donizettiho a Belliniho vzrušenost a nervózní impetus jdou ruku v ruce s elegickou zdrženlivostí, s patetickou oddaností a s jímavou melancholií melodií, jež při svém zrodu dostaly jméno „nennie“ nebo „kantiléna“. Zde je vztah k belcantu opravdu nápadný. Ale spíše než na beztlížnosti fioritur (které ostatně často chybějí nebo jsou jen sporadické) to spočívá na osvědčeném, koncentrovaném lyrismu, který sám o sobě zajišťuje vrcholně vázanou melodii, vyhýbá se příkrým proměnám hlasové polohy a směřuje k symetrické periodě, přizpůsobené pěveckému dýchání.

Vraťme se k realistickému charakteru romantické opery. Jako velmi příznačná se jeví potřeba vymezit pomocí témbrové odlišnosti určité rozdíly v pohlaví, psychologii nebo dokonce v občanském stavu jednajících osob. To bylo skladatelům belcanta dokonale cizí. Alt

1/ Viz G.D. Petteni: *Donizetti, Bergamo, 1947, str. 89*

v kalhotkové roli definitivně přišel o roli milovníka. Od nynějška byla svěřena tenoru se světlým hlasem a velkým rozsahem, na něhož se pohlíželo jako na vokální symbol ideálů, příznačných pro mládí. Jako tenorův protihráč nebo soupeř v lásce vystupuje baryton, který je často symbolem dospělosti, s veškerou její arogancí a otrlostí. Ale Donizetti a ještě výrazněji Verdi svěřují příležitostně barytonu, odmítanému belcantem pro příliš realistický charakter, i epicky zaměřené role velkých historických osobností. Tmavý hluboký bas se bude naopak spojovat s pozdním věkem a ztělesněním vznešených postav otců, kněží a králů, vyjma případů, v nichž se tento tmavý a podsvětní témbur použije k vyjádření věrolomnosti, potřísněné vzýváním Satana. V oblasti ženských hlasů vyjadřuje vysoký nebo „neomezený“ světlý a ryzí soprán mládí, nevinnost, cudnost, byť i poměrně často s toužebným vzletem zamilované ženy. Mezzosoprán s méně jasným témbrem připadne role protihráčky, pojímané jako postava zralejší, zkušenější a někdy také agresivnější. A konečně alt, nejtypičtější belcantový hlas v díle Rossiniho, pozbývá v romantické opeře významu; musí se spokojit buď s takzvanými pážaty nebo s postavami starých žen. V protikladu k belcantové abstraktnosti jde o samé velmi věcné odkazy k pohlaví, věku a pocitům, které jsou nejobvyklejší pro vyjádření obého.

Spletitější už je otázka melismat, která téměř vymizela z mužských partií. Jak se zdá, hrál u Belliniho i u Donizettiho přinejmenším v počáteční fázi svou roli výběr pěvců pro prvá provedení. Totéž ovšem platí pro Meyerbeera, Mercadanteho a Paciniho. Když Bellini psal pro Giovanniho Davida nebo pro Giovanniho Battistu Rubiniho - pro tenoristy z rossiniovského okruhu, to jest pro virtuosy, uchýloval se tu a tam k nápadným koloraturám: najdeme je např. v partiích Fernanda v opeře *Bianca e Fernando*, Elvina v opeře *La sonnambula* a v některých částech partie Gualtieria v opeře *Il pirata*. Opera *I puritani* ovšem přináší ozdoby jen sporadicky, ačkoli role Artura byla psána pro Rubiniho. V pozdějších partiích, zamýšlených pro jiné tenory pak chybějí ozdoby úplně. V kompozicích pro Rubiniho používal však Donizetti koloraturu vřdycky, nejen v raných dílech, ale také v operách *Anna Bolena* (Percy) a *Marin Faliero* (Fernando). Poměrně často ji najdeme také v rolích pro Dupreze, ovšem jen pokud se tento tenorista pokoušel přiblížit způsobu Rubiniho (viz Ugo v *Parisině*). Později směřovaly Duprezovy party spíš k nezdobenému zpěvu: Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Fernando (*La favorita*), Poliuto (*Les Martyrs*), Don Sebastiano. V rolích pro svého dalšího velkého interpreta, tenoristu Napoleone Morianiho, se Donizetti zásadně přidržel zpěvu nezdobeného: Enrico (*Maria di Rudenz*), Carlo (*Linda di Chamounix*). Po roce 1833 (*Lucrezia Borgia*) platilo totéž ve všech kompozicích pro jiné tenoristy.

Za povšimnutí ještě stojí, že koloratura, kterou Bellini a Donizetti komponovali pro Rubiniho a Dupreze (v jeho začátcích), je nesrovnatelně řídkší a méně akrobatická než koloratura Rossiniho. Zato hlasová poloha je mimořádně vysoká, jak ve vokalizovaném, tak v sylabickém zpěvu. Ale skutečnou tessituru romantického tenora - vysokou, i když ne krajně - nastolil Donizetti partiiemi pro staršího Dupreze (počínaje *Lucii*) a pro Morianiho, a postoupil jí pak Verdimu.

Podobné je to s barytonem. Když Bellini psal role pro Tamburiniho, dalšího pěvce rossiniovského ražení, užíval často ozdoby a kolorатурní pasáže: Filippo (*Bianca e Fernando*, janovská verze), Ernesto (*Il pirata*), Riccardo (*I Puritani*); ale pro Valdeburga v opeře *La straniera* zamířil ke stylu nezdobenému. V raných dílech nechal Donizetti zpívat Tamburiniho tu a tam zdobené pasáže (až k Bonifaciovovi v opeře *Imelda dei Lambertazzi* z roku 1830), ale hned nato dával přednost stylu nezdobenému, který až na ojedinělé fioritury, ornamenty či kadence převládal v partiích pro další historicky známé barytonisty, jako Paula Barroilhaeta, francouzského Tamburiniho (Nottingham v opeře *Roberto Devereux*, Alfonso v *La favorita* a Camoens z opery *Don Sebastiano*), nebo pro Eugenia Cosselliho, který zpíval Azza (*Parisina*) i Enrica (*Lucia di Lammermoor*), či Giorgia Ronconiho (titulní role v opeře *Il furioso*, Torquato Tasso, Corrado z opery *Maria di Rudenz*, Chevreuse z opery *Maria di Rohan*). Rolemi pro tyto své tři interprety Donizetti zbavil postupně barytonální hlasy jejich postavení coby odrůdy basového hlasu („basso cantante“ zosobněného Tamburiniho) a přiblížil je verdiovskému barytonu tím, že zásadně zvýšil hlasové polohy, především v partiích přizpůsobených Ronconimu. Ne nadarmo byl Ronconi také prvním protagonistou ve Verdiho *Nabuccovi*.

Basový part je s výjimkou některých Donizettiho raných děl^{1/} omezen na nezdobený „stille spianato“. Čím více slábl vliv Rossiniho, tím výrazněji směřovali romantičtí skladatelé k názoru, že jsou koloratury u mužských hlasů staromódní, překonané a nepříznivé pro bezprostřednost a svobodu výrazu. Nicméně si v dílech, kde se vzdali zdobení, dovolili občas výjimku, pokud šlo o zvláštní dějovou situaci. Například když Bellini (v opeře *I puritani*, 1. jednání) a Donizetti (v *Lucia di Lammermoor*, 3. jednání) chtěli podtrhnout záchvat rozhořčení, které vyvolalo výzvu k souboji Enrica s Edgardem, resp. Artura s Riccardem, obrátili se k několika kolorатурním pasážím, čímž současně dodali scéně jistou rytířskou a dvorskou příchut.

1/ Také *Enrico VIII.* z opery *Anna Bolena má kolorатурní pasáže v tercetu z 2. jednání (s Annou a Percym)*. Je to asi pocta Filippu Gallimu, prvnímu interpretu této postavy.

Postoj k vyřazení koloratur ze zpěvní kompozice pro mužské hlasy přirozeně sdílel i Verdi, který se vracel k fioriturám a ozdobám v tenorových i v barytonových partiích příležitostně jen v raných dílech (Iacopo a Francesco Foscariové, Ernani a Don Carlo v opeře *Ernani*, Carlo Moor v opeře *I masnadieri*). Verdi ovšem předepsal trylky jak tenoru, tak barytonu nebo oběma současně také ve svých posledních operách.

V oblasti ženských hlasů, především v sopránu, Bellini i Donizetti naopak lpěli v celém svém díle na komplexní melismatice, Verdi až do kompozice *Les vêpres siciliennes* (*I vespri siciliani*). Nešlo o virtuózní cukrlátka pro primadony a publikum, souviselo to s extrémně puritánským klimatem let 1830 až 1860, které ve vztahu k ženám reagovalo na povolnost direktoria a prvního císařství. Pro nic za nic nebyla povinná krinolína, která zahalovala postavu a ukryvala nohy - i když se občas předvedl úrodný výstřih. Nejvyšší ženskou ctností bylo panenství a z nevinnosti, vštěpované od narození k sňatku, se stal opravdový kult. Ale romantická opera - nejen italská, také *grand-opéra* a opera německá - připojila k těmto společenským představám jakési básnické pojetí ženské bytosti, které příslušela jen ideální láska, nejvznešenější city a bezmezná ochota k oběti, dar múzy, inspirace a spasitelství (jako Agathe z opery *Der Freischütz*, Isabelle z opery *Robert le diable*, Elisabeth z opery *Tannhäuser*). Něco podobného se odehrálo v době belcanta, kdy „canto di garbo“ (definovaný Monteverdim) byl atributem bohů, mytologických hrdinů a osobností ve vysokém postavení, jímž se lišili od ostatních smrtelníků. V italské romantické opeře byl melismatický zpěv vzorcem k idealizaci ženy, přehradou, kterou skladatelé oddělovali tuto andělskou bytost od ostatního světa. U postav jako Giulietta (*Capuleti ed Montecchi*), Amina (*La sonnambula*), Elvira (*I puritani*), Lucia di Lammermoor, Linda di Chamounix, Amalia (*I masnadieri*) nebo Gilda (*Rigoletto*) vyjadřuje trylkování především čistotu a křehkost. Ale když žena nepatří do houfu zapříisáhlých pannen a je v manželství nešťastná, jako Imogene v opeře *Il pirata*, jako Parisina, Maria di Rohan, Lida (*La battaglia di Legnano*), zachrání ji před cizoložstvím ušlechtilost její bytosti. Občas odbojně vzplane proti svému bídnému postavení nebo nespravedlivému obvinění, a tu spustí árie nevole, plné pobouření, jadmosti a deklamátorského ražení. Vždycky je však vystřídá něžnými, sladkými a toužebnými melodiemi ve zdobeném stylu. I prudkým výbuchům nezlomných, agresivních a pomstyctivých žen, jako jsou Norma, Elisabetta Tudor (*Roberto Devereux*) nebo Abigaille (*Nabucco*), dodává koloraturní zpěv pečeť mírnosti, vznešenosti, idealizace. V tom jsou si Bellini, Donizetti a Verdi (až do *Les vêpres siciliennes*) rovni: člověk u nich neustále cítí, že se zdráhají předvést i ženu hodnou pokárání, aniž by ji zahalili závojem alegorického zpěvu. A chce-li Ver-

di, aby Elvira resp. Leonora vyjádřily v operách *Ernani* resp. *Il trovatore* žhavou lásku po svém, nebo reagovaly na protivenství vzrušeněji, než jak se pro zapřísáhlé panny obecně sluší, použije koloraturu, která vyjádří výjimečnost těchto hrdinek.

Že se Verdimu dostalo přezdívky „Attila hlasů“, vědí pomalu všichni. Méně je známo, že se už před Verdim předhazovalo Bellinimu, že svým kompozičním způsobem zruinoval tři velké pěvce: Henriettu Méric-Lalandeovou operami *Il pirata* a *La straniera*, Antonia Tamburiniho tímtež a Giudittu Pastaovou díly *La sonnambula* a *Norma*. Pokud by se někdo zeptal, co je na tom pravdy, dalo by se odpovědět: skoro všechno nebo skoro nic, přijde na to... Romantická opera šíří svými vzněty a neklidným vzrušením, které vrcholí u Verdiho, extrémně vysoko přetažené prsní tóny, snad jako „křik duše“, jak to kdosi označil, ale rozhodně jako nositele siláctví a gladiátorského zápolení na jevištích. Začaly se podporovat či spíše požadovat mohutné hlasové prostředky, protože byla zesílena orchestrální sazba a zaváděla se unisona ve vícehlasu a unisona hlasu a orchestru. Odstranění koloraturního zpěvu z tenorových, barytonových a basových partů odvracelo pěvce od studia koloratury jako takové, což mělo zhoubné následky na spontánní tvorbu tónu, jeho ohebnost a měkkost zvuku. Když se na přechodu od Belliniho k Verdimu směřovalo k scénické působivosti na úkor působivosti hudební, neznepokojovala se romantická opera tím, jak hlas ušetřit nepohodlných poloh a dech frázování, které stále častěji napodobovalo realistické pocity a nabylo tak asymetrie, stísněnosti a vyvolávalo hlasovou únavu. Přítakání kultu bezprostřednosti a žhavé expresivity způsobilo, že určité představitelské schopnosti dostaly přednost před kvalitami hlasovými a virtuózními, což odrazovalo i zpěvačky od náročného studia hlasové zběhlosti a šířilo jistou obhroublost v akcentech a frázování, s nádavkem cirkusáckého siláctví při hromotlucných výškách, držených až k zalknutí. Posléze zahladily do výšky vyšroubované tessitury (a vyřazení falzetu) barytonální tenory a alty.

Ano, byla to jistá apokalypsa, ale pro koho? Pro všechny ctitele rossiniovského a předromantického hudebního divadla, kteří museli s hrůzou přihlížet, jak se v letech 1840-80 tenčí řady stylově způsobilých pěvců. Ale i když náklonnost ke studiu opadávala (zvláště pokud jde o cvičení virtuozity, která je základem každé dobré interpretace od Monteverdiho po Berga), zůstávaly v letech 1840 až k přelomu století k dispozici pro díla Belliniho, Donizettiho a především Verdiho ještě stále stovky schopných pěvců a několik desítek výborných nebo dokonce neobyčejných interpretů, a to nejen v Itálii. Je ovšem pravda, že patrně jen pramálo z nich by dokázalo vyvolat obecné nadšení interpretací Rossiniho. Ale rozhodující je, že přišla chvíle, kdy Rossini, a zvláště jeho opera seria, musel opustit jeviště, jako

už před ním mnozí jiní skladatelé. Každá epocha má své vlastní básníky, malíře, vypravěče a hudebníky. Verdi přitahoval půvabem, jež Rossiniho vážné opery pozbyly. Je přirozené, že interpreti jeho doby byli verdiovští a romantičtí a ne rossiniovští a belcantoví.

Když se však krátce po roce 1890 vylíhl verismus a „mladá italská škola“, jak tehdy označili skupinu Puccini-Mascagni-Leoncavallo-Cilea-Giordano, vypukla druhá katastrofa. Vlekla se ještě téměř před dvaceti lety a dozvuky přetrvávají dodnes.

Již ve francouzské *opéra-lyrique* nebyla ústředním tématem romantická polarizace dobra a zla, nýbrž láska mezi mužem a ženou, ba v jistém smyslu mezi věčným ženstvím a mužstvím, se všemi následky ohnivých námluv, svárů, žárlivostí, rvaček, zrady, urážek na cti. Místo andělsky romantické lásky tedy zpěv tlumočil smyslnou vášeň, která se nepokrytě manifestovala ve vokální melodii a často také v orchestru. To vyžadovalo z hlediska interpretace ještě bezprostřednější a ještě realističtější výraz, než jaký se očekával v romantismu. Ve skutečnosti však přinesl přechod od Bizetovy *Carmen* k Masseneto-*vě Manon* a k italským realistickým operám drastický obrat všeho druhu. Vynořily se postavy lidového nebo měšťanského původu či aristokraté, kteří se v určitých situacích chovali jako měšťané. Těmto postavám chyběly vážné morální otázky romantismu - hluboké vnitřní konflikty, pramenící ze sváru lásky a povinností v zájmu státu, společnosti, náboženství nebo třídy; nebo se chápaly jako druhotné a byly pojednány schematicky. Ústředním tématem se stala smyslná vášeň, cílem muže (tenor) a ženy (téměř vždy soprán) vzájemné přivlastnění. Dilema spočívalo vždy ve sváru žádostivosti smyslů s rozumovým jednáním, které se často krylo s vládnoucí morálkou. Pokud je ovšem vůbec výraz dilema na místě, neboť téměř vždy se bezprostředně přitakalo smyslům, a teprve pak vstoupilo do hry zklamání, kajícnost a dokonce - katarze.

To, co skladatel napsal a co interpret zpíval, vyústilo ve zpodobnění impulsivních postav, které své pocity neanalyzují a řídí se svým instinktem. Tudy vede cesta - s výjimkou Pucciniho - k frázování naplněnému vášnivostí v rytmu, v rozvření tématu i v orchestrálním doprovodu, k extrovertnosti nebo spíše vnější vášnivosti, která nezřídka vrcholí ve vyřvávané deklamaci, vypočítané na aplaus.

Právě zaměření na posluchače bylo v podstatě jedním ze základů veristického hudebního divadla. Mám na mysli vstřícnost ve výrazu vokálním i v oblasti instrumentální, ne-li přímo vstřícnost v jevištním chování. Postavy z lidu byly nepochybně novým přínosem, který v historickém okamžiku, nad jiné vhodnějším, nahradil plnokrevnými postavami hrdiny a hrdinky Belliniho, Donizettiho i Verdiho, v tu chvíli už obnošené. Tak se dá vysvětlit okamžitý a obrovský celosvětový úspěch oper jako *Cavalleria rusticana* a *I pagliacci*, v nichž se odhalu-

je střeozemní Itálie - i když v poněkud konvenčním zobrazení - jako kus země, zabydlené pitoreskními a současně tragickými bytostmi. Lidová tragédie (napodobovaná v letech 1890 až 1900 v tuctech většinou bezvýznamných děl, která se odehrávají na venkově či ve městech a na ostrovech Střeozemí) byla velmi přirozeným a původním příspěvkem veristického hudebního divadla. Ale tenhle pramen rychle vyschl, podkopán zvnitřku libretisty a interprety, kteří sežehli lidovou přirozenost a úmyslně zkreslovali některé její rysy jako instinktivnost, snadnou vznětlivost, surovost, pověřivost, místo aby naplnili a prohloubili její lidskou stránku. Úryvky ve formě serenád a stornelů, i když se otevřely skutečné folklórní inspiraci, poklesly do písničkářství či čehosi podobného. Především se však pokládalo za hlavní součást lidové tragédie vokální schéma, vycházející z mluvy všedního dne - kleteb, urážek, bezbožných citoslovců, hospodského žargonu. Rozhodující dramatická působivost, dostatečující k charakterizaci osob a místa děje, se připisovala výkřikům či rozlíceným deklamacím, co nejpodobnějším křiku.

Tak ovšem vznikly spíš venkovské obrázky než skutečné lidové tragédie. V začátcích veristického hudebního divadla dopřál syrový realismus některých scén zajisté posluchačům senzaci, která šokovala aktuálností, a dopomohl k úspěchu i méně významným dílům. Proto se nikdo nesnažil rozvíjet základní vokální a instrumentální prostotu, ale spokojoval se v základě s vnějškovými efekty a výkony, spočívajícími na čím dál mechaničtějším opakování situací a hudebních řešení. Samotní interpreti měli pocit, že se od nich očekává zdůraznění drsného základu uváděných děl, takže si pomaloučku vytvořili vlastní rétoriku z pronikavých hlasových modulací, hlasitých vzlyků, samolibého vystupování, sardonického smíchu, neurotických výbuchů a vášnivých proseb, přecházejících do hysterických výbuchů. Dodávali umělou dynamiku také průběhu děje prováděním skoků, kotrmelců, vzájemným postrkováním, zhoubnými pády a dlouhými agoniemi, v nichž všemožnými grimasami vyjadřovali počínající působení jedu nebo pronikavou bolest po smrtelném bodnutí nožem. Samozřejmě se k excesům tohoto typu nedali zlákat všichni. Největší veristický pěvec Enrico Caruso je i dnes díky gramofonovým nahrávkám příkladem vznešené a vyvážené nefalšovanosti. Caruso byl ovšem v mnohém směru výjimečným zjevem, podobně jako Titta Ruffo, jako Pasquale Amato a Giuseppe De Luca, jak po hlasové, tak po výrazové stránce. Mezi veristickými sopranistkami se podle nahrávek hledají hůře příklady trvalé hlasové kázně a pravé míry expresivity. Slyšíme-li například (abychom uvedli nějaké jméno) snímky G. Bellincioniové, průkopnice italského verismu, bezděčně nás napadá, že podobná zpěvačka by dnes neprošla vylučovacím kolem jakékoliv soutěže operního zpěvu. Přesvědčivější je Eugenia Burzio-

vá nádherou a svým způsobem prudkým tokem hlasu, který byl ovšem veden k vášnivým útrobním modulacím, poškozujícím tvorbu tónu ve střední poloze a k akcentům, které mají sklon k nepravému vzrušení.

V období verismu se tedy zrodil mýtus o činoherně hrajícím pěvci a především mýtus o herečce-pěvkyni. V určitém okamžiku tudíž začíná scénická akce, i když nacvičená, převládat nad vokálními faktory, což je první impuls k tomu, aby se přestalo dbát na odpovídající technickou průpravu. Příbuzným důsledkem je spontánní umístění citové nebo citem inspirované melodie do hluboké polohy hlasu. Verističtí interpreti tedy cítí potřebu vytvářet tmavší a voluminější střední polohu, aby snáze dosáhli senzuality zvuku. Toto východisko ovšem vede k hlasové tvrdosti, která omezuje modulační možnosti hlasu a vyvolává unavenou, drsnou a ostrou výšku. A za třetí, choutky po realistickém efektu, dosažené „mluvenými“ nebo „křičenými“ modulacemi, přiměly pěvce k tomu, aby opomíjeli, ne-li přímo zavrhlí zakulacený, plný a měkký zvuk, který je plodem hlasu tvořeného „in maschera“ a „sul fiato“ a tak zvaného *passaggio*, přechodu mezi střední a vysokou polohou. Zvláště tenoristé a sopranistky pak nebrali zřetel na to, že někteří veristé - zvláště Mascagni, ale nezřídka i Giordano a Leoncavallo - zálibně umísťovali nejprudší a nejvášnivější či výrazně deklamátorské fráze právě do poloh, kde je registrální výměna (*passaggio*) nezbytně nutná, abychom vyloučili hrubý guturální nebo forsírovaný hlasový projev. Verismus zkrátka předestřel k diskusi „otevřené zpívání“, zlozvyk, který v praxi odlišuje diletanta od profesionála. Další posun k diletantismu pramení z odlišnosti veristické melodie, její samotné povahy, která je instinktivní a niterné pocity neanalyzuje, ale extrovertně je předvádí. Proto vývojem dospěje k jednosměrce, založené na zpěvním siláctví a obecně vzrušeném tónovém spádu, vhodném pro každé použití. To dává možnost interpretovat veristickou operu i minimálně technicky připraveným pěvcům, zvláště jsou-li obdařeni dramatickým nadáním a pěkným zjevem.

Platí to pro počátky verismu zaměřeného na *tranche de vie* (naturalistické zobrazení výseku života, pozn. překl.) a v ještě větších dávkách pro jeho pozdější stadia. Když nejvýznamnější verističtí skladatelé zamířili k látkám z naprosto odlišného prostředí, když přivedli na scénu místo lidiček aristokraty, nebo se pokoušeli o rytířské drama nebo o divadlo „poezie“, změnila se sice částečně libretistická macha, ale nikoli vokální mluva. Ba dokonce tím, jak se postupně vyčerpávala melodická inspirace, obrátila se vokální mluva k deklamátorskému násilí a podbíživosti. A co víc: protože šlo stále o tytéž pěvce, zasáhla infekce také interpretaci Pucciniho, nejen v áriích a duetech, ale především v tom, co tvoří tkáň pucciniovské postavy a nejsilnější zdroj

její komplexnosti, mnohovrstevnosti, vybroušenosti, a co vylučuje stereotypnost - tedy v konverzačním zpěvu.

Nicméně nás, posuzováno historicky, nic neopravňuje k tomu, abychom verismus šmahem odsoudili a zcela zavrhlí. Veristické hudební divadlo vyjádřilo cítění, které bylo příznačné pro značnou část tehdejší společnosti. Že mu nepřáli někteří skladatelé mimo Itálii a omezený kruh kritiků, to nic neznamená. Určité ryze intelektuální argumenty mohou sice způsobit rozruch v novinách, časopisech a pamfletech, ale nezmění ani běh dějin, ani cítění lidí. Rozhodující pravdy o hudbě, autentická proroctví najdeme snáze v úvahách velkých literátů než v díle kritiků, muzikologů a operních historiků. Tak si třeba Heine dobíral své spoluobčany, narážející na jisté nepochopení pro Rossiniho, že pokládají za „hluboké“ to, co je hluboké spíše z formálního pohledu a ne podstatou (Schopenhauer naopak mluvil o „závisti celé jedné generace německých hudebníků“); nebo Leopardi, který v *Zibaldone* přesně předpověděl, co by se stalo s hudbou, kdyby se snad přistoupilo na německé směřování, které odpírá umění jeho pravou funkci - pobavit i posledního z posluchačů, a omezilo ji na vnitřní záležitost „zasvěcených“, to jest umělců z povolání. Umělci z povolání však na rozhraní 19. a 20. století posuzovali jak verismus, tak Pucciniho, opírajíce se o kritéria, která byla v podstatě ryze hudební. Občas se mýlili i v hodnocení hudebním, ale k nesmírnému omylu došlo, když zapomněli, že opera je hudební divadlo, a že tedy hodnoty divadelní jsou stejně důležité jako hodnoty hudební. (Tato chyba se opakuje v hodnocení interpretace dodnes, například, aby se ospravedlnila určitá otravná strohost některých dirigentů nebo sklerotická mechaničnost německých kapelníků.) Nuže, některá základní díla veristického repertoáru byla snad nekultivovaná co do ryze hudební hodnoty, ale zato plná divadelnosti, která odpovídala potřebám dobové senzibility. Proto sklídila veristická opera úspěch, jak víme, zvláště při prvních uvedeních také na mezinárodní úrovni. Pokud její nejvýznamnější představitelé opery komponovali, potud vzbuzovala alespoň očekávání a naděje. Posuzujeme-li celou záležitost pod tímto specifickým úhlem, pak nemůžeme napatat romantické pěvce za to, že se stali verdiány a ne rossiniovcí, právě tak jako nemůžeme předhazovat veristům, že vyznávali Mascagniho nebo Giordana místo Verdiho. Ani se jim nedá zazlívát, že vtáhli do verismu i Pucciniho, zvláště když je nasnadě jistá příbuznost ve způsobu vokální kompozice a ve scénických efektech, a skutečného pochopení Pucciniho jako melodika, instrumentátora, krajináře a divadelníka dosáhla hudební kultura teprve nedávno.

Konečně si myslím, že by nikdo neměl příliš vyvádět nad tím, že v prvním čtyřicetiletí našeho století četní dirigenti a pěvci svým způsobem „zverističtělí“ Verdiho. Když nějaký operní směr prokáže ta-

kovou životaschopnost a zdatnost, která plodí stále nová díla, přeneše nechtěně něco ze svého výraziva i na díla předchozích směrů. Ostatně, nepředjímal sám Verdi na kompoziční cestě od *La forza del destino* k *Aidě* některými prvky verismus? A nenapsal později dvojakého *Otella*, který chtěl být na jedné straně hudebním dramatem, ale současně se na druhé straně hodil k přehnanému zverističtění, které se pak do písmene splnilo?

Nebyl to ostatně jen verismus, nýbrž i hudební drama Wagnerovo a Straussovo, především se zřetelem k interpretační koncepci, které šířilo jistou nedůtklivost vůči všemu, co v hudebním výrazu tíhlo ke zvukové rafinovanosti, k dynamickým efektům a prokreslenému šerosvitu, k měkkému a vázanému zpěvu s odstupňovaným akcentováním a zniterněním, nemluvě už o zvláštěnostech romantického zpěvu jako „rubati“ nebo koloratury, které se v operách jako *Norma*, *Ernani* a nebo *Il trovatore* pokládaly jen za rozptylující, méněcenné elementy. Proto se tehdejší sopranistky až na velmi řídké výjimky cítily oprávněny připravit z nich sekanou rozbujelým povykem ve střední poloze, jekotem ve výšce a neschopností hebkého, sladkého zpěvního projevu. Claudii Muziové coby svrchovaně vnímavé interpretece, která směřovala k zniternění postav, se často předhazovala přemíra pianové zpěvní dynamiky. Giannině Arangi Lombardiové, která skvěle vládla hlasovými modulacemi a dokázala - přinejmenším na tehdejší poměry - i dobře vokalizovat, se soustavně předhazoval nedostatek expresivity. Jen jedno jediné italské divadlo, Teatro Comunale ve Florencii (a patrně teprve pod nátlakem fašistického režimu, který hledal podporu Američanů italského původu), z nouze angažovalo rodilou Italku Rosu Ponzillo, uměleckým jménem Rosa Ponselle, nejkrásnější a nejohebnější soprán dvacátých let.

Kolorатурní zpěv, vnímaný výhradně jako pouhá virtuozita, se ještě strpěl u takzvaných lehkých sopránů, většinou uměle zesvětlených a uměle zeštíhlených hlasů, aby dodaly hrdinkám v operách *Rigoletto*, *La sonnambula* a *Lucia di Lammermoor* zvýrazněně nevinný a naříkavý tón osířelého dítěte z románu na pokračování. A to se pak stalo typicky veristickou hodnotou: zkeslit tón kvůli vnějškovému dojmu naivity a čistoty, místo aby se tyto hodnoty vytěžily z melodie, barev, důrazů a případného zdobení. Ať bylo jak bylo, odpor, který stíhal ve dvacátých a třicátých letech všechno, co mohlo nějak připomínat nenáviděné belcanto, vpašoval do mužských hlasů jakousi odrůdu donchuanství coby projev nenucenosti a bezprostřednosti, do ženských hlasů pak vnesl nymfomanské nebo živočišné modulace. Verismus naroubovaný romantikům a zvláště Verdimu zaměnil rétorický vzlet za pouliční křik, projevy rozhořčení za hospodské výpady a vznešené výrazy rytířských výzev se proměnily v nářeční hantýrku těch, kdo znají jako jedinou odpověď - nuž. Navzdory vše-

mu dokázali jednotliví pěvci čelit technickému úpadku a výrazové povrchnosti. Pertile, Gigli, Lauri Volpi, Schipa, De Luca, Stracciari, Galeffi, Pinza, De Angelis či Pasero jsou jména, která i dnes můžeme pokládat za absolutně nejlepší tenoristy, barytonisty a basisty italské tradice uplynulých šedesáti let.

Jak už jsem se zmínil, pokud verismus projevoval sílu a životaschopnost, pokud zabíral široký prostor v operním repertoáru, dala se náказа, kterou roznášel, přijatelně vysvětlit. Nejhorší újmu ovšem přivodil našemu hudebnímu divadlu bezprostředně po druhé světové válce, a dále až do poloviny šedesátých let. Protože teprve tehdy skutečně vyrchaly všechny jeho účinky, i když se nadále v omezené míře protivil renesanci dobrého zpěvu a belcanta. Dobrý zpěv, pokud jde o skladatele období romantismu, a belcanto, pokud jde o skladatele preromantismu, se nenavrátily jak známo zásluhou muzikologů, operních historiků, kritiků či dirigentů, nýbrž příchodem jedné pěvkyně: Marie Callasové.

Obrat, který Maria Callasová způsobila v historickém hodnocení repertoáru, technice a interpretačním vkusu ještě stále probíhá. Spíš než o vokální revoluci šlo o revoluci hudebně-vědeckou. Východiskem bylo obnovení předveristického, v určitém smyslu i předverdi-ovského způsobu vytváření tónu, které otevřelo cestu ke čtyřem základním požadavkům: a) znovu zavést mnohotvárné, analytické, široké frázování, které odstupňováním akcentů a barev umožňuje respektovat nejen výrazové předpisy skladatele, ale i zdůraznit hlubší psychologický význam slov pomocí vrcholně subtilní hry kontrastu šerosvitu a stínu, a to ať v recitativu, árii či duetu; b) navrátit se k pravé virtuozitě, která spočívá v tom, že se koloratura naplní výrazem, a v odhalení toho, co Rossini nazýval „skrytým výrazem“; c) znovu se začít zabývat předromantickým a romantickým „cantabile“, které vyžadovalo měkkost tónu, čistotu legata, nepřetržitý tok, patetické či elegické nadšení, intenzitu lyrického projevu; d) nastolit renesanci psychologicko-pěvecké typologie klasicistního a předromantického divadla, kterou porušila a potlačila pozdně romantická a veristická interpretační praxe: královna, kněžka, kouzelnice.

Marii Callasové se tedy podařilo znovu oživit to, co první polovina devatenáctého století označovala jako dramatický koloraturní soprán, a tím automaticky zaměřila pozornost obecnstva a části kritiky nejen k operám, které měly být příkladem správného způsobu provedení a které nikdy nezmizely z repertoáru (jako *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *La sonnambula*, *I Puritani*), ale také k těm, které byly přes sto let pokládány za mrtvé a pohřbené: Rossiniho *Il Turco in Italia* a *Armida* nebo Donizettiho *Anna Bolena*; podobně tomu bylo v případě oper *Il pirata* a *Poliuto*, i když obě interpretovala Maria Callasová už v době, kdy byla za zenitem. Pokud jde o Verdiho, rolím jako Abi-

gaille v *Nabuccovi*, kterou představovala na začátku své kariéry, a Lady Macbeth vtiskla pečeť, na kterou musely brát zřetel všechny následovnice. Přínos v operách *La traviata* a *Il trovatore* byl jiný. Callasová dospěla zvláště jako Violetta ke špičkovému výkonu po stránce výrazové, ale nedokázala dosáhnout trvale platného modelu a naprosté nadvlády. Pro obě opery nicméně platí, že pokud jde o analytický způsob frázování a provedení koloratur, mělo poučení z jejího příkladu na počátku padesátých let velkou váhu.

Nemělo by se zapomínat, že v téže době jako Maria Callasová přispěla další sopranistka, Renata Tebaldiová, ke vzkříšení barevně bohatého, nuancovaného a oduševnělého frázování a zlepšení pěvecké techniky, ať interpretací Pucciniho či některých pozdějších děl Verdiho (zvláště *La forza del destino*, *Aida* a *Otello*). Pojímáno historicky, rozvinula Maria Callasová rozhodně mnohem širší a směrodatnější působnost tím, jak pronikavě změnila repertoár a divadelní mravy a jak generace příštích zpěvaček díky její inspiraci dosáhly skvělých výsledků. Renata Tebaldiová však zůstává zářným příkladem v oblasti repertoáru, se kterým se cítila duševně spřízněna nejen jako pěvkyně s mimořádnými vokálními schopnostmi, pramenícími z vynikající techniky, ale také s velkými kvalitami interpretačními. Právě tak by se nemělo zapomenout na Magdu Oliverovou, další zastánkyni návratu k dobrému zpěvu a analytickému, bohatě odstíněnému a silně expresivnímu frázování.

Na opětovném návratu k někdejšímu pěveckým způsobům a jemně vybroušenému a obsažnému frázování měla podíl rovněž Giulietta Simionatová - první mezzosopranistka, která mimo jiné dala po mnoha desetiletích bezvlády zaznít Rosině (*Il barbiere*), Isabelle (*L'Italiana in Algeri*) a Angelině (*Cenerentola*) a vybavila je přinejmenším několika základními znaky, příznačnými pro Rossiniho. V téže době se však u mužských hlasů projevila značná odolnost vůči novotám, které se začínaly rýsovat v ženském zpěvu. Těsně po konci války a v padesátých letech došlo dokonce k velmi výraznému zhoršení ve srovnání s dřívějškem a přímo k protismyslnému oživení veristického vkusu. Poslechneme-li si dnes znovu nahrávky téměř všech tenorů, barytonů a basistů, kteří byli v té době pokládáni za nejlepší, máme většinou dojem, že se mužské pěvecství propadlo ke dnu. Technicky nezvládnutá dechová opora a z toho plynoucí tlačené a nevyrovnané tvoření tónu, nedostatečný tah a nedostatečné „messa di voce“, neschopnost zpívat legato, neschopnost zeslabit tóny do *piano* a *pianissimo*, hrdelní, zastřené, ostré a řvané výšky. Za těchto okolností byly interpretační výsledky takové jaké byly: nerespektování skladatelových výrazových znamének, nemožnost vdechnout život postavám, protože prohloubení charakteru zahrnuje frázování bohaté na barvy, kontrasty odstínů a napětí, neřku-li na akcenty, odvažované při-

pad od případu podle smyslu slova a dramatické situace. Z jeviště se však neozývalo nic, než zvýrazněné hulvátství a hysterie, a zpěv omezený na věčné forte, nanejvýš mezzoforte (a to jen ve střední poloze). Také předpoklady pro idylický či patetický výraz byly přirozeně nedostačující; chyběla elegance, provádění recitativů a donizettiovských či verdiovských árií postrádalo odlišení prvního dílu od druhého v akcentech a ve zvuku. Naprostá absence stylu nakonec setřela rozdíly mezi Nemorinem, vévodou z Mantovy a Turiddem; mezi Alvarem a Otellem, mezi Gérardem (z opery *Andrea Chénier*) a hrabětem Lunou, mezi Renatem (*Un ballo in maschera*), Jagem a Scarpionem nebo mezi Hrabětem z opery *La sonnambula* a Filipem II. Když si připomeneme pěvce, které jsem v oné době osobně slyšel, stěží si vzpomenu na dva, kteří ve mně vyvolali okamžik dojetí a oba zpívali v mládí jen krátce: tenorista Cesare Valletti a basista Nicola Rossi Lemeni. Něktěrymi elektrizujícími frázemi zapůsobil ještě Mario Del Monaco, Sesto Bruscantini v komickém a brilantním žánru a alespoň částečně Giuseppe Taddei a Gino Penno. Ostatní zůstávají v mé vzpomínce jako matní, monotónní a nudní pěvci, podobní robotům. V jakékoli roli kteréhokoli skladatele stavěli ustavičně na odiv totéž zkažené a padělané zboží, tutěž povšechnou a škrobenou výrazovou vzrušenost, tytéž nazální a dunivé zvuky k vyjádření zpupnosti barytonálních postav, tytéž bezhlasé nebo vyřvané výšky.

Za těchto okolností nejenže mužské hlasy nepřispěly k obnově belcanta nebo alespoň dobrého zpěvu, ale došlo k jakémusi ochrnutí i v bezprostředně následující generaci mladších pěvců. Ozdravné působení, které zahájili pánové Corelli, Bergonzi, McNeil, a v němž pokračovali pěvci jako Kraus, Pavarotti, Bruson, se ostatně odehrávalo v jiném repertoáru, který neměl nic společného s autentickým belcantem. Když tedy sémě rozhozené Marií Callasovou přivedlo na rampu také Joan Sutherlandovou a Marilyn Horneovou, došlo v opeře a na nahrávkách k situaci, na niž jsme si už všichni víceméně zvykli a rezignovali: enormní rozdíl technické, stylové a výrazové úrovně mezi těmito dvěma mimořádnými virtuoskami a tenoristy, barytonisty a basisty, kteří jim stáli po boku v barokních operách a v díle Rossiniho.

Činnost Horneové a Sutherlandové se liší od toho, co rozvíjela Callasová, výraznější specializací. Callasová podnítila nezadržitelný, leč spíše obecný návrat k starodávným způsobům, zatímco Horneová a Sutherlandová omezily pole své působnosti obdobím sahajícím od baroka 18. století až k předverdiovskému romantismu. Ve srovnání s Callasovou šly podstatně dále v rozpětí pravé virtuozity, v eleganci přednesu a v respektu před závaznými pravidly předverdiovského repertoáru, jakými byla improvizace polovičních a úplných kadencí a variací v částech da capo. Souběžně s tím si razilo cestu jed-

no z nejšťastnějších období ženského pěveckého umění: na jevišti se objevila Tereza Berganzaová a uplatnila se v komických rolích Rossiniho; Amerika objevila ohňostroj virtuozity Beverly Sillsově; z Leyly Gencerové se při pořizování systematických nahrávek Donizettiho a mladšího Verdiho vyklubala hlasově i interpretačně vynikající osobnost. Montserrat Caballéová vynesla na světlo boží v první fázi kariéry předrománskou operu díky mimořádným vokálním, technickým a výrazovým schopnostem svého andělského sopránů; Leontyne Priceová vévodila v dílech pozdního Verdiho. A poté zaujala místo na jevištích různých zemí v rozsáhlejších nebo méně specifickém repertoáru řada sopranistek a mezzosopranistek, které byly vybaveny důkladnými pěveckými dovednostmi, velmi pružným frázováním, vybraným vkusem a schopností zvládnout virtuózní koloraturní zpěv tam, kde to bylo nutné: Shirley Verrettová, Renata Scottová, Mirella Freniová, Fiorenza Cossottová, Raina Kabaivanska. A konečně dvě další rossiniovské specialistky, Lucia Valentiniová a Frederika von Stade, pak ještě akrobatka našich dnů, sopranistka Luciana Serraová, a prvořadá interpretka repertoáru 18. století a Rossiniho díla - Lella Curbliová.

Sutherlandová a Horneová však zůstávají spolu s Marií Callasovou nejdůležitějšími pěvkyněmi naší doby, protože daly do pohybu zájem o návrat barokní opery a oper Rossiniho, to jest operních bodů belcanta. Nahrávky kompletních edicí a jednotlivých skladeb od Bononciniho, Händela, Grauna a gramofonová nahrávka Rossiniho opery *Semiramide* ukázaly více či méně úspěšnou cestu desítkám mladých sopránů a mezzosopránů. V divadle pak došlo na konci šedesátých let ke vzkříšení Rossiniho, zvláště zcela zapomenutých děl opery seria, proslulou inscenací opery *L'assedio di Corinto* ve Scale pod taktovkou Thomase Schipperse s mimořádně úspěšnými pěveckými výkony Beverly Sillsově a Marilyn Horneové. To vše se opakovalo na scéně Metropolitní opery v New Yorku, kde místo Horneové zpívala Shirley Verrettová. Nové generace posluchačů se poprvé dozvěděly, že Rossiniho přínos operě seria nebyl vyčerpán kompozicí opery *Guillaume Tell* a že se Rossini vůbec velmi liší od toho, jak jej představovala po celé století idealistická a německy orientovaná kritika. Pokusy o vzkříšení jiných děl (*Elisabetta*, *Regina d'Inghilterra*, *Matilde di Shabran*, *Otello*) vzbudily menší zájem především proto, že provedení nebylo vyhovující. Ale není to dlouho, co Marilyn Horneová napomohla k průlomů oper *Tancredi* (Rossini) a *Orlando furioso* (Vivaldi). Po inscenování ve veronském Teatro Filarmonico se hrál *Orlando* v Dallasu, Nancy a Paříži. Rozruch způsobila také Händelova opera *Ariodante* ve stagioně 1980/81 v Piccola Scala. Pak došlo k trojímu triumfálnímu provedení opery *Semiramide* v Aix-en-Provence (1980), v Janově (1981) a v Turíně (1981). Reakce obecnstva předči-

la všechna očekávání a potvrdily se také zvláštní rozmery nejmladšího posluchačstva, jež pramálo oslovovaly mýty hudebního dramatu a verismu, všechna ta útrobnost, vzrušenost, vokální a instrumentální rétorika, zatímco v pohádkové abstrakci baroka a Rossiniho postřehlo melodický jas, průzračnost, eleganci a čistotu. Jak v Aix-en-Provence, tak v Janově a Turíně obecenstvo velebilo protagonistky, jimiž byly (tedy kromě toho, co zbylo z umění Montserrat Caballéové) Marilyn Horneová, Lella Cuberliová, Martine Dupuyová, Katia Ricciarelliová, Lucia Valentiniová. U příležitosti provádění barokních a rossiniiovských děl se poprvé výrazně prosadil mužský interpret: americký barytonista Samuel Ramey, výborně vybavený jak technicky, tak stylově. Pak se vynořil mladý italský tenor Dano Ruffanti, který by si mohl vést zdatně v repertoáru, který až dosud zpívali muži, jak se říká, *en amateur* (po amatérsku). Projevily se plody Fondazione Rossiniana Pesaro a bylo shledáno, že barokní opera a Rossini našli svého kongeniálního režiséra (Pier Luigi Pizzi) a své dirigenti (Richard Bonyngé, Alberto Zedda). Při uvádění barokních a rossiniiovských děl spočívá hlavní činnost dirigenta v dosažení shody mezi historickými, filologickými a slohovými zkušenostmi přenesenými na pěvce a jejich schopností oplodnit je všemi prameny hlasových možností. Obvyklé arogantní dirigentské hvězdy nejsou dost ryzí na to, aby se zajímaly o věci, které se míjejí s jejich pravomocí, omezeným rozhledem a vkusem, obecně zaměřeným k vetším anti-belcantovým pověrám.

Rozhodně není bezdůvodné, že kromě inscenace *Tancrediho* znamenaly nedávné inscenace opery *Semiramide* největší úspěchy, jakých se kdy dostalo rossiniiovské opeře seria. Víme, že si Rossini často toužebně přál prchnout z vlastní epochy. Když pak měl před sebou takový námět, jakým byla Voltairova tragédie *Semiramide*, jež v přepracování libretisty Gaetana Rossiho prazvláštne převzala některé struktury a charakteristiky benátské barokní opery pozdního 17. století jako grandióznost prostředí, scénickou a kostýmní senzačnost, hlavní postavy opředené legendami, kouzelnické výjevy, vyvolávání stínů mrtvých, dvojakost vztahu Semiramidy k Arsacemu, scénu, v níž se poznávají matka a syn, použití altistky v kalhotkové roli coby připomínku někdejšího altového kastráta, tváří v tvář tomu všemu vzplanul Rossiniho sklon k proměně a jinotajnosti vokálního jazyka jako nikdy předtím. A jestliže se na jedné straně ve vývoji každého génia dá tušit nové budoucí zaměření, je na druhé straně opera *Semiramide* něčím víc než sumou skladatelových italských zkušeností. Je posledním velkým melodramatem velké barokní tradice: patrně nejkrásnějším, nejfantazijnějším, nejobsáhlejším. Ale také neodvratně posledním.

D O S L O V

Předmluvy existují odedávna a „doslovy“ odnedávna. Je to barbar-
ský a nelibozvučný termín, který se nicméně začal užívat. Schválily
ho i různé uznávané slovníky coby poznámku, zařazenou v knize
po hlavním textu. Především upozorňuji, že jsem v tomto třetím vy-
dání neupravil poslední kapitolu („Smrt a vzkříšení belcanta“), i když
bych to asi také byl býval měl udělat. Důvodem je, že od konce dru-
hé světové války do prvních let osmdesátých došlo k jedinečnému
rozkvětu vynikajících a mnohdy mimořádných primadon. Většina
je jich už v penzi nebo do ní nemají daleko. Objevily se také velmi
významné mužské hlasy, z nichž ovšem některé nesplnily počáteční
očekávání. Dnes se naopak ocitáme v nouzi, zvláště u nás v Itálii, a dů-
vodů je nemálo. I stát cítil potřebu nějak zasáhnout. A učinil tak zá-
konným nařízením z roku 1986, které se týkalo přijímání učitelů k vý-
uce zpěvu na konzervatořích. Předtím byli tito učitelé jmenováni na
základě podivných kritérií, která se dají shrnout takto: Kolik jste
zazpíval operních představení? Tolik a tolik bodů. Kolik koncertů?
Tolik a tolik bodů. Jako kdyby to něco vypovídalo o učitelské způ-
sobilosti.

Co však stanovil zákon z roku 1986? Náplň písemné zkoušky: ana-
lýza madrigalu nebo kantáty nebo písně či sólové části z hudební li-
teratury 20. století, dle výběru kandidáta. Předmět analýzy: vokální
aspekty, interpretační otázky, historická a umělecká charakteristika
úryvku. Praktická zkouška: kompozice technického pěveckého cvi-
čení bez doprovodu na téma zadané komisí. V praktické zkoušce se
kromě interpretace úryvku z různých období předpokládá zkouška
z klavírního doprovodu úryvku, vybraného ze starých a moderních
solfeží nejruznějších autorů, s náznakem zpěvu, po předchozí šesti-
hodinové přípravě. Další zkouška z předvedení jedné solfeže, po dvou
hodinách přípravy.

Zkouška ústní: rozhovor o zkoušce písemné, o technikách tvoření
tónu, o názorech stylových, o kritériích interpretačních.

„Ceteris omissis“, zde je třeba se zeptat, proč kandidát musí ana-
lyzovat kantátu, madrigal nebo píseň a ne úryvek z opery, když je
dobře známo, že hlavní aktivita italských pěvců je v opeře. To by
nás mohlo přivést k úvaze o snobismu křupanů, kteří si přejí, aby-

chom uvěřili, že opera je úpadkový obor. Nebo podnitit podezření, že ten, kdo dal dohromady ono nařízení (nebo přesněji, kdo je inspiroval), se utápí v představách o kdovíjaké „převelikosti“ a zapomněl nebo chtěl zapomenout, že jsme jen v Itálii.

Zkouška praktická. Slátanina technického hlasového cvičení na zadané téma a pro hlas bez doprovodu atd. mi připadá jako zkouška pro autory „melodických“ skladeb, vyžadovaná od skladatelů kanconet neznalých harmonie k zápisu do SIAE (Società Italiana Autori ed Editori). Obecně lze z této a dalších požadovaných zkoušek vyvodit, že mají obdařit učitele zpěvu jakýmisi rysy ztělesněného hudebníka. Ovšem ne tak podstatnými, jako jsou vlasy, čelo, nos, ústa, nýbrž rysy legračního tajtrlíčka s pihou na levé lícni kosti nebo s mateřským znaménkem na pravé tváři. Teoreticky by bylo ideální světit výuku zpěvu opravdovému hudebníkovi. Za starých zlatých časů dosahovala pěvecká technika krajních vrcholů, protože ji vyučovali učitelé jménem Caccini, Luzzaschi, Monteverdi, Virgilio Mazzocchi, Luigi Rossi, Pistocchi, Porpora. V následujících fázích dějin pěvectví nemá tato epocha patrně obdoby. Ale téměř všichni uvedení skladatelé byli také pěvci a jejich každodenní život se prolínal s životem divadelních představení nebo koncertů, které se odehrávaly v prostředí vévodských dvorů či v salónech hudbymilovných kardinálů v Římě. Působili prostě v historické situaci, kterou nelze vrátit. Ale zkoumat kandidáta jako studnici moudrosti a pak ho vlídně vyzvat ke složení solfeže bez doprovodu, není to protimluv?

Pojďme dále. Rád bych věděl, abych se dostal ke konkrétnějším argumentům, jaká témata zkušební komise navrhuje. Podle mého náhledu by se od kandidáta mělo požadovat, aby zkomponoval například cvičení, které by usnadnilo basistovi zvládnout registrální přechod nebo zvukově vyrovnalo soprán, kterému se v rozsahu dvouoktávové stupnice ozývají slabé nebo zastřené zvuky na „e“ ve čtvrté mezeře nebo na „f“ na páté lince. Nebo cvičení, které by připravilo k trylku mezzosopranistku poté, co ho ztratila. Nebo stanovilo přípravu k ozdobám a zběhlosti pro tenoristu, který má zpívat roli Elvina v opeře *La sonnambula* nebo roli Almavivy z *Il barbiere di Siviglia*. Nebo cvičení, které přispěje k objasnění problematiky oborového zařazení, pochybuje-li pěvec o jeho správnosti: tenor či baryton? Soprán či mezzosoprán?

Takto stanovená tematika by nabyla nesmírného rozsahu. Skutečností ovšem zůstává, že mohu zkomponovat i stovku solfeží, které by procvičily s basistou registrální přechod nebo s mezzosopranistkou trylek. Ale nedokážu-li pak rozlišit „krytou“ notu od „otevřené“, zvuk tvořený „sul fiato“ od zvuku forsírovaného, trylek od tremola, plynulé gruppetto od kostřbatého, jsem a zůstávám neschopný a nemohu vyučovat zpěv. První, základní a patrně jediná zkouška by měla být

jiná. Členové přijímací komise nechť si seženou jistý počet velmi mladých hlasů, které mají zájem studovat na konzervatoři, a pozvou uchazeče o učitelství, aby přednesl přednášku o posazení hlasu, která se nahraje na pásek. Nebo ať pustí kandidátovi nahrávky, na kterých jsou zaznamenány bez ladu a skladu fráze v provedení pěvců velkých i malých, dobrých i špatných, včetně provedení začátečnických. Bod po bodu bude kandidát muset prokázat, že rozezná hodnotný zvuk od pochybného nebo špatného, odůvodní, proč se mu nějaký zvuk nelíbí, rozliší „krytou“ notu od „otevřené“, správný registrální přechod od chybného, mezzavoce od falzetu, akcent od křiku, přesné vibrato od rozkolísanosti nebo rovné noty, hlas v masce a hlas mimo masku. Dále přidá poznámky k výslovnosti, akcentaci, ke stylu, k interpretaci. V dávných dobách se na svatbách spokojili s málem. Dnes se předháníme, jak vyvolat dojem hojnosti. Ale jsou to Potěmkiny vesnice. To se raději spokojím s tím málem. V dobách nedostatku stačí sousto, aby se zmírnil hlad. Ponaučení: dobrý vyučující musí umět rozlišit ve zlomku vteřiny hodnotný zvuk od zvuku ohroženého, aby pacientovi okamžitě popsal chybu i léčení. Chybu lze vytrádit rychle, má-li učitel vycvičené ucho. Léčba někdy vyžaduje dlouhodobý trénink, ale když někdo vyučuje, měl by to vědět a dokázat to vysvětlit. Neudělá-li to, zmylil se v povolání a je jen šarlatán. A ještě něco: glazura krásného přírodního hlasu může skrývat v tvorbě tónu podfuk, který by mohl nástroj trvale poškodit. Správná tvorba tónu, kontrola dýchání a intonace (s výslovným upozorněním, že správné dýchání není často to, co momentálně provádějí i slavní pěvci) jsou základní rekvizity. Zkoušky, které neumožní zjistit, zda jsou tyto rekvizity uchazeči o místo učitele zpěvu vlastní, jsou fraška.

Obraťme list. Jeden učitel zpěvu, který působí, pokud se nemýlím, na konzervatoři v Turíně, mne v květnu 1990 nařkl v časopise „Piano Time“ z diletantismu. A proč ne? V hranicích možného se věnuji tomu, co mne baví (dilettare = bavit, těšit, pozn. překl.). Například psaní románů, které - světe div se - jsou pak publikovány. Nebo pátrání po textech o americké občanské válce. Před mnoha lety jsem v jednom deníku napsal na toto téma několik článků. Co chcete, každý má své vlastní slabosti. Když jsem začal vyučovat zpěv, dělal jsem to zprvu pro svoje odborné vzdělání. Potom z nutnosti. Byl jsem uměleckým ředitelem jednoho festivalu, jehož náročný repertoár vyžadoval ohebné hlasy. Tak jsem začal vyučovat. Má výuka byla tedy zdarma a při tom i zůstalo. A rozhodně se nebudu bránit tvrzení, že vyučování bez nároku na mzdu budí dojem diletantismu. Můj žalobce naopak není diletantem. Povídá se o něm, že za jednu soukromou lekci bere dvěstětisíc lir. Nevím, je-li to pravda, ale rozhodně mu nechybí odvaha. Při příležitosti, o které jsem se shora zmínil, se chlubil, že obdařil jeviště aspoň pěti žáky - jak závatný to počet za

dvacet let výuky! - a tamtéž vypočítává dvacetšest zplozenců za stejné období ve školách veřejných. Celkově jednatřicet za dvacet let. Veřejných škol bylo osmnáct. Jde tedy o omamný průměr jednoho a půl žáka, který byl ročně dodán divadlu. Neskonalé díky, svatý Antoníčku! V takovém srovnání je nabíledni, že já nejsem nic než diletant a dokonce nepodařený. Vskutku jsem od roku 1973 do dneška učil 20 sopránů, 6 mezzosopránů a kontraaltů, 8 tenorů, 9 barytonů, 3 basy, 1 sopranistu. Což by neznamenal nic, kdybych nedodal, že všichni zpívali nebo zpívají ve významných italských a zahraničních divadlech, a že někteří jsou málem svatořečení a nahrávají desky s velkými dirigenty. Skutečnost, že nemálo z nich vydalo veřejné svědectví, že se mnou studovali, mne nezprošťuje zdravého pravidla, abych je nejmenoval. Totéž se týká počtu osmi hvězd nebo téměř hvězd, s nimiž jsem navázal vztah při studiu partitur a drobných retuší. Jejich seznam nicméně posílám vydavateli, aby věděl, že nevyprávím pohádky.

- Abbatini, A.M., 20, 21
Dal Male il Bene, 20, 21
Adelaide, viz Sartorio, A.
Adelaide di Borgogna, ossia Ottone Re d'Italia, viz Rossini, G.
Admeto, viz Händel, G.F.
L'Adone, viz Manelli, F.
Adone, viz Marino, G.B.
Adriano in Siria, viz Pergolesi, G.B.
 Agazzari, A., 19, 20
Eumelio, 19, 20
Agrippina, viz Händel, G.F.
 Agujari, L. (zvaná La Bastardella), 90
Achille, viz Paer, F.
Aida, viz Verdi, G.
Alarico il Baltia, viz Steffani, A.
 Alboniová, M.A.M. (zvaná Marietta), 135, 150
 Albuzzi, O., 69
Alcibiade, viz Ziani, P.A.
Alcina, viz Händel, G.F.
Alessandro, viz Händel, G.F.
Alessandro nelle Indie, viz Vinci, L.
Alessandro Severo, viz Lotti, A.
Alessandro Severo, viz Zeno, A.
Almira, viz Händel, G.F.
 Alva, L., 142
Amadigi di Gaula, viz Händel, G.F.
 Amato, P., 182
L'Amazzone corsara, viz Pallavicino, C.
L'Amazzone corsara ovvero L'Alvilda, viz Scarlatti, A.
Ambleto, viz Gasparini, F.
Amor di figlia, viz Porta, G.
L'amor guerriero, viz Ziani, P.A.
Amor vuol sofferenza, viz Leo, L.
 Amorevoli, A., 67, 69, 82, 110
Anacreonte tiranno, viz Scarlatti, A.
Andrea Chénier, viz Giordano, U.
L'Andromeda, viz Manelli, F.
 Anfossi, P., 110, 125
Antigono, 110
La finta giardiniera, 125
 Angelelli, F., 36
Anna Bolena, viz Donizetti, G.
L'Annibale in Capua, viz Ziani, P.A.
 Annibali, D., 86, 87
 Ansani, G., 91
 Antaldi, T., 135
 Anteguardi, F., 36
Antigono, viz Anfossi, P.
Antonino e Pompejano, viz Sartorio, A.
Antony, viz Dumas, A.
 Appiani, G., 64, 109
 Arangi Lombardiová, G., 185
L'Arcadia in Brenta, viz Galuppi, B.
Aretusa, viz Vitali, F.
L'Argia, viz Cesti, A.
 Archilei, V. (zvaná La Romanina), 29
Arianna, viz Händel, G.F.
L'Arianna, viz Monteverdi, C.
Ariodante, viz Händel, G.F.
Armida, viz Rossini, G.
Arminio, viz Händel, G.F.
Arminio, viz Hasse, J.A.
L'art du chant appliqué au piano, viz Thalberg, S.
Artaserse, viz Hasse, J.A.
Artaserse, viz Vinci, L.
Artemisia, viz Cavalli, F.
 Artusi, G.M., 8
L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica, 8
Ascanio, ovvero gli odi delusi dal sangue, viz Lotti, A.
A. Scarlatti, his life and works, viz Dent, E.J.
 Aspinall, M., 141
Il cantante nelle interpretazioni delle opere rossiniane, 141
L'assedio di Corinto, viz Rossini, G.
Le astuzie femminili, viz Cimarosa, D.
Atalanta, viz Händel, G.F.
Aureliano in Palmira, viz Rossini, G.
 Babini, E., 91
 Bacilly, B. de, 101
 Badoaro, G., 36
Bajazet, viz Gasparini, F.
Il ballo delle ingrate, viz Monteverdi, C.
 Balzac, H. de, 137
Massimilla Doni, 137
 Bantiová Giorgi, B., 91
 Bacquier, G., 142
Un ballo in maschera, viz Verdi, G.

- Barbaja, D., 170
Il barbiere di Siviglia, viz Paisiello, G.
Il barbiere di Siviglia, viz Rossini, G.
 Barroilhet, P., 163, 178
La battaglia di Legnano, viz Verdi, G.
 Beethoven, L. van,
 Fidelio, 14
La bella pescatrice, viz Guglielmi, P.A.
 Bellincioniová, G., 182
 Bellini, V., 13, 141, 142, 147, 150, 166,
 173, 175-181
 Bianca e Fernando, 177, 178
 I Capuleti e i Montecchi, 141, 150,
 179
 Norma, 14, 165, 175, 180, 185, 186
 Il pirata, 177-180, 186
 I puritani, 177-179, 186
 La sonnambula, 165, 177, 179, 180,
 185, 186, 188, 192
 La straniera, 178, 180
 Bellocová Giorgi, M.T., 152
 Benedetti, M., 160
 Bentiová Bulgarelli, M. (zvaná La
 Romanina), 61
 Berg, A., 180
 Berganzaová, T., 189
 Bergonzi, C., 188
 Bernacchi, A.M., 59, 67, 68, 81, 82,
 100, 101, 109
 Bernardi, F. (zvaný Il Senesino), 61,
 67, 74-77, 79, 81, 82
 Bernini, G.L., 22, 24
 Bertati, G., 129, 130
Bianca e Faliero o sia Il Consiglio dei tre,
 viz Rossini, G.
Bianca e Fernando, viz Bellini, V.
 Bianconi, L., 91
Biografia di Gioacchino Rossini,
 viz Zanolini, A.
 Bisucci, G., 36
 Bizet, G.,
 Carmen, 181
 Boileau, N., 164
 Bononcini, G., 61-65, 67-69, 73, 75,
 77-79, 90, 144, 189
 Calpurnia, 63
 Griselda, 64
 Il trionfo di Camilla, 62, 63
 Bontempi, G.A., 115
 Il Paride, 115
 Bonyngé, R., 190
 Bordoniová Hasse, F., 61, 62, 67-69,
 79-83
 Boretti, G., 36
 Borosini, F., 80, 82
 Boschi, G.M., 61, 71, 72, 74, 75,
 77, 82
 Boschiová Vanini, F., 71, 72
 Bovicelli, G.B., 17, 25
Briseide, viz Steffani, A.
 Broschi, C. (zvaný Il Farinelli), 64-67,
 82, 85, 86, 89, 91, 100, 101, 107,
 109, 110
 Broschi, R., 67
 Brosses, Ch. de, 102
 Bruscantini, S., 188
 Bruson, R., 188
 Bukofzer, M., 24
 Music in the baroc era, 24
La buona figliuola maritata,
 viz Piccinni, N.V.
 Burney, Ch., 86
 Burziová, E., 182
 Bustamante, H., 96
 Buti, F., 112
 Byron, G.G., 174
 Caballéová, M., 98, 142, 189, 190
 Caccini, G. (zvaný Romano), 8, 18,
 19, 23, 25-27, 34, 100, 192
 L'Euridice, 26
 Le Nuove Musiche (1601), 18
 *Nuove Musiche e nuova maniera di
 scriverle* (1614), 18
La caduta dei Decemviri,
 viz Scarlatti, A.
 Cagli, B., 141
 Callasová, M. (pseudonym M.A.
 Karogelopoulosové), 14, 98, 165,
 186-189
Calpurnia, viz Bononcini, G.
 Calzabigi, R., 136
La cambiale di matrimonio,
 viz Rossini, G.
Cambise, viz Scarlatti, A.

- Il cantante nelle interpretazioni delle opere rossiniane*, viz Aspinall, M.
Candaule, viz Ziani, P.A.
I Capuleti e i Montecchi, viz Bellini, V.
 Carestini, G. (zvaný Il Cusanino), 66, 67, 69, 82, 85, 86, 101, 108, 109
 Carlanì, C., 100
Carlo re d'Allemagna, viz Scarlatti, A.
Carmen, viz Bizet, G.
 Carpani, G., 153
Lettera sulla musica di Rossini, 153
 Caruso, E., 182
 Catalaniová, A., 168-170
La catena d'Adone, viz Mazzocchi, D.
Catone in Utica, viz Metastasio, P.
Catone in Utica, viz Vivaldi, A.
Cavalleria rusticana, viz Mascagni, P.
 Cavalli, F., 9, 11, 36-51, 68, 70, 71, 113, 114, 116, 121
Artemisia, 39, 40
La Didone, 38, 40
La Doriclea, 113
L'Egisto, 39, 40
L'Ercole amante, 9, 38-40, 113
L'Erismena, 40
L'Eritrea, 40
Il Giasone, 38, 39, 44, 46, 113, 116
L'Helena rapita da Theseo, 39, 113
Mutio Scevola, 38
Le nozze di Tėti e di Peleo, 37
L'Orimonte, 113
L'Ormindo, 38, 39, 45, 114
Pompeo Magno, 37, 40, 113
Seirse, 37, 40
La virtù degli strali d'amore, 37, 38
 Cavari, L., 91
 Cecchi, D. (zvaný Il Cortona), 62
La Cecchina ossia La buona figliuola, viz Piccinni, N.V.
 Celletti, R., 140
Origine e sviluppo della coloratura rossiniana, 140
Cenerentola ossia La Bontà in Trionfo, viz Rossini, G.
 Cerone, D.P., 100
El melopeo, 100
 Cesti, A., 40-43, 45-48, 70, 71, 104, 114, 115
L'Argia, 40
Le disgrazie d'Amore, 114
La Dori, 40, 41, 115
La magnanimità di Alessandro, 41, 45
L'Orontea, 42, 115
Il pomo d'oro, 40-42, 114
La Semirami o La schiava sfortunata, 41
 Cicognini, G.A., 114
 Cilea, F., 181
 Cimarosa, D., 90, 123, 126, 128-131, 149, 165
Le astuzie femminili, 131
Il fanatico burlato, 129
Giannina e Bernardone, 128
L'Italiana in Londra, 128
Il matrimonio segreto, 123, 129, 130
Penelope, 149
Le stravaganze del conte, 128
 Cinti Damoreauová, L., 154
Il cioè, viz Leo, L.
Ciro in Babilonia ossia La Caduta di Baldassarre, viz Rossini, G.
Clearco in Negroponte, viz Scarlatti, A.
La clemenza di Tito, viz Gluck, Ch.W.
 Coclico, A.P., 17
Compendium Musices descriptum, 17
 Colbranová, I., 140, 150, 153, 154, 170, 171
Il combattimento di Tancredi e Clorinda, viz Monteverdi, C.
Compendium Musices descriptum, viz Coclico, A.P.
Le comte Ory, viz Rossini, G.
Concerto del cardellino, viz Vivaldi, A.
La contadina astuta ovvero Livieta e Tracollo, viz Pergolesi, G.B.
 Conti, G. (zvaný Il Gizziello), 86, 106
 Contini, D.F., 104
 Corelli, A., 8
 Corelli, F., 188
 Corghi, A., 141
Il Corisepo, viz Stradella, A.
 Corneille, P., 89, 102
Il Corsaro, viz Pacini, G.
 Cosselli, E., 178
 Cossottová, F., 189
 Crescentini, G., 91, 167

- La critica*, viz Jommelli, N.
Il Crociato in Egitto, viz Meyerbeer, G.
Cromwell, viz Hugo, V.
 Cuberliová, L., 189, 190
 Cuzzoniová Sandoni, F., 63, 65, 67,
 68, 77-80, 82, 106
- Dabadie, H.B., 160
La Dafne, viz Gagliano, M. da
Dal Male il Bene, viz Abbadini, A.M.
Dal Male il Bene, viz Manelli, F.
 Dalayrac, N., 128
Nina ou La folle pour amour, 128
 D'Amico, F., 15
 Damoreauová, L., viz Cinti
 Damoreauová, L.
 David, Giacomo, 91
 David, Giovanni, 155-157, 171, 177
 De Angelis, N., 186
 De Bernis, (G. Ronzi De Begnis), 165
 Delaroche, H. 174
La Delia o sia La sera sposa del Sole,
 viz Manelli, F.
 Della Casa, G. 8
Il vero modo di diminuir, 8
 Della Valle, 18
 De Luca, G., 142, 182, 186
 Del Monaco, M., 188
 De Mareste, A., 165, 169, 170
Demetrio, viz Hasse, J.A.
Demetrio e Polibio, viz Rossini, G.
Denkmäler der Tonkunst in Bayern,
 viz Riemann, H.
 Dent, E.J., 54, 116
A. Scarlatti, his life and works, 54, 116
 Desprès, J., 17
La Didone, viz Cavalli, F.
Didone abbandonata, viz Mercadante,
 G.S.R.
Didone abbandonata, viz Metastasio, P.
Diocleziano, viz Pallavicino, C.
*Discorso di musica sopra un caso partico-
 lare*, viz Scarlatti, A.
Le disgrazie d'Amore, viz Cesti, A.
Dizionario universale dei musicisti,
 viz Schmidl, C.
Don Giovanni, viz Mozart, W.A.
Don Sebastiano, viz Donizetti, G.
 Doni, G.B., 8
 Donizetti, G., 13, 141, 142, 147, 149,
 151, 166, 175-181, 186, 189
Anna Bolena, 165, 177, 178, 186
Don Sebastiano, 178
La favorita, 177, 178
Il Furioso all'isola di San Domingo, 178
Imelda dei Lambertazzi, 178
Linda di Chamounix, 177
Lucia di Lammermoor, 175, 177, 178,
 185, 186
Lucrezia Borgia, 177
Maria di Rohan, 178
Maria di Rudenz, 177, 178
Marin Faliero, 177
Parisina, 177, 178
Poliuto (Les Martyrs), 177, 186
Roberto Devereux, 175, 178, 179
Zoraide di Granata, 149
La donna ancora è fedele, viz Scarlatti, A.
Donna Caritea, viz Mercadante,
 G.S.R.
La donna del lago, viz Rossini, G.
Le donne dispettose, viz Piccinni, N.V.
 Donzelli, D., 154
La Dori, viz Cesti, A.
La Doriclea, viz Cavalli, F.
 Draghi, A., 115
*La pazienza di Socrate con due
 mogli*, 115
Du Chant, viz Hahn, R.
Il duello, viz Paisiello, G.
 Dumas, A., 173, 174
Antony, 173
 Duparcová, E. (zvaná La Francesina),
 87
 Duprez, L.G., 157, 160, 163, 177, 178
 Dupuyová, M., 190
 Durastantiová, M. 74, 77, 78, 105
- Edoardo e Cristina*, viz Rossini, G.
L'Egisto, viz Cavalli, F.
Elisabetta, Regina d'Inghilterra,
 viz Rossini, G.
L'Emireno o vero Il consiglio dell'ombra,
 viz Scarlatti, A.

- Emma di Resburgo*, viz Meyerbeer, G.
Enea, viz Porpora N.A.G.
Gli equivoci nel sembiante,
 viz Scarlatti, A.
L'equivoco stravagante, viz Rossini, G.
L'Ercleia, viz Scarlatti, A.
L'Ercle amante, viz Cavalli, F.
L'Erismena, viz Cavalli, F.
L'Eritrea, viz Cavalli, F.
 Eritreo (Jani Nicii Erythraei), 24
Pynacoteca altera, 24
Erminia sul Giordano, viz Rossi, M.
Ermione, viz Rossini, G.
Ernani, viz Verdi, G.
L'eroe cinese, viz Metastasio, P.
L'esule di Granata, viz Meyerbeer, G.
Eumelio, viz Agazzari, A.
L'Euridice, viz Caccini, G.
Euridice, viz Peri, J.
Ezio, viz Händel, G.F.
- Fabri, A.P., 82, 100
Il fanatico burlato, viz Cimarosa, D.
 Fantini, G., 8
Faramondo, viz Händel, G.F.
 Il Farinelli, viz Broschi, C.
Farnace, viz Vivaldi, A.
La favorita, viz Donizetti, G.
 Federico, G.A., 120, 121
 Ferri, B., 35, 101
 Ferrucci, L.C., 16
 Festa, N., 168
 Festaová Maffei, F.F., 169
Fida ninfa, viz Vivaldi, A.
Fidelio, viz Beethoven, L. van
 Filippi, F., 132, 135, 145
Il filosofo di campagna, viz Galuppi, B.
 Finck, H., 17, 18, 23, 100
Practica Musica, 17
La finta frascatana, viz Leo, L.
La finta giardiniera, viz Anfossi, P.
Flaminio, viz Pergolesi, G.B.
Il Floridoro, viz Stradella, A.
 Florimo, F., 135
 Fodor Mainviellová, J., 165, 166,
 169, 170
Fontegara, viz Ganassi dal Fontego, S.
- La forza d'amor paterno*, viz Stradella, A.
La forza del destino, viz Verdi, G.
Fra i due litiganti il terzo gode,
 viz Sarti, G.
La frascatana, viz Leo, L.
Lo frate 'nnamorato, viz Pergolesi, G.B.
Der Freischütz, viz Weber, C.M. von
 Freniová, M., 98, 189
 Frescobaldi, G., 8
Il Furioso all'isola di San Domingo,
 viz Donizetti, G.
- Gabrieli, G., 7
Sacrae symphoniae, 7
 Gagliano, M. da, 26, 27
La Dafne, 26
Galatea, viz Vettori, L.
 Galeazzi, F., 7
 Galeffi, C., 186
 Galli, F., 138, 140, 158-160, 168, 169,
 178
Gallieno, viz Pallavicino, C.
 Gallo, A., 176
 Galuppi, B., 122
L'Arcadia in Brenta, 122
Il filosofo di campagna, 122
Il mondo della luna, 122
 Ganassi dal Fontego, S., 7
Fontegara, 8
 García, M. del Pópulo Vicente, 155,
 163
 García, M.P.R., 99, 160, 161, 163
 Gasparini, F., 74, 79, 91, 92
Amblecto, 92
Bajazet, 92
 Gautier, T., 150
La gazza ladra, viz Rossini, G.
 Gedda, N., 142
 Geminiani, F.S., 7
 Gencarová, L., 98, 189
 Gentili, S., 155
 Gerardouová, I., 72
Gesangskunst der Kastraten,
 viz Haböck, F.
Il Giasone, viz Cavalli, F.
Giannina e Bernardone,
 viz Cimarosa, D.

- La Gierusalemme liberata*,
 viz Pallavicino, C.
 Gigli, B., 14, 15, 186
La Gioconda, viz Ponchielli, A.
 Giordano, U., 181, 183, 184
Andrea Chénier, 188
 Giraldi, G.B., 103
Orbecche, 103
Giulietta e Romeo, viz Vaccaj, N.
Giulietta e Romeo, viz Ziani, P.A.
Giulio Cesare, viz Händel, G.F.
Giustino, viz Händel, G.F.
Il Giustino, viz Legrenzi, G.
Giustino, viz Vivaldi, A.
 Gluck, Ch.W., 26, 87, 91, 124, 133,
 136, 164
La clemenza di Tito, 87
Il re pastore, 91
 Goldoni, C., 122, 123, 125
Pamela, 123
 Góngora y Argote, L. de, 6
 Gosset, P., 141
 Grasselli, A., 36
 Grassiniová, G.M.C., 91
 Graun, C.H., 189
 Grimaldi, N. (zvaný Il Cavalier
 Nicolino), 68, 71, 73
Griselda, viz Bononcini, G.
La Griselda, viz Scarlatti, A.
Griselda, viz Vivaldi, A.
Griselda, viz Zeno, A.
 Guarducci, T., 100
 Guglielmi, G., 156
 Guglielmi, P.A., 126
La bella pescatrice, 126
Lo solachiello 'mbroglione, 126
 Guidiccioni, L., 18
Guillaume Tell, viz Rossini, G.

 Haböck, F., 110
Gesangskunst der Kastraten, 110
 Hahn, R., 9, 10, 134
Du Chant, 9, 134
 Händel, G.F., 9, 11, 27, 54, 60-62, 64,
 65, 69-89, 105-107, 117, 189
Admeto, 76, 77, 79, 80
Agrippina, 70-72, 74, 105

Alcina, 83, 86
Alessandro, 76, 79-81, 83
Almira, 70
Amadigi di Gaula, 73, 74
Arianna, 83, 85
Ariodante, 83, 85, 86, 189
Arminio, 86, 87
Atalanta, 83, 84, 86, 106
Ezio, 76, 84, 106
Faramondo, 84, 87
Giulio Cesare, 75, 78, 106, 107
Giustino, 83, 84, 86, 87, 107
Lotario, 81, 82, 84, 106, 107
Orlando, 76, 84
Ottone re di Germania, 75, 77, 78,
 80, 106
Radamisto, 74, 105
Rinaldo, 71-73, 77
Rodelinda, 75, 77, 78, 81
Rodrigo, 70
Serse, 84, 87, 117
Sosarme, 76, 83, 84
Tamerlano, 75, 77, 80
Tolomeo, 76, 79, 80
Il trionfo del tempo e del disinganno, 72
 Hasse, J.A., 59, 61, 62, 66-70, 79, 82,
 88-90, 109, 110
Arminio, 69, 110
Artaserse, 67, 68, 110
Demetrio, 68, 109
Semiramide riconosciuta, 68
 Hegel, G.W.F., 137
 Heine, H., 14, 137, 184
Reisebilder, Italien, 14
L'Helena rapita da Theseo, viz Cavalli, F.
Henrico Leone, viz Steffani, A.
Hernani, viz Hugo, V.
 Hérold, F., 170
L'honestà negli amori, viz Scarlatti, A.
Horazio Cocle sul ponte, viz Stradella, A.
 Horneová, M., 14, 65, 98, 110, 142,
 153, 166, 188-190
 Hubert, A. (zvaný Il Porporino), 64
 Hugo, V., 173-175
Cromwell, 173
Hernani, 173

- Cherubini, L.C., 164
Chi soffre speri, viz Marazzoli, M.
Chi soffre speri, viz Mazzocchi, V.
 Chopin, F., 13
- L'idolo cinese*, viz Paisiello, G.
Imelda dei Lambertazzi, viz Donizetti, G.
L'incoronazione di Poppea, viz
 Monteverdi, C.
Gli inganni felici, viz Scarlatti, A.
L'inganno felice, viz Rossini, G.
L'Italiana in Algeri, viz Rossini, G.
L'Italiana in Londra, viz Cimarosa, D.
Die italienische Oper im 18. Jahrhundert,
 viz Strohm, R.
Ivanhoe, viz Pacini, G.
Ivanhoe, viz Scott, W.
- Jommelli, N., 89, 90, 124
La critica, 124
Journal, viz Stendhal
- Kabaivanska, R., 98, 189
 Kraus, A., 142, 188
- Lablache, L., 150, 160
Méthode complète de chant, 150
 Lalli, D., 105
 Landi, S., 19-22, 111
La morte d'Orfeo, 19
Il Sant' Alessio, 20-22, 111
 Lauri Volpi, G. (pseudonym G.
 Volpiho), 186
Lebenslauf von ihm selbst entworfen,
 viz Quantz, J.J.
 Legrenzi, G., 42-49, 104, 115
Il Giustino, 43-45
Odoacre, 44, 45
Totila, 43, 45, 46, 115
 Leo, L., 59, 79, 90, 107, 118, 122
*Amor vuol sofferenza (Il cioè, La finta
 frascatana, La frascatana)*, 118, 120
Zenobia in Palmira, 107
 Leoncavallo, R., 181, 183
- I pagliacci*, 181
 Leopardi, G., 136, 184
Memorie e disegni letterari, 136
Zibaldone, 184
 Leopold I. Habsburský, 42
 Leopold II. Habsburský, 129
Lettera sulla musica di Rossini, viz
 Carpani, G.
 Levasseur, N.-P., 163
Linda di Chamounix, viz Donizetti, G.
 Liszt, F., 18
Lobengrin, viz Wagner, R.
 Lope de Vega (F. Lope de Vega
 Carpio), 21-23
 Lorenzi, G.B., 126
Lotario, viz Händel, G.F.
 Lotti, A., 61, 74, 79
Alessandro Severo, 61
*Ascanio, ovvero gli odi delusi dal
 sangue*, 61
Ottone, 61
Lucia di Lammermoor, viz Donizetti, G.
Lucrezia Borgia, viz Donizetti, G.
 Luzzaschi, L., 192
- Maffei Festaová, F.F., viz Festaová
 Maffei, F.F.
La Maddalena pentita,
 viz Mazzocchi, D.
La maga fulminata, viz Manelli, F.
La magnanimità di Alessandro,
 viz Cesti, A.
 Majorana, G. (zvaný Il Caffarelli), 64,
 87
 Malanotteová, A., 151
 Malibránová, M.F., 150, 153
 Mancini, G.B., 97-100
*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il
 canto figurato*, 97
 Manelli, F., 30, 31, 36
L'Adone, 30
L'Andromeda, 30, 36
La Delia o sia La sera sposa del Sole, 30
La maga fulminata, 30
Dal Male il Bene, 20, 21
Manelliová, M., 30, 36
Manon, viz Massenet, J.

- Maometto II*, viz Rossini, G.
 Marazzoli, M., 20, 21, 111
 Chi soffre speri, 21, 22, 111
Marc' Aurelio, viz Steffani, A.
 Marcello, B., 92
 Il teatro alla moda, 92
 Marchesiniová, A. (zvaná La
 Lucchesina), 87
 Marcoliniová, M., 138, 140, 150,
 151, 172
 Marconi, A., 36
Maria di Rohan, viz Donizetti, G.
Maria di Rudenz, viz Donizetti, G.
 Marianiová, R., 151
Marietta Alboni, viz Pougín, A.
Marin Faliero, viz Donizetti, G.
 Marino, G.B., 6, 9, 11
 Adone, 9,11
 Mascagni, P., 181, 183, 184
 Cavalleria rusticana, 181
I masnadieri, viz Verdi, G.
 Massenet, J., 181
 Manon, 181
Massimilla Doni, viz Balzac, H. de
*Matilde di Shabran ossia Bellezza e cuor
 di ferro*, viz Rossini, G.
Il matrimonio segreto, viz Cimarosa, D.
 Mattei, S., 90, 127
 Maugars, A., 23, 24
 *Responce faite à un curieux sur le senti-
 ment de la musique d'Italie*, 24
 Mayr, J.S., 138, 144, 149
 La rosa bianca e la rosa rossa, 149
 Mazzanti, 91
 Mazzocchi, D., 19, 20, 24, 34
 La catena d'Adone, 19-21, 34
 La Maddalena pentita, 24
 Mazzocchi, V., 21, 111, 192
 Chi soffre speri, 21, 22, 111
 McNeil, C., 188
 Medici, G., 36
Medo, viz Vinci, L.
El melopeo, viz Cerone, D.P.
Memorie e disegni letterari, viz
 Leopardi, G.
 Mercadante, G.S.R., 150, 176, 177
 Didone abbandonata, 150
 Donna Caritea, 150
 I Normanni a Parigi, 150
 Uggero il danese, 150
 Méric-Lalandeová, H., 180
 Merighiová, A., 84
 Mersenne, M., 23, 24, 101
 Traité de l'Harmonie universelle, 24
Messalina, viz Pallavicino, C.
 Metastasio, P., 59-61, 67, 69, 88, 90,
 91, 101, 107, 110
 Catone in Utica, 60
 Didone abbandonata, 60, 88
 L'eroe cinese, 107
 Siface, 107
 Il Trionfo di Clelia, 88
Méthode complète de chant, viz
 Lablache, L.
 Meyerbeer, G., 149, 174, 176, 177
 Il Crociato in Egitto, 149
 Emma di Resburgo, 150
 Lesule di Granata, 150
 Robert le diable, 179
Le mie memorie artistiche, viz Pacini, G.
 Michotte, E., 135, 136
 Milnes, S., 142
 Minelli, G.B., 100
Il Mitridate Eupatore, viz Scarlatti, A.
La molinara ovvero l'amor contrastato,
 viz Paisiello, G.
La molinarella ossia il Cavaliere Ergasto,
 viz Piccinni, N.V.
 Mombelliová, A., 169
 Mombelliová, E., 169
Il mondo della luna, viz Galuppi, B.
 Montagnana, A., 84
 Monteverdi, C., 10, 19, 23, 26-35, 37-
 40, 43-45, 47, 49, 59, 71, 112, 113,
 115, 133, 134, 179, 180, 192
 L'Arianna, 34, 38
 Il ballo delle ingrate, 26, 28, 29,
 34, 38
 *Il combattimento di Tancredi
 e Clorinda*, 26, 29, 30, 32, 34
 L'incoronazione di Poppea, 26, 27, 30,
 32-35, 38, 44, 45, 93, 112, 113
 L'Orfeo, 26-28, 34
 Il ritorno d'Ulisse in patria, 26, 27,
 30-32, 34, 35, 38, 112, 113
 Moriani, N., 177, 178

- La morte d'Orfeo*, viz Landi, S.
Mosè in Egitto, viz Rossini, G.
 Mozart, W.A., 35, 53, 90, 125, 164, 165
 Don Giovanni, 125
Music in the baroc era, viz Bukofzer, M.
 Musiová, M. (zvaná La Mignatti), 62
Mutio Scevola, viz Cavalli, F.
Muzio Scevola, viz Scarlatti, A.
 Muziová, C., 185
- Nabucco*, viz Verdi, G.
 Napoleon I., 167
 Nicolini, G., 141
 Tancredi, 141
Nina, viz Paisiello, G.
Nina ou La folle pour amour,
 viz Dalayrac, N.
Niobe, regina di Tebe, viz Steffani, A.
Norma, viz Bellini, V.
I Normanni a Parigi, viz Mercadante,
 G.S.R.
 Nourrit, A., 157
 Novello, C., 141
 Nozzari, A., 154-156, 171, 172
Le nozze con l'inimico o vero l'Analinda,
 viz Scarlatti, A.
Le nozze di Teti e di Peleo, viz Cavalli, F.
Le Nuove Musiche, viz Caccini, G.
*Nuove Musiche e nuova maniera di scri-
 verle*, viz Caccini, G.
- L'occasione fa il ladro, ossia Il Cambio
 della valigia*, viz Rossini, G.
Odoacre, viz Legrenzi, G.
L'Odoacre, viz Varischino, G.
Olimpia vendicata, viz Scarlatti, A.
Olimpiade, viz Vivaldi, A.
Oliverová, M., 98, 187
Onorio in Roma, viz Pollarolo, C.F.
Opinioni de' cantori antichi e moderni,
 viz Tosi, P.F.
Orbecche, viz Giraldi, G.B.
 Orefice, A., 118
 Patrò Calienno de la Costa, 118
L'Orfeo, viz Monteverdi, C.
Orfeo, viz Rossi, L.
- Origine e sviluppo della coloratura
 rossiniana*, viz Celletti, R.
L'Orimonte, viz Cavalli, F.
Orlando, viz Händel, G.F.
Orlando furioso, viz Vivaldi, A.
L'Ormindo, viz Cavalli, F.
L'Oronthea, viz Cesti, A.
Otello, viz Verdi, G.
Otello ossia Il Moro di Venezia,
 viz Rossini, G.
Ottone, viz Lotti, A.
Ottone in villa, viz Vivaldi, A.
Ottone re di Germania,
 viz Händel, G.F.
- Pacchierotti, G., 15, 16, 91
 Pacini, G., 15, 150, 168, 177
 Il Corsaro, 150
 Ivanhoe, 150
 Le mie memorie artistiche, 16
 Pacini, L., 168, 172
 Paer, F., 138, 144, 155
 Achille, 155
 Paganini, N., 13
I pagliacci, viz Leoncavallo, R.
 Paisiello, G., 90, 120, 123, 126, 127
 Il barbiere di Siviglia, 127
 Il duello, 126
 L'idolo cinese, 126
 *La molinara ovvero l'amor
 contrastato*, 127
 Nina, 123, 128
 La serva fatta padrona, 120, 127
 Socrate immaginario, 127
 Paita, G., 61
 Palandrotti, M., 29
 Pallavicino, C., 48-50, 52, 55, 58, 115
 L'Amazzone corsara, 50
 Diocleziano, 50
 Gallieno, 50
 La Gerusalemme liberata, 48-50, 52,
 55, 115
 Messalina, 50
Il palazzo incantato d'Atlante,
 viz Rossi, L.
 Palomba, G., 131
Pamela, viz Goldoni, C.

- Pamela, or virtue rewarded*, viz Richardson, S.
Il Paride, viz Bontempi, G.A.
Parisina, viz Donizetti, G.
 Pasero, T., 186
 Pasi, A., 100
 Pasquini, B., 9
 Toccata con lo scherzo del Cucco, 9
 Pastaová, G., 149, 150, 152, 153, 165-167, 169-172, 180
Patrò Calienno de la Costa, viz Orefice, A.
 Pavarotti, L., 188
La pazienza di Socrate con due mogli, viz Draghi, A.
Penelope, viz Cimarosa, D.
 Penno, G., 188
Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato, viz Mancini, G.B.
 Pergolesi, G.B., 66, 90, 119, 120, 122, 127
 Adriano in Siria, 120
 La contadina astuta ovvero Livietta e Tracollo, 120
 Flaminio, 121
 Lo frate 'nnamorato, 119, 120
 Il prigionier superbo, 120
 La serva padrona, 120
 Peri, J., 10, 18, 19, 26, 27
 Euridice, 26
 Pertile, A., 186
 Petteni, G.D., 176
 Petrosellini, G., 127
 Piccinni, N.V., 90, 122-124
 La buona figliuola maritata, 124
 La Cecchina ossia La buona figliuola, 122, 124
 Le donne dispettose, 122
 La molinarella ossia il Cavaliere Ergasto, 124
La pietra del paragone, viz Rossini, G.
 Pilottiová, E., 72, 73
 Pinza, E.F., 186
Il pirata, viz Bellini, V.
Pirro e Demetrio, viz Scarlatti, A.
 Pisanoniová, R., 140, 150-152, 169, 171
 Pistocchi, F.A., 59, 100, 101, 192
 Pizzi, P.L., 190
Polifemo, viz Porpora, N.A.G.
Poliuto (Les Martyrs), viz Donizetti, G.
 Pollarolo, C.F., 47, 48, 53, 74
 Onorio in Roma, 47, 53
Il pomo d'oro, viz Cesti, A.
Pompeo Magno, viz Cavalli, F.
 Ponchielli, A.,
 La Gioconda, 14
 Ponselle, R. (pseudonym R. Ponzilové), 185
 Poriová, C., 36
 Porpora, N.A.G., 59, 61, 64, 65, 70, 78, 82, 85, 91, 100, 192
 Enea, 65
 Polifemo, 65
 Porta, G., 105
 Amor di figlia, 105
 Pougin, A., 135
 Marietta Alboni, 135
Practica Musica, viz Finck, H.
 Predieri, A., 62
 Priceová, L., 189
Il prigionier superbo, viz Pergolesi, G.B.
Il prigioniero fortunato, viz Scarlatti, A.
La Principessa fedele, viz Scarlatti, A.
 Provenzale, F., 115
 Il schiavo di sua moglie, 115
 Stellidaura vendicata, 115
 Puccini, G., 166, 176, 181, 183, 184, 187
 Tosca, 13, 15
I puritani, viz Bellini, V.
Pynacoteca altera, viz Eritreo
 Quantz, J.J., 8, 61
 Lebenslauf von ihm selbst entworfen, 61
 Raaf, A., 100
 Racine, J., 102
Radamisto, viz Händel, G.F.
 Radiciotti, G., 135, 136, 140
 Raffanti, D., 190
 Ramey, S., 190
Il re pastore, viz Gluck, Ch.W.
Reisebilder, Italien, viz Heine, H.
 Remorini, R., 169

- Renziová, A., 36
*Responce faite à un curieux sur le senti-
ment de la musique d'Italie,*
viz Maugars, A.
- Ricciardo e Zoraide, viz Rossini, G.
- Ricciarelliová, K., 190
- Riccioniová, B. (zvaná La Romanina),
62
- Richardson, S., 123
Pamela, or virtue rewarded, 123
- Riemann, H., 55
Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 55
- Rigoletto, viz Verdi, G.
- Rinaldo, viz Händel, G.F.
- Rinaldo da Capua, 122
La Zingara, 122
- Il ritorno d'Ulisse in patria,*
viz Monteverdi, C.
- Le rivali concordi ovvero Atalanta,*
viz Steffani, A.
- Robert-Fleury (vl. jm. J.-N.-R. Fleury),
174
- Robert le diable,* viz Meyerbeer, G.
- Roberto Devereux,* viz Donizetti, G.
- Robinsonová, A., 74, 75
- Rodelinda,* viz Händel, G.F.
- Rodrigo,* viz Händel, G.F.
- La Romanina,
viz Bentiová Bulgarelli, M.
- Rome, Naples et Florence,* viz Stendhal
- Roncaglia, G., 136
- Ronconi, G., 178
La rosa bianca e la rosa rossa,
viz Mayr, J.S.
- La Rosaura,* viz Scarlatti, A.
- Rosmene o vero L'infedeltà fedele,*
viz Scarlatti, A.
- Rossi, G., 190
- Rossi, L., 20-22, 25, 111, 112, 192
Orfeo, 20, 21, 112
Il palazzo incantato d'Atlante, 20-22,
25, 112
- Rossi, M., 20-22
Erminia sul Giordano, 20-22
- Rossi Lemeni, N., 188
- Rossini, G., 10, 12-14, 16, 27, 30, 65,
90, 91, 126, 127, 129, 131-172, 175-
178, 180, 181, 184, 186-190
- Adelaide di Borgogna, ossia Ottone
Re d'Italia,* 151
- Armida,* 14, 154, 155, 165, 186
- L'assedio di Corinto,* 134, 141, 154,
157, 160, 166, 189
- Aureliano in Palmira,* 137-139, 144,
145, 152, 154, 159
- Il barbiere di Siviglia,* 140, 142, 146,
148, 151-2, 155, 158, 165, 171, 192
- Bianca e Faliero o sia Il Consiglio dei
tre,* 151, 156
- La cambiale di matrimonio,* 138, 144,
145, 152, 158
- Cenerentola ossia La Bontà in Trionfo,*
140, 146-149, 151, 156, 158, 159,
162, 168, 171, 187
- Ciro in Babilonia ossia La Caduta
di Baldassarre,* 151, 152, 154
- Le comte Ory,* 152
- Demetrio e Polibio,* 138, 144, 145,
151, 152, 154
- La donna del lago,* 65, 151, 153, 156,
159
- Edoardo e Cristina,* 151, 156
- Elisabetta, Regina d'Inghilterra,* 139,
140, 146, 149, 152, 154, 155, 162,
163, 170, 189
- L'equivoco stravagante,* 150
- Ermione,* 151, 156
- La gazza ladra,* 140, 146, 151, 152,
156, 159, 160, 171
- Guillaume Tell,* 135, 141, 142, 154,
157, 159, 189
- L'inganno felice,* 138, 152, 158
- L'Italiana in Algeri,* 129, 138, 139,
143-145, 150, 152, 155, 157, 162,
172, 187
- Maometto II,* 151
- Matilde di Shabran ossia Bellezza
e cuor di ferro,* 140, 151, 171, 189
- Mosè in Egitto,* 141, 154, 159, 160
- L'occasione fa il ladro, ossia Il Cambio
della valigia,* 144
- Otello ossia Il Moro di Venezia,* 134,
140, 142, 146, 152, 155, 156, 159,
161, 165, 189
- La pietra del paragone,* 138, 139, 145,
146, 150, 155, 157

- Ricciardo e Zoraide*, 151, 156
Semiramide, 14, 134, 139, 140, 145-147, 151, 157, 159, 160, 162, 166, 170, 171, 189, 190
Sigismondo, 139, 151, 152, 154
Il Signor Bruschino ossia Il Figlio per azzardo, 152
Tancredi, 134, 138, 142, 143, 145, 151, 152, 154, 159, 165, 166, 170, 189, 190
Torvaldo e Dorliška, 140, 154, 159
Il Turco in Italia, 139, 152, 155, 157, 158, 165, 168, 186
Zelmira, 156, 159
 Roswaenge, H., 14
 Rovighi, L., 10
 Rubini, G.B., 163, 177, 178
- Sacrae symphoniae*, viz Gabrieli, G.
 Sacrati, F.P., 32
 Salicoliová, M., 53
Il Sant' Alessio, viz Landi, S.
 Sarro, D.N., 59
 Sarti, G., 125
Fra i due litiganti il terzo gode, 125
 Sartorio, A., 42-49, 104, 115
Adelaide, 43-45, 115
Antonino e Pompejano, 43, 45
 Scarlatti, A., 9, 27, 51, 54-62, 71, 73, 74, 77, 88, 90, 104, 106, 116-118, 120
L'Amazzone corsara ovvero L'Alvilda, 58, 117
Anacreonte tiranno, 54-56, 59, 116
La caduta dei Decemviri, 55, 116
Cambise, 59
Carlo re d'Allemagna, 57, 58, 105, 106
Clearco in Negroponte, 57, 58, 116
Discorso di musica sopra un caso particolare, 56
La donna ancora è fedele, 57
L'Emireno o vero Il consiglio dell'ombra, 59, 117
Gli equivoci nel sembiante, 57, 58, 104
L'Erclea, 59
La Griselda, 58
L'onestà negli amori, 55, 57-59, 104, 116
- Gli inganni felici*, 59
Il Mitridate Eupatore, 54, 55, 57
Muzio Scevola, 59
Le nozze con l'inimico o vero L'Anallinda, 57
Olimpia vendicata, 54
Pirro e Demetrio, 54, 57
Il prigioniero fortunato, 59
La Principessa fedele, 58
La Rosaura, 54, 55, 58, 116
Rosmene o vero L'infedeltà fedele, 9, 57
Scipione nelle Gallie, 55, 58
Scipione nelle Spagne, 58, 59, 104
La Teodora Augusta, 117
Il Tigrane ovvero L'equal impegno d'amore e di fede, 116
Tito Sempronio Gracco, 59
Il trionfo dell'onore, 118, 120
Tutto il mal non vien per nuocere, 57, 58, 104
Scipione nelle Gallie, viz Scarlatti, A.
Scipione nelle Spagne, viz Scarlatti, A.
 Scott, W., 167, 174
Ivanhoe, 167
 Scottová, R., 189
La Semirami o La schiava sfortunata, viz Cesti, A.
Semiramide, viz Rossini, G.
La Semiramide, viz Ziani, P.A.
Semiramide riconosciuta, viz Hasse, J.A.
 Serravová, L., 189
Serse, viz Cavalli, F.
Serse, viz Händel, G.F.
La serva fatta padrona, viz Paisiello, G.
La serva padrona, viz Pergolesi, G.B.
Le serve rivali, viz Traetta, T.
Servio Tullio, viz Steffani, A.
 Shakespeare, W., 21, 89, 92
Il schiavo di sua moglie, viz Provenzale, F.
 Schiller, F., 174
 Schipa, T., 142, 186
 Schippers, T., 189
 Schmidl, C., 140
Dizionario universale dei musicisti, 140
 Schopenhauer, A., 137, 164, 184
Parega und Paralipomena, Kleine philosophische Schriften, 164

- Schreier, P., 53
 Schwarzkopfová, E., 98
 Siface, viz Metastasio, P.
 Sigismondo, viz Rossini, G.
Il Signor Bruschino ossia Il Figlio per azzardo, viz Rossini, G.
 Sillsová, B., 189
 Simionatová, G., 98, 187
 Slavík, J., 13
Socrate immaginario, viz Paisiello, G.
Lo solachiello 'mbroglione, viz Guglielmi, P.A.
La sonnambula, viz Bellini, V.
 Sontagová, H., 140
Sosarme, viz Händel, G.F.
 Soto, F. de, 96
 Stade, F. von, 189
Le Stagioni, viz Vivaldi, A.
 Steffani, A., 9, 50-56, 58, 62, 73, 88, 104
 Alarico il Baltha, 51-53
 Briseide, 9, 52, 53
 Henrico Leone, 51, 53, 104
 Marc' Aurelio, 51, 55
 Niobe, regina di Tebe, 51-55
 Le rivali concordi ovvero Atalanta, 51-53
 Servio Tullio, 51-53
 Tassilone, 52
 Il turno, 51, 53
 Lo Zelo di Leonato, 52, 53
 Stella, S., 61
Stellidaura vendicata, viz Provenzale, F.
 Stendhal (pseudonym H. Beyleho), 15, 134, 137, 153, 163-172
 Journal, 172
 Rome, Naples et Florence, 15, 163, 168, 169
 La vie de Rossini, 134, 137, 153, 163-172
 Vies de Haydn, de Mozart et de Métaſtase, 163
 Sterbini, C., 127
 Stracciari, R., 186
 Stradaová, A., 82-84, 106
 Stradella, A., 11, 115, 118
 Il Corisepo, 115
 Il Floridoro, 115
 La forza d'amor paterno, 115
 Horazio Cocle sul ponte, 115
 Il Trespolo tutore balordo, 115, 118
La straniera, viz Bellini, V.
Le stravaganze del conte, viz Cimarosa, D.
 Strauss, R., 185
 Striggio, A., 10, 28, 31, 33
 Strohm, R., 91
 Die italienische Oper im 18. Jahrhundert, 91
 Sutherlandová, J., 14, 83, 98, 165, 188, 189
 Taddei, G., 188
 Tamburini, A., 178, 180
Tamerlano, viz Händel, G.F.
Tancredi, viz Nicolini, G.
Tancredi, viz Rossini, G.
Tannhäuser, viz Wagner, R.
 Tarquiniová, V. (zvaná La Bombace), 62
 Tartini, G., 7, 92, 101
 Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia, 101
 Tassilone, viz Steffani, A.
Il teatro alla moda, viz Marcello, B.
 Tebaldiová, R., 15, 98, 187
 Tedeschi, G. (zvaný Amadori), 100
La Teodora Augusta, viz Scarlatti, A.
 Tesi Tramontiniová, V., 61, 68, 100
 Thalberg, S., 13
 L'art du chant appliqué au piano, 13
Il Tigrane ovvero L'egual impegno d'amore e di fede, viz Scarlatti, A.
 Tito Manlio, viz Vivaldi, A.
Tito Sempronio Gracco, viz Scarlatti, A.
 Titta, Ruffo Cafiero, 182
Toccata con lo scherzo del Cucco, viz Pasquini, B.
 Todi de Agujar, L., 91
 Tolomeo, viz Händel, G.F.
Torvaldo e Dorliska, viz Rossini, G.
Tosca, viz Puccini, G.
 Tosi, P.F., 91, 97-99, 101
 Opinioni de' cantori antichi e moderni, 91, 97

- Totila*, viz Legrenzi, G.
 Traetta, T., 89, 90, 125
Le serve rivali, 125
Traité de l'Harmonie universelle, viz
 Mersenne, M.
*Trattato di musica secondo la vera scienza
 dell'armonia*, viz Tartini, G.
La traviata, viz Verdi, G.
Il Trespoto tutore balordo, viz Stradella, A.
Il trionfo di Camilla, viz Bononcini, G.
Il Trionfo di Clelia, viz Metastasio, P.
Il trionfo dell'onore, viz Scarlatti, A.
Il trionfo del tempo e del disinganno,
 viz Händel, G.F.
 Trissino, G.G., 103
Il trovatore, viz Verdi, G.
Il Turco in Italia, viz Rossini, G.
Il turno, viz Steffani, A.
Tutto il mal non vien per nuocere,
 viz Scarlatti, A.
- Uggero il danese*, viz Mercadante,
 G.S.R.
 Ungerová, C., 150
- Vaccaj, N., 150
Giulietta e Romeo, 150
 Valentini Mingottiová, R.M., 64
 Valentiniová, L., 189, 190
 Valletti, C., 188
 Vaniniová, F. viz Boschiová Vanini, F.
 Varischino, G., 44, 45
L'Odoacre, 44, 45
 Velluti, G.B., 137-140, 167, 171
Les vêpres siciliennes (I vespri siciliani),
 viz Verdi, G.
 Verdi, G., 13, 30, 114, 135, 153, 166,
 173, 175-181, 184-187, 189
Aida, 185, 187
Un ballo in maschera, 188
La battaglia di Legnano, 179
Ermani, 179, 180, 185
La forza del destino, 15, 185, 187
I masnadieri, 179
Nabucco, 178, 179, 187
Otello, 15, 185, 187
- Rigoletto*, 179, 185
La traviata, 13, 175, 187
Il trovatore, 175, 180, 185, 187
*Les vêpres siciliennes (I vespri sici-
 liani)*, 179
Il vero modo di diminuir, viz Della
 Casa, G.
 Verrettová, S., 98, 189
 Vettori, L., 20, 24
Galatea, 20, 21
 Vico, D., 73
La vie de Rossini, viz Stendhal
*Vies de Haydn, de Mozart et de
 Métaastase*, viz Stendhal
 Vinci, L., 59, 61, 65-67, 78, 79, 82, 85,
 90, 108, 109, 119, 120
Alessandro nelle Indie, 66
Artaserse, 66, 85, 108
Medo, 66, 109
Le Zite 'n galera, 119, 120
La virtù degli strali d'amore,
 viz Cavalli, F.
 Vitali, F., 19
Aretusa, 19
 Vivaldi, A., 9, 82, 91, 92, 93-95, 109,
 110, 189
Catone in Utica, 94
Concerto del cardellino, 9
Farnace, 92-95, 110
Fida ninfa, 93
Giustino, 92-94
Griselda, 93-95, 109
Olimpiade, 92-94,
Orlando furioso, 92-95, 110, 189
Ottone in villa, 92
Le Stagioni, 94
Tito Manlio, 93
 Voltaire (vl. jm. F.-M. Arouet), 190
- Wagner, R., 135, 136, 185
Lohengrin, 14
Tannhäuser, 179
 Weber, C.M. von,
Der Freischütz, 179
- Zacconi, L., 17, 100
 Zanolini, A., 133

- Biografia di Gioacchino Rossini*, 133
Zedda, A., 141, 190
Zelmira, viz Rossini, G.
Lo Zelo di Leonato, viz Scarlatti, A.
Zeno, A., 59-61, 88, 107
Alessandro Severo, 88
Griselda, 88
Zenobia in Palmira, viz Leo, L.
Ziani, P.A., 46-48, 104, 115
Alcibiade, 115
- L'amor guerriero*, 47
L'Annibale in Capua, 46, 115
Candaule, 47, 115
La Semiramide, 47, 104
Zibaldone, viz Leopardi, G.
La Zingara, viz Rinaldo da Capua
Zingarelli, N.A., 144, 167
Giulietta e Romeo, 167
Le Zite 'n galera, viz Vinci, L.
Zoraide di Granata, viz Donizetti, G.

Rodolfo Celletti
HISTORIE BELCANTA

Z italského originálu *Storia del belcanto*,
vydaného nakladatelstvím
La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1996,
s přihlédnutím k německé verzi
přeložila Eva Zikmundová
Grafická úprava Miloslav Žáček
Vydalo nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka
v Praze a Litomyšli roku 2000
jako svou 364. publikaci
za finančního příspěví
Bank Austria Creditanstalt Czech Republic, a. s.
Vydání první
Redaktor Tomáš Vrbka
Technická redaktorka Jana Marešová
Sazba *ester's*, spol. s r. o.

ISBN 80-7185-284-8

Rodolfo Celletti

Narozen 1917 v Římě. Hudební kritik.

Publikuje v deníku „Il globo“, v týdeníku „Epoca“ a ve specializovaných časopisech. Ve svých článcích se zabývá převážně operním divadlem a problémy zpěvního hlasu a pěvecké techniky.

Těto problematice se věnuje rovněž aktivně jako pedagog.

Řadu let umělecký ředitel festivalu ve Valle d'Idria.

Mj. autor děl „Il teatro d'opera in disco“ (Operní divadlo na deskách) a „Storia del belcanto“ (Historie belcanta).

ISBN 80-7185-284-8



9 788071 852841