

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Monika Jägerová

Srovnání postavy Arbace v operách *Artaserse* J. A. Hasseho a L. Vinciho

The role of Arbace in the settings of *Artaserse* by J. A. Hasse and L. Vinci

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Marcovi Niubó, Ph. D. za ochotu a čas, který mi při konzultacích na této práci věnoval, a za cenné podněty, kterými usměrnil práci žádoucím směrem. Dále bych chtěla poděkovat doc. PhDr. Janě Perutkové, Ph. D. za zapůjčení překladu libreta a odborné literatury. V neposlední řadě bych ráda poděkovala kolegovi Janu Vaňkovi za cenné konzultace, zvláště v oblasti stavu bádání, a za podporu při psaní.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 3. srpna 2013

[vlastnoruční podpis]

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova:

opera seria, 18. století, Johann Adolf Hasse, Leonardo Vinci, analýza

Key words:

opera seria, 18th century, Johann Adolf Hasse, Leonardo Vinci, analysis

Abstrakt:

Práce se zabývá tematikou opery první třetiny 18. století v Itálii. Obsahuje stav bádání, dále historický úvod, ve kterém se snaží spíše na slovníková fakta poukázat na teoretická i praktická východiska všech umělců. V práci je podrobena kritickému zhodnocení teorie tzv. „párových oper“ Reinharda Strohma. Samotná analytická část pak na příkladu árií role Arbace z oper Artaserse (1730) od skladatelů Leonarda Vinciho a Johanna Adolfa Hasseho ukazuje hudebně-dramatické principy, se kterými skladatelé pracovali, a porovnává je.

Abstract:

The thesis in hand concerns Italian opera in the first third of 18th century. It describes state of research, sources and a historical introduction, where theoretical and practical bases of authors (including libretist Pietro Metastasio) are concerned rather than encyclopaedical facts. The theory of „opera pairs“ by Reinhard Strohm is critically reviewed. The analytical part itself concerns and compares musical and dramatical principles which were used in the setting of role Arbace in two versions of Artaserse (1730) by Leonardo Vinci and Johann Adolf Hasse.

Obsah

1 Úvod	8
2 Stav bádání	9
3 Prameny	12
3.1 Opera Artaserse Leonarda Vinciho	12
3.1.1 Pramen IT-NA0059.....	13
3.1.2 Popis pramene.....	13
3.2 Opera Artaserse Johanna Adolfa Hasseho	15
3.2.1 Pramen ARCH 1945.....	16
3.2.2 Popis pramene.....	16
4 Historické pozadí vzniku oper	19
4.1 Obecný historický úvod	19
4.2 Pietro Metastasio	19
4.3 Leonardo Vinci	22
4.4 Johann Adolf Hasse	23
5 Fenomén „párových oper“	26
5.1 Stav bádání k danému tématu	26
5.2 Zhodnocení	29
6 Dramaturgické porovnání obou verzí opery Artaserse	31
6.1 Historické pozadí příběhu	31
6.2 Originální verze libreta podle P. Metastasia	32
6.3 Benátská úprava Giovanni Boldiniho	33
7 Srovnání role Arbace	35
7.1 Akt I, Scena 2	36
7.1.1 Vinci: Fra cento affanni e cento.....	38
7.1.2 Hasse: Fra cento affanni e cento.....	39
7.2 Akt I, Scena 14. Hasse: Se al labbro mio non credi	41
7.3 Akt I, Scena 15. Vinci: accompagnato a árie Vo solcando nun mar crudele	48
7.4 Akt II, Scena 2	51

7.4.1 Vinci: Mi scacci sdegrato.....	53
7.4.2 Hasse: Lascia cadermi in volto.....	54
7.5 Akt II, Scena 11.....	55
7.5.1 L. Vinci: Per quel paterno amplesso.....	58
7.5.2 J.A.Hasse: Per questo dolce amplesso.....	59
7.6 Akt III, Scena 1. Vinci: Perche tarda è mai la morte. L'onda dal mar divisa....	61
7.6.1 Perche tarda è mai la morte.....	61
7.6.2 L'onda dal mar divisa.....	62
7.7 Akt III, Scena 2. Hasse: Parto qual pastorello.....	64
7.8 Akt III, Scena 7.....	66
7.8.1 Vinci: Tu vuoi ch'io viva o cara.....	67
7.8.2 Hasse: Tu vuoi ch'io viva o cara.....	68
8 Závěr.....	70
9 Bibliografie.....	71
10 Seznam obrázků	74

1 Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá stejnojmennými operami *Artaserse* autorů Leonarda Vinciho a Johanna Adolfa Hasseho, které měly obě premiéru r. 1730. Těžiště práce spočívá v hudebně-dramatickém srovnání role Arbace, která je hlavní rolí obou oper. Dále bude nastíněn stav bádání o daném tématu, stav pramenů, dobový kontext žánru opery seria a některé z aktuálních muzikologických problémů bádání o opeře seria. Stav bádání mapuje nejdůležitější publikace světového hudebněvědeckého bádání o daném tématu. Kapitola o pramenech shrnuje pramennou základnu oper u nás i ve světě, její součástí je zdůvodnění volby pramenů výchozích pro tuto práci a popis samotných pramenů.

Kapitola Historické pozadí vzniku oper se stručně zabývá třemi autory, jednak autorem libreta Pietrem Metastasiem (1698-1782), Leonardem Vinci (cca1690-1730) a Johannem Adolfem Hasse (1699-1783). Záměrně se snaží příliš nedotýkat výčtu dat jednotlivých autorů, neboť ta jsou k nalezení ve většině hudebněvědeckých encyklopedií. Je pouze nastíněn základní historický kontext relevantní pro operní premiéry. V této kapitole je pozornost spíše zaměřena na východiska, ze kterých autoři pro svou tvorbu čerpali a případně na podložení předložených fakt dobovou reflexí v pramenech.

Otázce „operních párů“ se věnuje pátá kapitola této práce. Je nastíněn stav bádání, diskuze se týká především badatelů Reinharda Strohma a Roberta Torreho. K muzikologické diskuzi je přistupováno kriticky, součástí kapitoly je i zhodnocení teorie.

Hlavní část této práce začíná šestou kapitolou, ve které je stručně pojednán námět a libretní zpracování *Artaserseho*. Po historickém kontextu je nastíněn děj originální verze Pietra Metastasia, po kterém následuje srovnání s revidovanou verzí pro benátskou premiéru libretisty Giovanni Boldiniho. V sedmé kapitole se pak věnuji konkrétním rozborům čísel, analyzuje je primárně z pohledu dramatického, tedy textu a jeho hudebního zpracování a porovnávám jednotlivé verze mezi sebou.

2 Stav bádání

Badatelský zájem o italskou operu 18. století je v odborné literatuře reflektován od počátku 20. století, velký nárůst publikací lze zaznamenat od 70. let. Leonardo Vinci je reflektován po celé dvacáté století, zvláště pak od sedmdesátých let zásluhou Strohma¹ a Meikleho², od devadesátých let pak Markstroma³. V případě bádání o Johannu Adolfu Hassem lze – v německé muzikologii – odborný zájem pozorovat již na počátku 20. století, ve větší míře však až od 70. let. Jedná se především o knihy autorů Strohma⁴, Wolffa⁵ nebo Heartze⁶. Specifický kontext řeší polská muzikologie, především autoři A. Chodkowski⁷ a A. Zórawska-Witkowska⁸.

V české literatuře je téma opery *Artaserse* reflektováno velmi málo. Asi nejvýznamnější prací je v tomto ohledu disertační práce Jany Spáčilové *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711-1738). Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria*,⁹ která byla obhájena na Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně v roce 2007. Spáčilová se zde věnuje celoevropským souvislostem hudby na Moravě v 18. století na podkladech dobových libret. *Artasersemu* od Johanna Adolfa Hasseho věnuje krátkou kapitolu, ve kterém věnuje pozornost dochovanému libretu a jeho srovnání s jinými prameny, dále uvádí krátce děj opery, charakteristiku hudební složky a okolnosti dobového provedení. O skladatelích obou oper v češtině žádná monografie ani specializovaná studie nevyšla.

Světová odborná literatura je na tom o poznání lépe. Vinciho jevištnímu dílu se věnuje kniha *The operas of Leonardo Vinci*¹⁰ K. S. Markstroma. Pojednává o Vinciho životě a ve stejných kapitolách se věnuje nejdůležitějším dílům daného období. O *Artasersem* pojednává

- 1 STROHM, R.: 'Leonardo Vinci's *Didone abbandonata* (Rome 1726)', *Essays on Handel and Italian Opera* (Cambridge, 1985), s. 213–24.
- 2 MEIKLE, R.B.: *Leonardo Vinci's 'Artaserse': an Edition, with an Editorial and Critical Commentary* (diss., Cornell U., 1970)
- 3 MARKSTROM, K.S.: *The Operas of Leonardo Vinci* (diss., U. of Toronto, 1993)
MARKSTROM, K.S.: 'Burney's Assessment of Leonardo Vinci', in: *Studies in Music from the University of Western Ontario*, lxxvii (1995), 142–63
- 4 např. STROHM, R.: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (Wilhelmshaven, 1979),
STROHM, R.: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, , no.16 (1976)
- 5 WOLFF, H.C.: 'J.A. Hasse und Venedig', in: *Venezia e il melodramma nel Settecento: Venice 1973–5*, s. 295–308.
- 6 HEARTZ, D.: 'Hasse, Galuppi and Metastasio', in: *Venezia e il melodramma nel Settecento: Venice 1973–5*, s. 309–33
- 7 CHODKOWSKI, A.: 'J.A. Hasse und Polen', *Dresdner Operntraditionen: Dresden 1985*, 76–86
- 8 ZÓRAWSKA-WITOWSKA, A.: 'I drammi per musica di J.A. Hasse rappresentati a Varsavia negli anni 1754–1763', in: *Johann Adolf Hasse und Polen: Warsaw 1993*, s. 123–48
- 9 SPÁČILOVÁ, Jana. *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711-1738): příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria*. 2006. 219 l., 25 l. obr. příl. 1, 95 l. příl. 2.
- 10 MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2007, xx, 394 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 978-157-6470-947.

v kapitole o spolupráci s Metastasiem a v kapitole o posmrtném úspěchu díla. Jsou zmíněny okolnosti vzniku díla, součástí textu jsou i rozbor vybraných árií a notové ukázky.

Na Cornell University byla r. 1970 obhájena disertační práce Roberta Burns Meikleho¹¹, která je zpracována jako edice s kritickým komentářem. Tato disertační práce nebyla knižně publikována, na její výsledky však navázal Markstrom.

O Hassem vyšlo několik monografií, z nichž nejnovější je *Johann Adolf Hasse* od Raffele Mellaceho v italštině.¹² Autor se soustřeďuje na Hasseho život, další kapitoly patří jevištnímu dílu, světské kantátě, duchovní hudbě a instrumentální hudbě. Podrobněji se věnuje opeře *Artaserse* na konci kapitoly o jevištních dílech,¹³ podává krátký rozbor díla a zvláště Arbaceho árie z druhého dějství *Per questo dole amplesso*. Na konci knihy podává seznam díla, bibliografii a diskografii.

Důležité údaje o Hasseho *Artaserse* nalezneme také v knize *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*¹⁴, kde se autorka zabývá repertoárem benátských divadel formou chronologicky řazených hesel. Cenné jsou její systematicky uspořádané informace o dedikantovi, libretistech, premiérovém obsazení, honorářích, reprízách díla, případně o karikaturách a další pramenech a souvislostech. Na konci hesla uvádí soupis hudebních pramenů, zejména partitur.

Hasseho operami se zabývá také Roland Schmidt-Hensel ve velké dvousvazkové monografii „*del Signor Hasse detto il Sassone--*“: *Johann Adolf Hasses Opere serie der Jahre 1730 bis 1745*.¹⁵ V prvním díle je pojednána biografie i dílo – nejprve libreta, dále hudebniny, a to jak opisy, tak tisky. Věnuje kapitole také úpravám textu, hudebním úpravám a uvedením děl v Evropě. V druhém díle se pak zabývá do detailu pramennou situací a literaturou. Je členěn na kapitoly podle oper v abecedním pořádku, každá kapitola je rozčleněna chronologicky podle data a místa provedení různých verzí. V jednotlivých podkapitolách jsou pak notové incipity árií a seznam pramenů.

Důležitou prací pro naše téma je také *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*¹⁶ od Reinharda Strohma. Kniha je souborem několika kratších odborných

11 MEIKLE, Robert Burns. *Leonardo Vinci's Artaserse: An Edition, with an Editorial and Critical Commentary*. Michigan, 1970. Ph.D. disertační práce. Cornell University.

12 MELLACE, Raffaele. *Johann Adolf Hasse*. Palermo: L'Epos, c2004, 517 p., xxiv p. of plates. ISBN 88-830-2248-3.

13 tamtéž, s.227-232.

14 SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*. Stanford, Calif.: Stanford University, 2007, s. 417-418. Calendar of Venetian opera. ISBN 9780804744379.

15 SCHMIDT-HENSEL, Roland. "*del Signor Hasse detto il Sassone--*“: *Johann Adolf Hasses Opere serie der Jahre 1730 bis 1745 : Quellen, Fassungen, Aufführungen*. Göttingen: V, c2009, 2 v. Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 19, 2. ISBN 38997144232.

16 STROHM, Reinhard. *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven: Yale

článků a podává ucelený přehled situace opery 18. století, v jednotlivých kapitolách díla zmiňuje v dobových souvislostech.

Tématu srovnání oper *Artaserse* se věnují dva autoři. První z nich je to Reinhard Strohm, který přináší myšlenku tzv. operních párů a příklad demonstruje v článku nazvaném *Dramatic Dualities, Metastasio and the Tradition of the Opera Pair*¹⁷ na dvojici oper od Leonarda Vinciho *Allesandro nell'Indie* a *Artaserse*. Robert Torre ve svém článku *Operatic Twins and Musical Rivals: Two Settings of Artaserse (1730)*¹⁸, kde předkládá možnost operního páru mezi oběma verzemi opery *Artaserse*. Podrobněji bude o této odborné diskuzi pojednáno v samostatné kapitole.

University Press, 1997, x, 326 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 03-000-6454-3.

17 STROHM, Reinhard. *Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair*. in: *Early Music*, Vol. 26, No. 4, Metastasio, 1698-1782 (Nov., 1998), s. 551-561.

18 TORRE, Robert. *Operatic Twins and Musical Rivals: Two Settings of Artaserse (1730)*. [online]. [cit. 2012-12-13]. Dostupné z: <http://www.discourses.ca/v6n1a1.html>

3 Prameny

3.1 Opera *Artaserse* Leonarda Vinciho

Jak bude podrobněji rozebráno níže, římská verze *Artaserseho* byla jednou z nejoblíbenějších oper 18. století. To je důvodem, proč k dílu existuje poměrně široká pramenná základna kompletních partitur a velké množství opisů samostatných árií. Sartori ve svém katalogu *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*¹⁹ uvádí mimo jiné záznam titulní strany premiérového libreta a seznam partitur se značkou knihovny. Uvádí manuskripty, které jsou uloženy v Neapoli,²⁰ dále jmenujme opisy z knihoven v Bologni,²¹ Florencii,²² Maceratě²³ nebo v Benátkách.²⁴ Mimoitalské prameny zmíněné Sartorim pak mohou zastoupit opisy v Bruselu,²⁵ Paříži,²⁶ Londýně²⁷ nebo ve Spojených státech amerických.²⁸

V katalogu RISM A/II²⁹ jsou k nalezení i další záznamy, mimo jiné v Kalifornii,³⁰

-
- 19 SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993-1994. Záznam č. 2930.
 - 20 pramen uložen v Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella. Katalogové číslo RISM: 850009217 Zdroj: *Internationales Quellenlexikon der Musik: RISM* [online]. [cit. 2013-07-17]. Dostupné z: <http://www.rism.info/en/home.html>
 - 21 pramen uložen v Museo internazionale e biblioteca della musica v Bologni, viz: SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993-1994. Záznam č. 2930.
 - 22 pramen uložen v Conservatorio di Musica Luigi Cherubini a Biblioteca Marucelliana ve Florencii, viz Sartori, tamtéž.
 - 23 pramen uložen v Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti v Maceratě, viz Sartori, tamtéž.
 - 24 pramen uložen v Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini v Benátkách viz Sartori, tamtéž.
 - 25 pramen uložen v knihovna Conservatoire royal de Bruxelles. Katalogové číslo RISM: 706001025. Zdroj: *Internationales Quellenlexikon der Musik: RISM* [online]. [cit. 2013-07-17]. Dostupné z: <http://www.rism.info/en/home.html>
 - 26 pramen uložen v Bibliothèque nationale de France. Zdroj: SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993-1994. Záznam č. 2930.
 - 27 pramen uložen v The British Library. Katalogové číslo RISM: 806036395. Zdroj: *Internationales Quellenlexikon der Musik: RISM* [online]. [cit. 2013-07-17]. Dostupné z: <http://www.rism.info/en/home.html>
 - 28 pramen uložen v The Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Zdroj: SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993-1994. Záznam č. 2930.
 - 29 *Internationales Quellenlexikon der Musik: RISM* [online]. [cit. 2013-07-17]. Dostupné z: <http://www.rism.info/en/home.html>
 - 30 pramen uložen v Jean Gray Hargrove Music Library - University of California, Berkeley. Katalogové číslo RISM: 000119908. Zdroj: tamtéž.

Rochesteru,³¹ Berlíně,³² Montecassinu³³ a Záhřebu.³⁴

V Čechách se podle všech dostupných informací se partitura Vinciho *Artaserseho* nenachází, v Souborném hudebním katalogu ani v katalogu Českého muzea hudby nebyla nalezena. V katalogu Národní knihovny není ani zmíněno jeho libreto. V Souborném hudebním katalogu je záznam o dvou áriích,³⁵ které jsou uloženy v Okresním muzeu v Mělníce, ani jedna však není z opery *Artaserse*. Podrobnější průzkum pramenné situace a jednotlivých árií může být námětem pro další bádání.

3.1.1 Pramen IT-NA0059

První pramen, ze kterého budu v této práci vycházet, je hudebnina IT-NA0059 z Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella v Neapoli³⁶. Byl zvolen jako výchozí pramen pro tuto práci díky své snadné dostupnosti přes internetový server Internet Culturale, kde je v digitalizované formě volně ke stažení.³⁷ Ke srovnání s ostatními prameny téhož díla nebylo přikročeno, a to především z důvodu předpokládaného rozsahu práce.

3.1.2 Popis pramene

Hudebnina je opis, vázaný v pevných deskách. Na hřbetu je štítek s nápisem: „R. Conservatorio | di Musica-Napoli | BIBLIOTECA | RARI CORNICE | 5-10 | N. d'Inventario“. Na deskách je rukou psaný popis „Vinci | L'Artaserse | 3“. Na vnitřní straně desek je štítek s popisem hudebniny: „BIBLIOTECA DEL R. CONSERVATORIO | DI MUSICA DI NAPOLI

31 pramen uložen v Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester. Katalogové číslo RISM: 000102581. Zdroj: tamtéž.

32 pramen uložen v Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. Katalogové číslo RISM: 452504412. Druhý pramen uložen v Königl. Bibliothek, katalogové číslo RISM: 452515086. Zdroj: tamtéž.

33 pramen uložen v Monumento Nazionale di Montecassino, Biblioteca Montecassino, Montecassino. Katalogové číslo RISM: 852033284. Zdroj: tamtéž.

34 pramen uložen v Zbirka Don Nikole Udina Algarotti, Zagreb. Katalogové číslo RISM: 500027591. Zdroj: tamtéž.

35 na jiném prameni (katalogové číslo RISM: 451024427) je jedna z árií označena jako *Pupillette vezzosette non dormendo*, z opery, která byla hrána r. 1724 v benátském Teatro S. Giovanni Grisostomo.

36 MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2007, xx, 394 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 978-157-6470-947. s.311.

37 SCHEDA DI DETTAGLIO. *Internet Culturale* [online]. [cit. 2013-05-04]. Dostupné z: <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0152853>

| Sala | Scaffale 3 Plateo 1 e N° 8 | N° di Scaffale (Volume) | N° di Manoscritte in copia RARI CORNICE | 5-10 7.3.12. | N° di biblioteca 10 5 31⁶⁶. Desky hudebniny a první stránky nesou stopy poškození vodou. Na zadní straně prvního listu je v levém horním rohu číslo 4114, dvakrát podtrženo. Titulní strana je psána na notovém papíře a nese tento text: „L'Artaserse. | Drama per Musica | = in Roma = | Nel Teatro detto delle Dame | Nel Carnevale l'Anno | = 1732. = | = Musica Del Sig^o. Leonardo Vinci.“. Datace roku 1732 však není původní, v místě číslice „2“ je patrné vyškrobání papíru a je pravděpodobné, že byl na titulní straně původně napsán letopočet 1730. V hudebnině se příležitostně objevují fialové kulaté otisky razítka. Jedná se patrně o razítko knihovny neapolské konzervatoře, pro špatnou kvalitu však nelze určit přesné znění nápisu. Hudebnina je foliována tužkou, vždy na jedné straně číslem, na druhé straně týmž číslem a písmenem „v“. V notách kromě foliace nejsou vpisky.

Druhé jednání nemá samostatnou titulní stranu, je pouze uvozeno nápisem: „Vinci = Artaserse = Roma alle Dame nel Carnovale 1730 | Atto II. Scena Pma“. Je psáno jinou rukou než první jednání. Třetí jednání je uvozeno nadpisem „Atto Terzo. | Scena Prima“. Je psáno stejnou rukou jako první akt. Na straně 185 je dole tužkou poznámka o počtu stran: „x rettpear[?]: Fogli N^o= centottantaquattro | Moteni[?]“. Na konci opery je otisk razítka s nápisem „10531“ a kulatý černý otisk razítka knihovny neapolské konzervatoře. Na prázdném listě za poslední notovanou stranou je tužkou nápis „Kg. 2. 620“. Vodoznaky nelze z digitální podoby pramene určit.

Je tedy zřejmé, že hudebnina je složena ze dvou částí různého původu. První a třetí jednání můžeme datovat do r. 1730 jen hypoteticky, a to díky špatné čitelnosti číslice na vyškrobaném papíře. Pro však hovoří nadepsané divadlo delle Dame v Římě. Markstorm zmiňuje, že vznikly pravděpodobně ve třicátých letech 18. století,³⁸ díky drobným vpiskům tužkou se můžeme domnívat, že byly využívány jako notový materiál pro neapolskou produkci r. 1738. O druhém dějství, které je psáno jinou rukou na jiném papíře, Markstorm píše, že by se mohlo jednat o kopii ztraceného druhého dějství z konce 18. století, kterou vyhotovil Giuseppe Sigismondo, aby byla partitura kompletní. Vzhledem k malému výskytu poznámek a jiných provozovacích zásahů by se dalo konstatovat, že opera nebyla prováděna z tohoto rukopisu přímo, celkový charakter zápisu však dávají tušit, že pramen (resp. krajní dějství) nebyla primárně opsána ze sběratelských, ale spíše praktických důvodů.

38 MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2007, xx, 394 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 978-157-6470-947. s.311.

3.2 Opera *Artaserse* Johanna Adolfa Hasseho

Prameny Hasseho oper z let 1730–1745 se zabývá již citovaná kniha Schmidt-Hensela *La musica è del Signor Hasse detto il Sassone*,³⁹ jež také obsahuje cenný seznam pramenů a literatury. Autor jmenuje sedm benátských opisů, které jsou dnes uloženy v Münsteru⁴⁰, Velké Británii⁴¹ a v Benátách.⁴² Sartori jmenuje další v Bologni⁴³ Miláně,⁴⁴ Římě⁴⁵ a Rovigu.⁴⁶ Z mimoitalských můžeme uvést ve Spojených státech Cambridge,⁴⁷ Washington⁴⁸ nebo Texas⁴⁹. Podle databáze RISM A/II se další pramen nachází v Bruselu⁵⁰. V České republice se podle všech dostupných zdrojů nachází pouze jediný podobný pramen, a to partitura z Archivu Českého rozhlasu (sign. ARCH 1945).

V České republice se v sekci archiválií Archivu Českého rozhlasu se nachází kompletní partitura Hasseho opery *Artaserse*. Záznam o výchozím prameni této práce nachází v místní části Souborného hudebního katalogu, Schmidt-Hensel ho ve své publikaci neuvádí. Pro svou unikátnost nejen pro české badatele a pro svou snadnou dostupnost byla zvolena za

39 SCHMIDT-HENSEL, Roland. "La musica e del Signor Hasse detto il Sassone--": *Johann Adolf Hasses Opere serie der Jahre 1730 bis 1745*. Göttingen: V, c2009, 2 v. Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 19, 2. ISBN 38997144232.

40 pramen uložen v Santini-Bibliothek, Münster. Katalogové číslo RISM: 451014807. tamtéž, díl 2, s. 24.

41 prameny uloženy v knihovnách Royal Academy of Music, London, Fitzwilliam Museum, Cambridge, British Library, London (zde se nacházejí dva) a Old College Library, University of Wales, Aberystwyth. Zdroj: tamtéž.

42 prameny uloženy v Biblioteca Nazionale Marciana a Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini, Biblioteca. Zdroj: David J. Nichols and Sven Hansell. "Hasse." in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [online]. [cit. 2013-07-30] <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40232pg3>>.

43 pramen uložen v Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. Zdroj: SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993-1994. Záznam č.2932..

44 pramen uložen v Biblioteca Nazionale Braidense a v knihovně Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi. Zdroj: tamtéž a David J. Nichols and Sven Hansell. "Hasse." in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [online]. [cit. 2013-07-30] <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40232pg3>>.

45 pramen uložen v Conservatorio Santa Cecilia, Biblioteca Musicale Governativa. Zdroj: SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993-1994. Záznam č.2932.

46 pramen uložen v Accademia dei Concordi, Biblioteca. Zdroj: tamtéž.

47 pramen uložen v Harvard University, Harvard College Library. Zdroj: tamtéž.

48 pramen uložen v The Library of Congress, Music Division. Zdroj: David J. Nichols and Sven Hansell. "Hasse." in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [online]. [cit. 2013-07-30] <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40232pg3>>.

49 pramen uložen v University of Texas at Austin, The Harry Ransom Humanities Research Center. Zdroj: SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993-1994. Záznam č.2932.

50 pramen uložen v Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque, Bruxelles. Katalogové číslo RISM: 701001974. Zdroj: David J. Nichols and Sven Hansell. "Hasse." in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [online]. [cit. 2013-07-30] <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40232pg3>>

východí pramen této práce, podrobněji o ní bude pojednáno níže.

Na území České republiky se nachází poměrně mnoho jednotlivých árií od Johanna Adolfa Hasseho. Nejpočetněji je zastoupen ve sbírkách v Okresním muzeu v Mělníce, v Brně a v Praze v Národním muzeu. Z Hasseho operní tvorby se u nás nacházejí opery *Ezio*, *Leucippo*, *Solimano*, *Romolo ed Ersilia* a *Ipermestra*. Dále jsou dochovány samostatné předehry k operám, z duchovní tvorby pak několik motet, mše, *Te Deum*, *Dies irae* a oratoria *Conversio Sancti Augustini* a *La Viru appie della Croce*.

Z důvodů rozsahu práce bylo upuštěno od podrobného srovnání rozdílů mezi jednotlivými prameny téhož díla, může tedy zůstat jako námět pro další bádání v této problematice. Na základě orientačního srovnání struktury opery s katalogem Schmidt-Hensela, který udává formu opery na základě benátských opisů, však můžeme konstatovat, že struktura opery je stejná, počty árií i jejich textové a hudební incipity souhlasí. Je tedy zřejmé, že pramen se dá k analýze díla považovat za relevantní a věrohodný.

3.2.1 Pramen ARCH 1945

Druhý pramen, ze kterého v této práci vycházím, je uložen v Praze v Archivu Českého rozhlasu pod signaturou ARCH 1945. Jedná se o kompletní partituru všech tří aktů. Jak bude ještě detailněji popsáno níže, jedná se o dobový pramen psaný jednou rukou, velmi dobře čitelný. Jako pramen pro tuto bakalářskou práci byl zvolen kvůli své dostupnosti a neznámosti v odborné literatuře, české i zahraniční.

3.2.2 Popis pramene.

Jedná se o opis, vázaný v pevných deskách, které nenesou žádné označení. Rozměry jsou cca 275 x 400 mm, rozsah 160 listů, nepaginováno. Na vnitřní straně desek jsou tužkou vepsány poznámky: „Dpx“, „Venedia 1730“⁵¹ a signatura „Arch/1945“.

Titulní strana se nachází na prvním listě po přední předsádce hudebniny. Titul zní: „ARTASERSE | DRAMMA PER MUSICA | Poesia | Del Sig.^r Pietro Metastasio | Musica | Del Sig.^r Gio: Adolfo Hasse detto il Sassone“. Dole uprostřed je tužkou malý nápis „1730“, v pravém horním rohu tužkou nápis „Dpx“. Celý titul je orámován širokým bordurovým pásem

⁵¹ první z nich je blíže neurčena, druhá s největší pravděpodobností označuje místo a rok premiéry (Venezia, 1730).

s rostlinnými motivy, a to za použití hnědého a zlatem obohaceného inkoustu.

Na druhé straně titulního listu jsou uvedeny osoby a obsazení: „PERSONAGGI | Artaserse. Il Sig.^R Filippo Giorgi. | Mandane. La Sig.^{R a} Fran.^{ca} Cuzzoni Sandoni. | Artabano. Il Sig.^r Cav. Nicola Grimaldi. | Arbace. Il Sig.^r Carlo Broschi detto Farinelli. | Semira. La Sig.^{ra} Maria Maddalena Pieri. | Megabise. Il Sig.^r Castoro Ant.^o Castori.“ Strana je vyvedena hnědým inkoustem, jsou znatelné pozůstatky narýsovaných pomocných linek. Dole uprostřed je černý otisk kulatého razítka s nápisem „ČESKOSLOVENSKÝ ROZHLAS PRAHA [HUDEBNÍ ARCHIV]“. Kolem otisku je modrou propiskou vepsána signatura archiválie jako na přídešti (viz výše). Následuje Sinfonia v obsazení vl I, vl II, vla, basso continuo, ob I, ob II, cor I, cor II. První jednání nemá samostatnou titulní stranu, je pouze odděleno od předešlé samostatnou stranou notového papíru. Druhé a třetí jednání mají samostatnou titulní stranu bohatě zdobenou podobně je jako titulní strana celé hudebniny. Druhému a třetímu aktu předchází jeden list nepopsaného notového papíru a jeden čistý list bez popisků. Na konci celého díla je opět černý otisk kulatého razítka s nápisem „ČESKOSLOVENSKÝ ROZHLAS PRAHA HUDEBNÍ ARCHIV“ tentokrát bez vepsané signatury. V prvním aktu jsem našla vložené dva malé útržky papíru s tištěným textem.⁵²

Hudebnina obsahuje několik vodoznaků. Jedná se o samostatné písmeno „V“ s patkami ve tvaru kuliček, dále o písmena „P A“ ve stejném stylu, přičemž písmeno A nemá vodorovnou spojnicí. Na tato písmena navazuje uprostřed pod nimi obrázek trojlístku směřující prostředním lístkem směrem dolů. Podle Einedera⁵³ se stejné vodoznaky vyskytují

52 Velikost útržků je cca 20x70mm, na jedné straně mají zřetelně tmavší barvu. Ta se dá vysvětlit okolnostmi uložení hudebniny, je zřejmé, že úteržek ležel delší dobu založen pod obdélníkovým předmětem ve špinavém prostředí a jeho konce přesahovaly ven. Mohl sloužit jako záložka v hudebnině. Je pravděpodobné, že se jedná o dobový tisk: písmeno „s“ používá formu „f“, na papíru jsou patrné linky útku, papír vypadá jako sériově vyráběný. Jazyk je italský, respektuje starší gramatická pravidla. Při bližším prozkoumání bylo zjištěno, že útržky do sebe zapadají a jedná se o úryvky z libreta k opeře *Serse* od G. F. Händela. Konkrétně jde o 9., 10. a 11. scénu druhého dějství. Vystupující postavy jsou ve scéně 9 *Serse*, *Arsamene*, hovoří o *Romildě*. Následuje scéna 10, hovoří *Atalanta*. Na druhé straně útržku listu hovoří ve scéně 11 *Elviro* solo. Celkem dva textové úryvky mají následující diplomatický přepis:

„*Ars*. Amo *Romilda*. | [*Ser*]. Eh non fingete più. | [*Ars*]. Dunque *Romilda* a me non concedete [?] | [*Se*]. Lo so, non la [volete.] | [*Ar*]. Sì, la vogl[io, e la ot]terrò | E se il Ci[el per me non splende] | Gli empj [mostri e l'ombre orrende] | Di *Cocito* [invocherò. *Parte*.] | S C [E N A X.] | *Atala*[nta e *Serse*] | [*Ata*. V']inchino eccl[so Re.] | [*Ser*. D']essere vostro [amante] | [E p]er *Romilda* [sol egli è costante.] | [Du]nque da ver [non v'ama; e voi lasciate] | [Di] fuggir tante [pene, e non l'amate.]“

„S C E N A XI. | *Elviro* solo. | Me infelice! ò sm[arrito il] mio *Padrone*! | [Ma mi confesso reo, son] pazzo affè. | [Egli ha smarrito me | Forse per questo ponte e] sen andò | [Nò, ch'io non vedo, no]____ | [Ma qual ad ombra il Ciel] nubilo oscuro? | [Sento che l'onde fremon]o, | [sento che l'aria sibila | non restato all'oscuro | Voglio part]ir in fretta | [si spezza il ponte, a te,]fa cor *Gam*[beta.] | [Perché nemico al mio te]mperamento [è]l'acquoso elemento.“

53 EINEDER, Georg. *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*. Hilversum: The Paper Publications Society, 1960. Osmá část díla: Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia or Collection of Works and Documents illustrating the History of Paper. Generální editor: E. J. Labarre. Vodoznaky č. 687, 688, 691, 694.

na pramenech lombardské provenience, většina z nich je datována mezi lety 1712-1729. Většina těchto Einederem citovaných pramenů se nachází ve Vídni.

Vzhledem k celkovým atributům hudebniny, mezi nimiž nejdůležitější jsou skutečnosti, že je ve velmi dobrém stavu, že je psána velmi pečlivě jednou rukou a že v notách nejsou žádné vpisky, můžeme konstatovat, že se hudebnina nikdy nepoužívala v praxi a nejspíš mohla být vytvořena jako sběratelský kus na objednávku. Tuto domněnku podporuje i okázalý zevnějšek titulních stran a celkové pečlivé, až kaligrafické vyhotovení. K její unikátnosti také přispívá stáří, které vzhledem k vodoznakům na papíru můžeme velmi pravděpodobně datovat do doby vzniku opery, tedy k roku 1730 nebo krátce po něm.

4 Historické pozadí vzniku oper

4.1 Obecný historický úvod

Libreto *Artaserse* bylo napsáno r. 1730 Pietrem Metastasiem a jedná se o jeho nejčastěji zhudebnované dílo. Samotný autor ho označuje za „nejšťastnější z mých dětí“.⁵⁴ Lze to doložit i čistě empiricky: libreto bylo zhudebněno více než devadesátkrát, z toho padesát zhudebnění vzniklo mezi lety 1730-1760.⁵⁵ Libreto bylo již v roce 1730 zhudebněno pro římské karnevalové období skladatelem Leonardem Vinci, v témže roce o dva týdny později mělo v Benátkách premiéru dílo Johanna Adolfa Hasseho. Za oficiální premiéru textu se však dá považovat římská verze, neboť Hasseho libreto bylo upraveno Giovannim Boldinim, spolupracovníkem benátského impresária Domenica Lalliho, navíc byl Metastasio Vinciho římské premiéře přítomen a Vinci s ním aktivně spolupracoval při komponování hudební složky opery.

4.2 Pietro Metastasio

Pietro Metastasio, vlastním jménem Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, začal psát operní libreta v r. 1723. Jeho prvním dílem byl *Siface re di Numidia*. Až do r. 1771, kdy napsal své poslední libreto, jich složil celkem 27.⁵⁶ V době napsání *Artaserseho* měl již na svém uměleckém kontě šest operních libret a oratorio. Po prvních třech úspěšných titulech, které byly zhudebněny a provedeny v nejvýznamnějších divadlech Itálie, napsal před r. 1730 v pro následnou spolupráci s Vincim další tři libreta: *Semiramide riconosciuta* v r. 1729 a o rok později dvojici *Allesandro nell'Indie* a *Artaserse*. Roku 1729 Metastasio dostává nabídku stát se císařským dvorním básníkem ve Vídni místo Apostola Zena.

Metastasio byl autorem váženým již za svého života. Francouzský cestovatel Charles de Brosses ho ve svých *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*⁵⁷ popisuje jako básníka,

54 BURNEY, Charles. *Memoirs od the Life and Writings of the Abate Metastasio*. Vol. I. London: G.G. and J. Robinson, 1746. s. 121. V dopisu bratrovi Leopoldovi píše: „*Artaserse* is the most fortunate of all my children. The rest have experienced various vicissitudes; but this, through the obstinacy of fate, has always been in the stirrups. So that dramas have their constellations.“

55 NEVILLE, Don. *Artaserse*. in: *The new Grove dictionary of opera: [in four volumes]*. Repr. with corr. Editor Christina Bashford, Stanley Sadie. London: Macmillan, 1996c1994, 4 sv. ISBN 03-334-8552-1. s.220

56 NEVILLE, Don. *Metastasio, Pietro*. *The new Grove dictionary of opera: [in four volumes]*. Repr. with corr. London: Macmillan, 1996c1994. ISBN 0-333-48552-1. s.351.

57 BROSSES, Charles de: *Lettre L à M. de Maleteste. Spectacles et Musique*. in: *L'Italie il y a cent ans ou*

který píše s neobvyklou lehkostí a je nesmírně invenční. Píše, že jeho díla jsou plna zápletek a překvapivých divadelních zvrátů, dále však poznamenává, že ony jednotlivé divadelní zvraty jsou až těžko uvěřitelné v tak rychlém sledu za sebou. Mezi „kvalitními díly“ jmenuje de Brosse například libreta *Adriano in Siria* (ve francouzské verzi psáno *Adrien*), *Artaserse* (*Artaxerxés*), *La clemenza di Tito* (*Titus*), *Achille in Sciro* (*Achille reconnu*). Mezi Metastasiova „průměrná díla“ pak dobový pozorovatel řadí *Semiramide riconosciuta* (*Sémiramis*) a *Issipile* (*Hypsipyle*).

Pietro Metastasio byl členem Arkádské akademie.⁵⁸ Tato společnost, jejíž počátky jsou doložitelné v r. 1690 v Římě, byla vyústěním snah o reformu italského operního libreta. Osobou, která tuto společnost zaštiťovala, byl kardinál Pietro Ottoboni, který podporoval umělce, tedy básníky i skladatele, přizvané do akademie. Nejednalo se tedy o školu jako takovou, jak by mohl napovídát název společnosti. Příslušníci Arkádské akademie se snažili o purifikaci italské opery, o návrat operního libreta ke klasické jednoduchosti, částečně i skrze francouzské vzory literátů jako Pierre Corneille a Jean Racine. Mezi další autory, kteří tyto myšlenky následovali, patří Apostolo Zeno a Silvio Stampiglia.

Metastasio se v dopise Farinellimu zmiňuje, že „ztratil celý život vyučováním lidí příjemným způsobem“.⁵⁹ Dále říká, že „potěšení, která neuspějí ve vyvolání dojmu na mysl a na srdce, trvají velmi krátce.“⁶⁰ Tyto Metastasiovy výroky dokazují jeho záměr diváka nebo čtenáře vychovávat tím, že témata a zápletky, které jsou nastoleny, vyvolávají v mysli emocionální pohnutky. Právě ty pak zapůsobí a donutí diváka přemýšlet o morálce. Metastasio tím navazuje na myšlenky Horatia a Platóna, nepřímo pak na Aristotela. Dvě roviny, o kterých musíme u tohoto přístupu k básnické skladbě uvažovat, jsou tedy jednak potěšení z poezie vyvolávající emoce, jednak právě onen výchovný moment.

Potěšení, které může poezie přinášet, závisí na prostředcích, které básník použije pro základní stavbu díla. Podle tradice sahající až k Horatiovi a Aristotelovi se jedná o takové veličiny jako správný výběr události a vzbuzení čtenářova nebo divákova zájmu v ni, vedení postav a pravděpodobnost jejich jednání, využívání dramatického elementu v konfliktech a podobně. Prostředky, které je důležité rozmyslet a vhodně zvolit, jsou pak přirozeně výběr

Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740. R. Colomb, 1836. s.375-6.

58 Tim Carter. "Arcadian Academy." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed June 14, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40443>.

59 „Perdè tutta la sua vita per istruir dilettaudo il genere umano.“ Dopis Metastasia Farinellimu z Vídně 28. ledna 1750. in: *Lettere disperse e inedite Pietro Metastasio*. ed. Giosuè Carducci (Bologna: Nicola Zanichelli, 1883), no. 177, s.325.

60 NEVILLE, Don. Metastasio, Pietro. *The new Grove dictionary of opera: [in four volumes]*. Repr. with corr. London: Macmillan, 1996c1994. ISBN 0-333-48552-1. s.353

slov, dále metrum, figury, výmluvnost stylu a další. To, že nad podobnými věcmi Metastasio uvažoval po celou dobu svého tvůrčího života, dokládají dopisy, ve kterých s adresáty diskutuje vnější a vnitřní krásu poezie.⁶¹ Metastasiův styl je poměrně stručný a úsporný, to však neubírá kvalitě jeho veršů. Má schopnost vystihnout jemné nuance široké palety lidských emocí, přičemž zachovává význam veršů jasný. Užívaná slova jsou vhodně rytmicky i hláskově (tedy co se týče kombinace souhlásek a samohlásek) zvolena, takže se dají velmi dobře zhudebnit sylabickými i koloraturními pasážemi.⁶²

Druhý aspekt Metastasiova pohledu na poezii je její výchovná funkce, tedy podle jeho vlastních slov výchova k „lásce ke cti, která je tak potřebná k všeobecnému blahu“. Jeho díla na jevišti realizovala principy, o kterých René Descartes pojednává ve svém díle z r. 1649 *Les passions de l'âme*,⁶³ Metastasio se k těmto myšlenkám dostal četbou francouzských dramát 17. století,⁶⁴ ale také již během studií ve Scalea u Gregoria Calopreseho, karteziánského filosofa. Karteziánství se intenzivně zabývalo myšlenkou, že čest se nejlépe projeví v procesu psychické kontroly lidského jednání, které může být vyvoláno emocemi a vášněmi. Vášně jako takové jsou pak podle Descartova učení v principu dobré, je však vhodné se vyhnout jejich špatnému použití nebo jejich nadbytku, neboť mohou vést k tužbám a k z nich vyplývajícím nevhodným činnostem. Jejich ovládnutí se dosáhne právě vytříbenou morálkou.

V dvorských představeních byl s hlavním morálním hrdinou ztotožňován panovník, toto očekávání pak mělo být vyústěním celého příběhu potvrzeno. Vítězí morální zásady, čest a další kladné rysy hrdinova jednání jako takové pak sloužily k posilování a potvrzování statu quo rozdělení moci u dvora.⁶⁵

61 dopisy Giovanni Crescimbenimu a Lodovicu Muratorimu, příslušníkům a mluvčím Arkádské akademie. Tamtéž.

62 Tamtéž.

63 Burney se například zmiňuje, že ve svém díle Metastasio „rozvinul a zobrazil všechny afekty lidského srdce“. BURNEY, Charles. *Memoirs od the Life and Writings of the Abate Metastasio*. Vol. I. London: G. G. and J. Robinson, 1746. s. 67. („Metastasio having unfolded and displayed in his dramas all the affections of human heart, seems in his lettres to female authors, to have exhausted the language of courtesy and politeness.“)

Charles de Brosse pak říká, že Metastasio „se skvěle vyzná v uvádění afektů do hry.“ („Il s'entend à merveille à mettre en jeu les passions.“ BROSSES, Charles de: Lettre L à M. de Maleteste. *Spectacles et Musique*. in: *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*. R. Colomb, 1836, s. 375) a že mnoho jeho postav je ctnostných více než lidstvo samo. Dodává, že takové postavy je potěšení sledovat na divadle. („Il a beaucoup de ces caractères vertueux au-dessus de l'humanité, qu'on se plaît à voir au théâtre;“ tamtéž, s. 376)

64 K tomuto de Brosse tamtéž, s.376: „Le Métastase est grand plagiaire; il pille de toutes mains, les Corneilles, Racine, Crébillon et tout ce qu'il peut attraper; pensés, sujets, situations, tout lui est bon.“

65 NEVILLE, Don. *Metastasio, Pietro. The new Grove dictionary of opera: [in four volumes]*. Repr. with corr. London: Macmillan, 1996c1994. ISBN 0-333-48552-1. s.354

4.3 Leonardo Vinci

Leonardo Vinci studoval v Neapoli na Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, kde se učil skladbě u Gaetana Greca, byl však vyloučen, nejspíše z důvodu, že si přivydělával při studiu jako učitel hudby.⁶⁶ V Neapoli uvedl svou první operu *commedia per musica Lo cecato fauzo* v Teatro dei Fiorentini, další díla následovala. Leonardo Vinci se v roce 1724 dostává z Neapole do Říma, aby zde uvedl svou první mimoneapolskou operu *Farnace* v divadle delle Dame. V roce uvedení opery *Artaserse* jej nacházíme jako jednoho z impresáriů Teatra delle Dame a zároveň jako hlavního skladatele tohoto divadla. Tou dobou má již na svém kontě úspěšné opery, jako např. *Didone abbandonata* nebo *Gismondo, re di Polonia*. S Metastasiem v r. 1730 spolupracuje na dvou operách - jednak je to *Artaserse* a jednak *Allessandro nell'Indie*. Dobové zprávy přinášejí historiky o rivalitě Vinciho a Porpory, který tou dobou také působil v Římě. Vinci údajně napsal obě opery za cenu jedné, což vedlo k tomu, že svého rivala odsunul do méně důležitého divadla Capranica. Obě dvě Vinciho opery se poté setkaly s velkým úspěchem. Podle dopisu Charlese de Brosse,⁶⁷ který ho přirovnává k francouzskému Lullymu, je Vinciho styl pravdivý, jednoduchý, expresivní a nejzpečnější na světě, aniž by tím byl nepřirozený.

Básník Pietro Metastasio již téma podobné *Artasersemu* zpracovával ve svém předchozím *Eziuvi*. U nového díla však zvolil spolupráci s Leonardem Vincim, protože bylo zřejmé, že libreto jako drama bylo dobře přijato, ale opera *Ezio* propadla spíše vinou hudby, kterou zkomponoval Pietro Antonio Auletta. Premiérové obsazení 4. února 1730⁶⁸ zahrnovalo kastráta Carestiniho a Signoriniho a další,⁶⁹ o skutečnosti, že dílo bylo přijato velmi dobře, svědčí i množství repríz uskutečněných po skladatelově smrti. Již v létě r. 1730 bylo dílo uvedeno ve Vídni při narozeninách císařovny Marie Terezie, v říjnu 1730 byl pak uveden ve Florencii s Caffarelim v roli Arbaceho a v mnoha dalších menších městech Itálie, jako například v Livornu s Berenstadtem, a ve městech Fano a Pesaro. Velký úspěch však opera

66 MARKSTORM, Kurt. Vinci, Leonardo. in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. Oxford University Press. [cit. 2013-07-26]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29423>.

67 „Vinci est le Lulli de l'Italie, vrai, simple, naturel, expressif et le plus beau chante du monde, sans être recherché.“ BROSSSES, Charles de: Lettre L à M. de Maleteste. Spectacles et Musique. in: *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*. R. Colomb, 1836. s.389

68 SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*. Stanford, Calif.: Stanford University, 2007, s. 417-418. Calendar of Venetian opera. ISBN 9780804744379.

69 Celé obsazení bylo následující: Arbace: Giovanni Carestini, Artaserse: Raffaele Signorini, Artabano: Francesco Tolve, Mandane: Giacinto Fontana, Semira: Giuseppe Appiani, Megabise: Giovanni Ossi. MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2007, xx, 394 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 978-157-6470-947. s.303.

Artaserse zažila rok následující po premiéře v Římě, přesně 19. června 1731. Existuje doklad z Metastasiových dopisů Romanině,⁷⁰ že úspěch jeho díla ho velmi těší a že posílá díky účinkujícím, mezi kterými jmenuje Scalzi a Farfallina.⁷¹ Děníera opery téhož roku v Římě se pak setkala s takovým úspěchem, že byly přidány další dvě reprízy. Na podzim r. 1731 byl *Artaserse* uveden ve Ferrare, kde zpíval Farinelli a Vettoria Tessi, v dalších letech se pak inscenoval ve městech Perugia, Camerino a Macerata.

Vinciho *Artaserse* se tak stal repertoárovým kusem, což se dá v Itálii 18. století považovat – v kontextu opery seria – za poměrně ojedinělý fenomén. Charles de Brosses se o úspěchu skladatele zmiňuje ve svých dopisech, když píše, že „Italové nechtějí vidět operu ani balet, divadelní kulisu ani herce, kterou již viděli minulého roku, ledaže by to byla nějaká výborná opera od Vinciho nebo nějaký známý hlas.“⁷² Většina italských oper té doby byla vyprodukována jako jakési spotřební zboží pouze na jednu sezónu a následně byla zapomenuta, existují však i výjimky, které se staly na nějakou dobu skutečně repertoárovými kusy. Mezi takovými můžeme zmínit např. Cestiho operu *Oronthea* nebo Bonociniho operu *Camilla*. Poslední reprízy Vinciho *Artaserseho* pak známe z poloviny století z Pistoie v r. 1749 a z Parmy z r. 1754.⁷³

4.4 Johann Adolf Hasse

Johann Adolf Hasse přichází do Itálie ze Saska po roce 1721 a nějakou dobu se zdržuje ve všech důležitých hudebních centrech té doby – v Benátkách, Římě i Neapoli. Mezi lety 1725 – 1729 si v Neapoli vydobyl významné postavení. Podle dobových záznamů Quantze, který jej v té době navštívil, zde studuje u Scarlattiho. Jeho vliv se následně dá vysledovat na Hassem přepracovaných áriích Scarlattiho opery *La Griselda*. Skutečnost, že

70 BURNEY, Charles. *Memoirs od the Life and Writings of the Abate Metastasio*. Vol. I. London: G.G. and J. Robinson, 1746. s. 72. „I was in the utmost anxiety for the fate of *Artaserse*, not having found a syllable about it in your letter by the last post. But to-day I hear of its success, not only from yourself, but Bulga, Leopold, and Peroni. And am extremely happy, well knowing the pleasure it will afford you all, on my account. You can answer for the patriotic gratitude which I must feel to a city like Rome, when it thus deigns to interest itself in my labours.“

71 tamtéž, s. 72. „I am assured from all quarters of the zeal and accuracy of the performers. I beg you will thank them in my name, particularly the the incomparable Scalzi and Farfallino, whom I salute and embrace.“

72 „On ne veut revoir, ni une pièce, ni un ballet, ni une décoration, ni un acteur, que l'on déjà vu une autre année, à moins que ce ne soit quelque excellent opéra de Vinci, ou quelque voix bien fameuse.“ tamtéž, s.360.

73 MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2007, xx, 394 p. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 978-157-6470-947. s.325.

Hasse studoval také u Porpory, je méně pravděpodobná.⁷⁴ V roce 1725 slaví úspěch se svou serenátou *Antonio e Cleopatra*, která byla provedena Farinellim a Vittorií Tessi. Úspěchem si Hasse otevřel obzor pro úspěšné uvedení sedmi vážných oper pro Teatro S. Bartolomeo v následujících šesti letech. Jeho osm intermezz pro zpěváky opery buffa bylo velmi oblíbených a v roce 1729 uvedl v Teatro Nuovo svou jedinou plnohodnotnou operu buffu *La sorella amante*.

Z výčtu je zřejmé, že když Hasse přichází do Benátek v r. 1730 z Neapole a zaujímá místo Nicola Porpory, má již v hudebním světě té doby zvučné jméno jako příslušník nově nastupující generace skladatelů neapolské školy. Burney ho zmiňuje jako rivala Leonarda Vinciho, člověka o generaci staršího, jehož dílo bylo velmi oblíbené,⁷⁵ je tedy zřejmé, že jde již tehdy o osobu s uznávanou pověstí.

Premiéra Hasseho *Artaserseho* následovala pouhé dva týdny po premiéře Vinciho v Římě

11. února 1730.⁷⁶ Stejně jako Vinciho operu ji provázal velký úspěch, podle *Diario ordinario* dokonce největší úspěch ze všech děl sezóny. Přesto však nemohla být opakována více než jedenáctkrát. Důvodem byl konec karnevalového období, které roku 1730 končilo masopustním úterým už 21. února. Velký úspěch můžeme doložit jejím rychlým rozšířením mimo Benátky, již o rok později byla uvedena v Janově, Bologni, Turíně a Luce, v sezóně 1733/4 byla znovu uvedena v Benátkách a v Londýně.⁷⁷

Pro další výklad bude důležitá cenná informace o honoráři, který dostali jednotliví zpěváci, hudebníci a tanečníci.⁷⁸

umělec	role	honorář
Francesca Cuzzoni Sandoni („La Parmigianina“)	Mandane	22 000 <i>lire</i>
Carlo Broschi („Farinelli“)	Arbace	18 600 <i>lire</i>
ostatní sólisté (mezi nimi Maria Maddalena Pieri, Filippo Giorgi)	Semira, Artaserse a ostatní	mezi 2 800 - 9 300 <i>lire</i>

74 NICHOLS, David J., HANSELL, Sven. „Hasse.“ in: *Grove Music Online.Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed June 2, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40232pg3>

75 BURNEY, Charles. *Memoirs od the Life and Writings of the Abate Metastasio*. Vol. I. London: G.G. and J. Robinson, 1746. s. 72. „This original and admirable composer, the competitor of Porpora and Hasse, seems to have died during the long turn of Artaserse.“

76 SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*. Stanford, Calif.: Stanford University, 2007, s. 417-418. *Calendar of Venetian opera*. ISBN 9780804744379.

77 tamtéž.

78 tamtéž.

instrumentalisté za sezónu	---	11 266 <i>lire</i>
tanečníci za sezónu	---	7 931 <i>lire</i>
herci za sezónu	---	13 516 <i>lire</i>
Pietro Metastasio za libreto	---	3 300 <i>lire</i>



Obr. 1: Francesca Cuzzoni Sandoni a Nicola Grimaldi. Dobová karikatura, která podle Selfridge-Field musela vzniknout během sezóny 1729/1730 v divadle San Giovanni Grisostomo.

Hasseho dílo bylo již čtvrtým titulem v sezóně uvedeným v Teatro S. Giovanni Grisostomo. Libreta všech tří ostatních děl⁷⁹ byla upravena žákem impresária Domenico Lalliho, Giovannim Boldini, se kterým spolupracoval již od r. 1728 a který pro Hasseho přepracoval libreto dávaje mu tím prostor pro skladbu jeho nesmírně úspěšných árií, jako *Pallido il sole* nebo *Lascia cadermi in volto*. Aby nedošlo k urážce Metastasia, bylo původní libreto vydáno tiskem spolu s novou verzí. Je pravděpodobné, že k tomuto opatření bylo přistoupeno poté, co v tištěné verzi libreta Leova *Catona* nepostačovaly k odlišení autorství značky hvězdiček.⁸⁰

Zhudebňování Metastasiových libret bylo do jisté míry jakýmsi pomyslnými soutěžními kláněmi mezi jednotlivými skladateli, kteří komponovali novým „neapolským stylem“. Vinci takto zastínil Sarriho, Porporu i Lea, až byl nucen právě v premiéře opery *Artaserse* přiznat při nejmenším „remízu“ s Johannem Adolfem Hasse. Ten se, po Vinciho

79 Byly to následující opery: *Onorio* skladatele Francesca Ciampi, *Idaspe* Riccarda Broschi a *Mitridate*, kterého složil Giovanni Antonio Giai. Tamtéž, s. 78.

80 Tamtéž, s. 78.

náhlé smrti jen několik měsíců po premiéře *Artaserseho* r. 1730,⁸¹ stává na dlouhá léta vůdčí osobností udávající směr ve zhudebňování Metastasioových libret.

81 Vinci zemřel údajně na otravu jedem, kvůli příliš nestoudnému dvoření se jisté dámě. Existuje několik zápisů a dobových svědectví o Vinciho smrti, datum úmrtí se však dá předpokládat kolem 27. nebo 28. května 1730. K tomuto více: MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2007, xx, 394 p. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 978-157-6470-947. s. 328-333.

5 Fenomén „párových oper“

5.1 Stav bádání k danému tématu

Vzhledem k faktům, že obě opery Artaserse měly premiéru v r. 1730, můžeme se pokusit obě opery zhodnotit se zřetelem k teoretickým pracem, které byly napsány o fenoménu tzv. párových oper.

V listopadu r. 1998 vydává Reinhard Strohm v časopise *Early Music* článek⁸² nazvaný *Dramatic Dualities, Metastasio and the Tradition of the Opera Pair* a v něm hovoří o své teorii párových oper. Argumentaci staví na příkladech domněle souvisejících operních titulů. V úvodu hned zmiňuje, z jakého důvodu se na tuto problematiku vůbec zaměřit: podle Strohma může existence operních párů jednak poukázat na praktické stránky hudebního provozu divadel 18. století, jednak také může odhalit kulturní i politické vlivy, které stojí za pozadím uvádění právě těch kterých titulů. Strohm dokonce tvrdí, že fungují jako prostředky k zesílení kulturních poselství tím, že je duplikují, staví je do paralelních nebo kontrastních vztahů a podobně.⁸³ Strohm ve svém článku operu *Artaserse* zmiňuje⁸⁴ v operním páru s jiným Metastasiovým libretem, které bylo také uvedeno v r. 1730 v Římě. Jedná se o operu *Allesandro nell'Indie*, zhudebněnou po zákulisním boji s Nicolou Porporou také Leonardem Vinci. Porovnává obě díla z hlediska dramaturgie, z hlediska hlavních hybných motivů děl (témata obviněné nevinného, rodinných vztahů a zachování dynastie v opeře *Artaserse* vs. témata milenecké žárlivosti, panovníkovy velkodušnosti a válečného hrdinství v *Alessandro nell'Indie*) a dochází k názoru, že díla se dají považovat za navzájem se doplňující pár. Obě díla byla věnována anglickému královskému páru žijícímu v exilu, *Alessandro* Jamesi Edwardu Stuartovi a *Artaserse* jeho polské manželce Marii Clementině Sobieské.

Tento manželský pár patřil ve své době k poměrně dosti společensky sledovaným. James Edward Stuart,⁸⁵ následovník anglického trůnu jako James III, žil od svého dětství mimo Anglii, nejprve jako dítě ve Francii, aby unikl nebezpečí, které mu v Anglii díky jeho katolickému vyznání hrozilo, později žil v Itálii se svou manželkou Marií Clementinou Sobieskou, vnučkou polského krále Jana III. James se několikrát pokusil zpět převzít moc v

82 STROHM, Reinhard. *Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair*. in: *Early Music*, Vol. 26, No. 4, Metastasio, 1698-1782 (Nov., 1998), s. 551-561.

83 tamtéž: p. 551

84 tamtéž: p. 557

85 McFERRAN, Noel S. *James III and VIII*. [online]. [cit. 2013-06-15]. Dostupné z: <http://www.jacobite.ca/kings/james3.htm>

Anglii, ale vždy bez úspěchu. Oba manželé byli již od své svatby r. 1719 populární ve společnosti⁸⁶, především Maria Clementina,⁸⁷ která měla blízké vztahy s papežem Klementem XI. Kontakty manželského páru mohly být důvodem, proč bylo množství oper té doby dedikováno právě jim.

Rivalství mezi autory 18. století dobře ilustruje anekdota z roku 1730. Jedná se o potvrzenou, poměrně známou a dobře probádanou⁸⁸ historku o Vinciho bojkotu Porporovy kostýmové zkoušky na premiéru opery *Siface*, která měla mít premiéru o několik dní dříve než Vinciho *Artaserse*. Vinci tehdy údajně chtěl koupit asi 150 lístků na kostýmovou veřejnou zkoušku Porporova *Sifaceho*, které by posléze rozdál svým přátelům, kteří by Porporovo dílo již na zkoušce vypískali a ovlivnili tak veřejné mínění, avšak klíčovým problémem byly finance. Kostýmové zkoušky oper často rozhodovaly o úspěchu operních kusů, protože byly velmi pečlivě monitorovány zainteresovaným publikem. Vinci tedy zneužil situace kastráta Gaetana Bernstadta, který měl s Porporou rozeprá, a ten údajně koupil několik liber toho nejsuššího a nejlepšího španělského tabáku, který posléze během kostýmové zkoušky z úkrytu ve vrchní lóži rozfoukával do publika. Celé publikum v parteru začalo kýchat a, protože Berenstadt je nepřestával zásobovat tabákovým deštěm, svými projevy přehlušilo děj na scéně, načež většina z diváků odešla a na konci prvního aktu již v parteru nikdo nezbyl. Porporův *Siface* díky této události utrpěl na premiéře poměrně značný neúspěch, zatímco Vinciho *Artaserse* zažil opak. Přestože se tedy této práce Porporův *Siface* přímo nedotýká, je jisté, že předložená historka popisuje poměrně barvitě rivalitu mezi skladateli, působícími ve stejné době v největších divadlech Itálie.

Reinhard Strohm je také autorem knihy *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*⁸⁹, ve které v kapitole o neapolských skladatelích v Benátkách zmiňuje operu *Artaserse*⁹⁰ mezi tzv. rivalskými představeními mezi Benátkami a Římem. Aby si zachovaly svůj status operní velmoci, Benátky musely ve dvacátých a třicátých letech bojovat s konkurencí v Římě a dalších menších centrech tím, že přizpůsobily svá představení nově

86 tamtéž.

87 BRÜCKMANN, Patricia. "Men, Women and the Poles": Samuel Richardson and the Romance of a Stuart Princess. *Eighteenth-Century Life*. 2003, roč. 27, č. 3, s. 31-52.

88 MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2007, xx, 394 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 978-157-6470-947. s. 304-307. Markstrom zde tvrdí, že vzhledem k okolnostem, které lze doložit (jako jsou například rivalita mezi Vincim a Porporou, propad Porporovy opery *Siface*, Berenstadtův charakter, který je doložen jako vznětlivý a rozporný, a konečně i velké množství tabáku díky černému trhu v Římě), je možné, že se historka zakládá na skutečné události.

89 STROHM, Reinhard. *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1997, x, 326 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 03-000-6454-3.

90 tamtéž: p. 74

populárnímu neapolskému stylu. To se odrazilo ve skutečnostech, že zvaly úspěšné skladatele a s ostatními městy navzájem přebíraly libreta nebo alespoň jejich náměty. V sezónách 1726-1732 bychom našli příkladů takových operních párů devět, mezi nimi i oba *Artaserse*.

Strohm v téže kapitole⁹¹ spekuluje s možností spolupráce Metastasia, Vinciho a Hasseho na plánovaných dílech. Všichni tři umělci sídlili rok před premiérou v Neapoli, Metastasio navíc vyjádřil velký respekt hudbě obou skladatelů, kteří již tehdy komponovali pro zpěváky světové úrovně. Strohm dále spekuluje o tom, že by Metastasio mohl hrát určitou roli v Hasseho získání smlouvy s benátským Teatro S. Giovanni Grisostomo.

Pojetí obou oper *Artaserse* jako párových oper rozpracovává článek *Operatic Twins and Musical Rivals: Two Settings of Artaserse (1730)* Roberta Torreho.⁹² Ten vidí další rozměr fenoménu párových oper nejen jako prostředku k hudební konkurenci divadel, ale i jako iniciačního momentu oné rivality mezi jednotlivými skladateli, scénami i městy. Torre tuto tradici dokládá. Takovými operními páry, předcházejícími opery *Artaserse*, jsou podle něj *Ezio* z r. 1728, zhudebněný neapolskými skladateli Pietrem Aulettou a Nicolou Porporou, a *Semiramide* z r. 1729, zhudebněný Vincim a Porporou. Oba páry byly shodně jako *Artaserse* uvedeny jedna v římském Teatro delle Dame, druhá v benátském Teatro S. Giovanni Grisostomo. V Benátkách byla navíc obě libreta upravena impresáři Domenicem Lalli, jehož žák Giovanni Boldini pak pracoval na libretu Hassova *Artaserse*, aby přímo vyhovovala účinkujícím světovým jmen, mezi něž patřili například kastráti Farinelli a Nicolino. Je tedy zřejmé, že se jednalo o praxi navazující na tradiční základ.

Torre tedy polemizuje se Strohmem v určení operního páru mezi operami *Artaserse* a *Alessandro nell'Indie* a uvažuje o možné spojitosti mezi dvěma provedeními *Artaserse* Leonarda Vinciho a Johanna Adolfa Hasseho. Důvodů pro to nachází několik. Jednak je to tradice zhudebnění Metastasiova libreta, i když v Benátkách bylo libreto pro Hasseho upraveno Giovannim Boldinim. Dalším důvodem je pro Torreho množství textových kontrastů i hudebních podobností. Poslední důvod, proč si myslet, že opery *Artaserse* jsou operním párem, Torre nachází ve skutečnosti, že mohly ovlivnit jiná operní párová představení v Londýně ve sporu Händel – Porpora.

Tradice vnímání párových nebo rivalských oper nás může podle Torreho vést k odkrytí důvodů, proč musel v r. 1730 odjet Porpora z Benátek, aby v Římě o Karnevalu uvedl dvě

91 STROHM, Reinhard. *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1997, x, 326 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 03-000-6454-3. s.78-79.

92 TORRE, Robert. *Operatic Twins and Musical Rivals: Two Settings of Artaserse (1730)*. [online]. [cit. 2012-12-13]. Dostupné z: <http://library.music.utoronto.ca/discourses-in-music/v6n1a1.html>

opery v Teatro Capranica. Podle něj je pravděpodobné, že důvodem byla řevnivost mezi ním a Leonardem Vinci.

5.2 Zhodnocení

Pokud má být teorie „párových oper“ přínosná aktuálnímu muzikologickému bádání, je nutné určit, pro jakou oblast výzkumu ji chceme využívat. Porovnávání oper v rámci „operního páru“ by mělo klást otázky, které se nebudou omezovat jen na hudební složku děl, ale budou se dotýkat i historických okolností jejich vzniku, důsledky vzniku, dobovým vkusem a podobně. Pojmu „operní pár“ by tedy šlo využít převážně k synchronnímu bádání. Dále je nutné upřesnit podmínky, za jakých můžeme dvě opery nazvat „operním párem“. Mělo by se jednat o díla, která buď skutečně byla svými autory zamýšlena jako „pár“ či se záměrně vztahovala k jiným dílům, anebo ta, jež dobovými pozorovateli mohla být vztahována k sobě (což mělo své důsledky). Jedině tehdy a – s odpovídajícím pramenným zázemím – lze teorii využít a dospět k relevantním poznatkům o kulturních, tématických nebo časových souvislostech. Jinak k teorie pozbývá smyslu.

Ve světle výše řečeného je nutné pozastavit se nad otázkou, jak mohlo být docíleno toho, aby měly obě opery *Artaserse* premiéru jen přibližně týden po sobě, když víme, že libreto bylo zcela nové. Musíme se proto opodstatněně domnívat, že provozování nového libreta bylo dohodnuto již dříve s oběma stranami, zvláště pokud měl Boldini libreto ještě přepracovat. Pak může být skutečně na místě Strohmová spekulace o dohodě o rok dříve v Neapoli, kde tou dobou sídlili oba skladatelé i sám Metastasio. Vzhledem k prokazatelné řevnivosti některých významných operních skladatelů v Itálii první třetiny osmnáctého století pak mohla skutečnost, že Hasse byl vnímán jako rival úspěšného římského skladatele Leonarda Vinciho⁹³, přispět k jeho pozvání do Benátek. Zároveň s tím můžeme spekulovat o Metastasiových důvodech jako o snaze expandovat do Benátek a mít přátelské vztahy jak s Vincim, tak s Hassem.

93 BURNEY, Charles. *Memoirs od the Life and Writings of the Abate Metastasio*. Vol. I. London: G.G. and J. Robinson, 1746. s. 72.

6 Dramaturgické porovnání obou verzí opery Artaserse

6.1 Historické pozadí příběhu

Postavy vyskytující se v opeře mají svůj skutečný základ v dějinách Perské říše v 5. století před Kristem.⁹⁴ Jedná se o dynastii Achaimenovců, jejímiž členy byli král Xerxés I. a jeho syn Artaxerxés I.. Král Xerxés I. byl za své vlády protivníkem řeckých států v Řecko-perských válkách. Série konfliktů se pod Xerxovým velením vepsala do dějin bitvami u Thermopyl a u Salamány.

Děj opery by se měl odehrávat r. 465 př. n. l., kdy byl skutečně král Xerxés I. po dvaceti letech své vlády zavražděn nejmocnějším dvořanem, vezírem Artabanem. Vrah obvinil z vraždy Xerxova nejstaršího syna a následníka trůnu Daria, což vedlo k jeho usmrcení mladším bratrem Artaxerxem, který se následně chopil trůnu. Artabanus ovšem zamýšlel pro trůn sebe a tak usiloval o život mladého krále; ten byl však varován svým švagrem Megabyzem a v otevřeném boji svého protivníka zabil i s celou rodinou a následovníky. Tyto zprávy jsou zachovány především od starořeckých historiků jako byli Ktesias, Héródotos a Diodóros. Některé z dobových pramenů se ve výkladu poněkud rozcházejí a mylně tvrdí, že Artabanus se stal králem na 7 měsíců.

Artaxerxés I.⁹⁵ měl přízvisko Macrocheir, Dlouhoruký. Tento epiteton constans vznikl buďto v symbolické rovině jako vyjádření moci, která sahala přes celou tehdejší Persii, nebo i zcela racionálně ze skutečnosti, že jeho pravá ruka byla podle Plutarcha o něco delší než levá. Řeckými historiky je svorně popisován jako statečný a pohledný muž, laskavý a velkodušný vládce,⁹⁶ který byl však lehce ovladatelný harémem a který se rychle rozlítl při přílišné troufalosti někoho ve svém okolí. Jeho vláda v Persii byla obdobím klidu až jisté stagnace, přenesl hlavní město říše z Persepolis do Babylónu a ustanovil zoroastrismus jako oficiální náboženství Persie.⁹⁷

Artabanus⁹⁸ byl jedním z velitelů stráže Xerxa I., který byl na konci své vlády pod jeho

94 ARTAXERXES I. (surnamed Longimanus - "Long-Hand"): *Jewish Encyclopedia* [online]. 1901-1906 [cit. 2013-06-03]. Dostupné z: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/1827-artaxerxes-i>

95 SCHMITT, Rüdiger. ARTAXERXES I: a son of Xerxes I and Amestris. *Encyclopaedia Iranica*[online]. 2011-08-15 [cit. 2013-06-03]. Dostupné z: <http://www.iranicaonline.org/articles/artaxerxes-i>

96 historikové Nepos a Plútarch.

97 Achaemenid Empire. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-06-03]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Achaemenid_Empire

98 DANDAMAYEV, M. A. ARTABANUS: (Old Persian proper name). *Encyclopaedia Iranica*[online]. 2011-08-15 [cit. 2013-06-16]. Dostupné z: <http://www.iranicaonline.org/articles/artabanus-achaemenid>

silným vlivem. V srpnu 465 před Kristem s pomocí eunucha Aspamitra svého vládce zavraždil. Další historický vývoj, ze kterého zároveň vychází hlavní zápletka opery *Artaserse*, byl již naznačen výše. Artaserse po svém nástupu na trůn určitou dobu vládl ještě pod silným vlivem Artabana, z čehož pramení i zmatení řeckých historiků a jeho určení jako krále. Po odhaleném spiknutí proti králi byl zabit i se svými syny.

Další postavy opery nejspíše nevycházejí z historických reálií, ale jmenují se podle tradičních perských jmen. Jméno Arbace je pravděpodobně italským přechýlením perského Harpagus.⁹⁹ Harpagus byl jeden z médejských generálů perského námořnictva za vlády zakladatele perské říše Kýra I. Velkého kolem poloviny 6.století před Kristem. Jistá Mandane¹⁰⁰ se v rodině Xerxa I. vyskytovala, byla to jeho vlastní sestra, která podle řeckého historika Diodora ztratila v námořní bitvě u Salamíny tři syny. Jméno Semira jako takové se v perské historii nevyskytuje, je pravděpodobné, že jde o zkráceninu jména Semiramis.

6.2 Originální verze libreta podle P. Metastasia

Libreto je celé k dispozici na internetových stránkách Progetto Metastasio¹⁰¹. Děj libreta je následující:

1. jednání

Děj libreta se odehrává v paláci perského krále Serseho, který vydal příkaz k vyhnání Arbaceho, přítele svého syna Artaserseho, kvůli vzájemné lásce s královskou dcerou Mandane. Otec Arbaceho, král Artabano, zabije Serseho. Vyhledá Arbaceho, který se tajně vrátil k Mandane, a tajně si vymění meče, aby Arbace mohl Artabanův meč ukrýt. Artabano poté přesvědčí Artaserseho, že vrahem otce je jeho bratr princ Darius. Artaserseho zbrklá reakce odsuzuje Daria k smrti. Arbace je následně odhalen s vražednou zbraní, je obviněn a zatčen. Artabano trvá na odsouzení, ale Artaserse se zdráhá odsoudit přítele a navíc bratra

99 SCHMITT, Rüdiger. Greece i. Greco-Persian Political Relations: After subjugating the Medes, Cyrus II started his first expedition westwards. In 547 B.C.E. he turned against Lydia and its king, Croesus. *Encyclopaedia Iranica* [online]. 2012-02-23 [cit. 2013-06-03]. Dostupné z: <http://www.iranicaonline.org/articles/greece-i>

100 SCHMITT, Rüdiger. MANDANE: name of a daughter of the Median king Astyages. *Encyclopaedia Iranica* [online]. 2012-01-19 [cit. 2013-06-03]. Dostupné z: <http://www.iranicaonline.org/articles/mandane>

101 BELLINA, Anna Laura a Luigi TESSAROLO. *Pietro Metastasio, Drammi per musica* [online]. Università degli Studi di Padova, 2010 [cit. 2013-07-30]. Dostupné z: <http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/libretti/ARTASERS/libretti/P1-0.jsp>

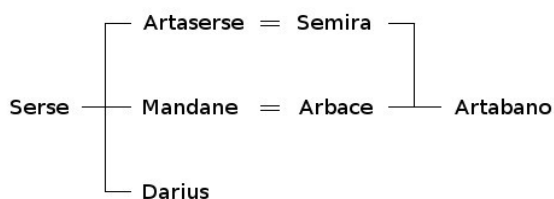
Semiry, ženy, kterou miluje.

2. jednání

Artabano zařizuje možnost útěku svého syna Arbaceho z vězení, ten však odmítá. Sestra Arbaceho, Semira, žádá svého milence Artaserseho, aby Arbacemu prominul. Mandane, jejíž otec domněle zemřel Arbaceho rukou, žádá pomstu. Artaserse zodpovědnost předává Artabanovi, který, ke všeobecnému překvapení, odsuzuje syna k smrti. Skrytě však plánuje odstranit Artaserseho a dosadit Arbaceho na trůn.

3. jednání

Artaserse navštíví Arbaceho ve vězení a podaří se mu zařídit jeho útěk. Artabano přichází ze stejného důvodu, ale nalézá celou prázdnou. Myslí si, že jeho syn je mrtvý. Mandane je zoufalá, ale Arbace, který slyší její nářek, přichází a vyznává jí lásku. Mezitím Artabano otráví pohár vína, který má při korunovaci vypít Artaserse. Ve chvíli, kdy se Artaserse chystá vypít pohár s vínem, přichází zpráva o vzpouře. Za strůjce se považuje Arbace, ale ukáže se, že naopak rebely potlačil. Na znamení smíření s Artasersem má Arbace vypít pohár vína. Artabano se zděsí a přizná se. Je vypovězen do vyhnanství a páry se konečně setkávají.



Obr. 2: Schéma vztahů v opeře Artaserse.

6.3 Benátská úprava Giovanni Boldiniho

Boldiniho verze libreta¹⁰² se Metastasiova originálu drží poměrně věrně. Většina árií je zachována, na několika místech však došlo ke změnám. Především se to týká dvou hlavních postav Arbaceho a Mandane. Poslední scéna prvního jednání, která je u Metastasia přiřazena Arbacemu byla přepsána pro Mandane. S tím souvisí i jemný posun textového významu árií, který však nijak nenarušuje tok děje. Arbacemu byla naopak přizpůsobena první a druhá scéna druhého jednání. Oproti Metastasiovu originálu se vymění pořadí árií, první zpívá Artaserse, Arbaceho scéna je za zachování námětu přebásněna, aby více vyhovovala požadavku na virtuózní zhudebnění. Další změny se týkají především redukce árií u vedlejších postav. Důvodem pro tyto korektury byly nejspíše personální otázky při premiérovém obsazení, blíže o tom bude pojednáno v textu u příslušných árií.

Opera tedy naplňuje všechny typické charakteristiky žánru opery seria první třetiny 18. století. Na pozadí starověkého námětu se odehrává příběh, jehož hlavním atributem je rozpor mezi ctí a loajalitou k dvěma autoritám - k otci a ke králi. Jak je v té době zvykem, prostředky pro střídání napětí a zobrazení afektů nabízí dějová linie lásky hlavního hrdiny a dcery krále, kterého měl hlavní hrdina domněle zavraždit. Tento moment je zároveň zdrojem rozporu mezi osobními city a morálními hodnotami u obou dvou postav. O kvalitě zpracování námětu svědčí i jeho dobová recepce, dílo se stalo jedním z mála repertoárových kusů po celé Evropě. Důvodem je samozřejmě i hudební kvalita díla, u obou verzí je vyjádřeno široké spektrum afektů, výrazové prostředky zahrnují používání *accompagnat*, v áriích pak tanečních rytmů, zvukomalby, zvukových efektů záviselých na dobovém ladění atd., to vše aplikováno na formu *da capo* árie.

¹⁰² zdroj: BELLINA, Anna Laura a Luigi TESSAROLO. *Pietro Metastasio, Drammi per musica* [online]. Università degli Studi di Padova, 2010 [cit. 2013-07-30]. Dostupné z: <http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/libretti/ARTASERS/libretti/P2-1.jsp>

7 Srovnání role Arbace

Role Arbaceho je v opeře *Artaserse* jedna z nejvýznamnějších. Toto tvrzení může lépe ilustrovat následující přehled počtu árií jednotlivých postav:

Postava	L. Vinci - počet árií	J.A.Hasse - počet árií
Arbace	5 + duet	5 + duet
Mandane	5 + duet	5 + duet
Semira	5	4
Artabano	5	4
Artaserse	5	3
Megabise	3	3

Vidíme, že v římská verze Leonarda Vinciho, která respektuje původní libreto, má vyrovnaný počet árií u všech postav, s výjimkou postavy Megabise, který je rolí spíše vedlejší. Role Arbaceho a Mandane jsou vyzdviženy pouze společným duetem, který zazní v samotném konci opery. Oproti tomu v benátské verzi *Artaserseho* vidíme velké škrtky v počtu árií všech postav kromě Arbaceho a Mandane, jejichž počty árií zůstaly zachovány. Doznanly však oproti původní verzi libreta dalších změn, jak bude detailněji popsáno níže. Jako poměrně zvláštní se pak jeví škrt Artaserseho počtu árií z pěti na pouhé tři a to i přesto, že díky názvu opery by se dalo předpokládat, že bude hlavní postavou.

Z uvedeného přehledu je patrné, že největší potenciál pro relevantní srovnání má role Arbaceho. nebo Mandane, volba padla na roli Arbace. Budou podrobeny kritickému zhodnocení všechny jeho árie z obou verzí, následně budou porovnány mezi sebou. Důraz je kladen na způsob zhudebnění textu, základem bude tedy i rozbor libreta dané scény. Budou zmíněny případné zvláštnosti nebo odchylky od dobového úzu kompozice.

Role Arbace je v obou operách psána pro kastráta, dnes by tento part tedy zpíval nejspíš soprán, vysoký mezzosoprán, či (mimořádně) vysoký kontratenor. Tessitura se v obou rolích pohybuje mezi d1-f2, v koloraturních pasážích se výjimečně dostane až do c3. Instrumentace je ve většině árií stejná, opery jsou psány pro smyčcový orchestr s bassem continuum. Melodie je položena do vrchních hlasů houslí, středy zaujímá viola, basso continuo v souladu s dobovou praxí není podrobněji vypsáno, předpokládá minimálně cembalo a jedno violoncello.

Většina árií je psána v da capo forma je typickou formou první třetiny 18. století v opeře seria. Její struktura ve většině případů vypadá následovně. Árie je rozdělena na dva díly, A a B, přičemž po jejich skončení se díl A opakuje od začátku se zdobením, které tradičně záleží na interpretovi. Díl A' tedy v notách bývá vypsán jen zřídkakdy – takové prameny jsou pak cenným zdrojem informací o dobové provozovací praxi. Díl A má celkem dva vstupy zpěvu ohraničené ritornely – často ve funkci přede hry, mezihry a do hry. Díl B je kontrastní k dílu A, často je na počet taktů kratší, může být však psán v jiném tempu. Je většinou kladen důraz výhradně na zpěvní linku, která může mít protihlas v houslích, nebývá však přerušována ritornelem. Charakter vztahu obou částí závisí na libretu. Často je díl B zaměřen více introspektivně, proto bývá k durové tónině zvolen mollový protipól, či k rychlému tempu pomalejší.

Díl A má často poměrně jednoduchou harmonickou strukturu, první ritornel a první vstup zpěvu jsou psány v tónice, přičemž zpěvní hlas na konci své fráze přechází do dominanty. Pokud hlas skončí v tónice, do dominanty nás zpravidla přesune druhý ritornel. Na dominantním základu se odehraje většina druhého vstupu zpěvu, často však může být harmonicky bohatší než první, výjimkou nejsou sekvence nebo odbočky do paralelních tónin. V druhém vstupu zpěvu je zpravidla téma árie rozvedeno v technicky náročných koloraturách. Koloratury se však mohou vyskytnout již v prvním vstupu zpěvu. Díl B je často psán v paralelní tónině, harmonický rytmus bývá rychlejší a bohatší. Naopak zde většinou nejsou takové nároky na koloraturní techniku jako v dílu A, text bývá podložen sylabicky.

7.1 Akt I, Scena 2

Celá opera začíná výstupem námi zkoumané postavy, mladého dvorního šlechtice Arbaceho, s jeho milenkou a královskou dcerou v jedné osobě, Mandane. Scéna to není nijak optimistická, Metastasio nás přivádí do situace, kdy se milenecký pár musí odloučit, protože kráľi se znelíbila představa, že jeho dcera miluje člověka, který není královské krve. Milenci se loučí, Mandane zpívá árii a následuje Scéna 2. V obou dvou verzích libreta má tato scéna v recitativu i v árii stejnou podobu.

Artaserse zůstává na scéně sám se svými chmurnými myšlenkami. V ten okamžik přichází jeho otec Artabano a chce si s ním vyměnit meče – dává Arbacemu svůj potřísněný krev. Arbace uposlechne otcova příkazu a oba šlechtici si meče skutečně vymění, na otázku, či

je to krev, však Artabano nechce zprvu odpovědět. Po Arbaceho naléhání však prozrazuje, co se stalo: Artabano zabil krále Sersa právě kvůli Arbacemu. Artabův plán je dostat syna na trůn místo jednoho králových následovníků, Daria a Artaserseho. Pak vyzývá Arbaceho k odchodu, ten ještě před tím však zazpívá árii *Fra cento affanni e cento* a následně ochází.

Text árie je v obou verzích totožný:

Fra cento affanni e cento
palpito, tremo e sento
che freddo dalle vene
fugge il mio sangue al cor.

Mezi tisíci souženými
děsím se, chvěji se a cítím,
jak chlad v žilách
proudí mou krví až k srdci.

Prevedo del mio bene
il barbaro martiro
e la virtù sospiro
che perse il genitor.

Předvídám pro svou milovanou
kruté soužení
a vzdychám pro čest,
kterou ztratil můj otec.

Je zřejmé, že árie ve shodě s dobovým územ ani v nejmenším neposunuje děj, ani nenachází žádný nový důsledek předchozího recitativu. Postava spíše shrnuje dosavadní vývoj událostí, v introspektivním pohledu popisuje vnitřní pohnutky a své pocity. Árie je textově tradičně členěna na dvě strofy (v hudební analýze odpovídající dílům A a B), z nichž každá obsahuje 4 verše a každá tvoří jedno celé, logicky uzavřené souvětí.

V první strofě (dílu A) Arbace popisuje pouze své pocity, po dvou pro něj citově velmi vypjatých scénách dává najevo, že děs, který pociťuje, se dotýká jeho nejvnitřnějších pohnutek, že sahá až k srdci. V druhé strofě (dílu B) se odvrací od popisů vlastních emocí a zmiňuje své nejdražší – svou milenkou Mandane a otce Artabana. Arbace oba dva lituje, nikoli však stejným způsobem. Pro svou milou Mandane předvídá kruté soužení („martiro“) kvůli smrti otce, o které se ještě nedozvěděla. Zmíněné soužení může mít zároveň i druhý význam, když Arbace, poté, co se dozvěděl plány svého otce Artabana, nejspíše i předvídá Mandanino budoucí trápení při dosazování nového krále na trůn. Arbace zmiňuje v dílu B i svého otce Artabana, kterého lituje pro ztrátu cti. Ovšem to, že se z tohoto důvodu Arbace rmoutí, může mít i další, byť nevyřčený význam, a to, že svého otce stále synovsky miluje, že jím nezačal opovrhovat ani ho nezavrhl.

7.1.1 Vinci: *Fra cento affanni e cento*

Vinciho zhudebnění následuje způsob komponování formy da capo způsobem, jaký byl popsán výše. Obsazení orchestru jsou dvoje housle, viola a basso continuo. Rozsah árie pro zpěvní part je mezi c1 a a2, tessitura se pohybuje mezi d1 a f2. Árie je v G dur, probíhá v celém taktu.

Díl A začíná předehrou, která odhaluje hlavní téma árie, vzestupnou melodii v osminách, kterou posléze zpěvák pouze přizpůsobí deklamaci. Vzestupná melodie je vázána „řetízkovým způsobem“ po dvou osminách, naznačuje pohnutí mysli, silnou vzrušenou náhlou emoci. Dále se již objevuje náznak motivu tří repetovaných šestnáctek s dvěma stejnými o tón vyššími čtvrtovými notami, které později budou hlavní složkou kolorатурních pasáží. To vše za mohutného zvuku druhých houslí a viol v šestnáctkách, které svým vířením nejprve doprovázejí melodii, později tato figura zaplaví všechny hlasy, aby ilustrovala Arbaceho pohnuté myšlenky. Ve čtvrtém taktu se i primy připojí ke zbytku orchestru a nejprve forte, později piano opakují šestnáctkový motiv, violy se přesunou do bassa continua. Závěti tvoří dvoutaktový motiv, který později rozpoznáme na konci zpěvních frází, nyní pouze s rozdílem, že melodie je instrumentálně ozdobena.

Po prvním ritornelu přichází sólová plocha zpěvu. Oproti běžnému úzu přichází první koloratura ihned po hlavním stoupajícím „řetízkovém“ motivu zhudebnujícím první verš, tedy na slovo „palpito“. Koloratura není tvořena běhy jako takovými, ale motivem již popsaných třech staccato nasazovaných osmin na stejném tónu se dvěma čtvrtkami. Tento motiv má hudebně ilustrovat význam slova „palpito“, tedy „děsím se“ nebo také „chvěji se, třesu se“. Po koloratuře následuje zhudebnění verše „che freddo dalle vene / fugge il mio sangue al cor.“ charakteristické sextovými skoky. Následuje ritornel, který je v podstatě citací předehry, ovšem bez prvních třech taktů. Začíná tedy rovnou frenetickými šestnáctkami a melodii vede velmi typicky do dominanty v další zpěvní frázi.

Druhá sólová plocha probíhá na tentýž text. Setkáváme se podobně formovanou koloraturou na slovo „palpito“, tentokrát je ovšem rozšířena na dvojnásobek první koloratury - trvá dohromady osm taktů. Motivem, který se k tomuto rozšíření využije, je variace na vzestupný motiv hlavního tématu. Aby byla zachována symetrie, jsou zopakovány dva poslední verše dílu A. Výrazné je zhudebnění slova „fugge“, které se vyznačuje nasazením vysokého tónu, oktávovým skokem na rytmický vzorec *osmica* s tečkou – šestnáctka a zbytek verše je jednoduše dokončen ve staccato čtvrtkách.

Díl B je k dílu A kontrastní. Mění se takt, z celého na tři osminový (ve výchozím prameni jsou však taktové čáry psány po dvoutaktích, nejspíš pro lepší přehlednost fráze). Oproti původnímu rychlému nepsanému Allegru tempo přechází do Larga. Tento skladatelský postup je logický, při stávající formě árie je kontrast ve středním dílu vždy posluchačsky efektní, v daném případě je ale dramaticky takřka nutný: Arbace se ve své promluvě od silného rozrušení, možná až strachu s příměsí hněvu, náhle dostává k lítosti.

V díle B skladatel vede jednotlivé periody veršů přes tři tříosminové takty, melodie je vedena tak, aby zdůraznila přirozené akcenty slov. Na jediném místě je však zhudebnění poněkud nepřirozené: jedná se o velký oktávový skok na g2 na nepřízvučnou poslední slabiku slova „barbaro“. Jev zhudebnění slov proti jejich přirozenému přízvuku se jinde v opeře nevyskytuje, můžeme se tedy domnívat, že melodie je buď záměrně vedena takovým způsobem, aby posluchače při prvním poslechu mátl, nebo převážila hudební myšlenka nad přirozenou italskou výslovností. (Vzhledem k zhudebněnému slovu můžeme spekulovat i o skladatelském záměru „barbarsky“ porušit pravidla.) Melodie jinak postupuje v 3/8 taktu poměrně přehledně a využívá tečkovaný rytmus ve vzoru šestnáctka a osmina s tečkou. Melodie tak spěje na posledním verši ke kadenci a k opakování celého dílu A.

7.1.2 Hasse: *Fra cento affanni e cento*

Hasseho verze árie je formálně zkomponována v podobném duchu jako Vinciho. Je psána v celém taktu a je v tónině D dur. Rozsah sólového hlasu je d1 až a2, tessitura se pohybuje mezi d1 a f2. Tempo je Andante ma non troppo.

V ritornelu na začátku árie uslyšíme motiv, který nás bude provázet zbytkem árie. Jedná se o osminový vzestup akordu D dur, kdy každý tón je trylkován. Vzniká tím dojem rychlého, poněkud roztřeseného a spontánního afektu. Téma v prvních houslích doprovází druhé housle a violy rychlým rytmickým pohybem ve vzoru dvě třiadvacetiny + tři osminy, to celé v taktu čtyřikrát. Tato figura dojem frenetického rozčilení umocňuje. Basy jsou založeny na repetovaných osminách. Ve třetím taktu se hudba vyvine do motivické práce s rytmickou figurou doprovodu, motiv je exponován nejprve v dvoučárkované oktávě, poté o dvě oktávy níž a poté se již přizpůsobuje melodii. Toto zpracování umožňuje poměrně velký gradační potenciál. Tato motivická práce vyústí v t. 7 do sestupných staccato běhů v obou houslích a závětí má tendenci se ukončit na konci t. 8. Je však rozšířeno o takt osminových synkop, které

vedou do ukončení přede hry za využití motivu trylkovaných osmin.

Sólová plocha zpěvu začíná na taktu 11. Zopakuje téma, které bylo předtím naznačeno v osminách s trylky, nyní je však augmentováno do čtvrt'ových not. První dva verše jsou zhudebněny sylabicky v melodii stoupajícího rozloženého akordu. Další perioda bere motiv ve čtvrtkách, ale převrací ho a postupuje odshora dolů, od f2 do g1, načež na dalším verši na slovo „sangué“ rozvíjí koloratury využívající onen sestupný motiv, nyní již v původních osminách. Osminy využívají na prvních dvou dobách synkopického rytmu, poslední doba je pak zhudebněna malou tirátou. Koloratury končí taktem 24, načež následuje ritornel, který je oproti přede hře zkrácen na čtyři takty tak, aby vedl do druhé části dílu A, který je podle očekávání v dominantní tónině A dur.

Melodie druhého sólového vstupu standardně přebírá hlavní téma ze samého začátku zpěvního partu, celá strofa je zhudebněna v dominantní A dur, poslední verš „fugge il mio sangue al cor“ pak zazní v dominantním septakordu D dur. Na slovo „sangué“ slyšíme dvě koloratury podobného charakteru, které zazněly již v prvním sólovém vstupu. Housle v koloraturních pasážích většinou následují hlas, který je nad nimi jen občas (většinou v sestupných bězích) rozdiminuován. Po závěrečném zopakování posledního verše na repetovaném tónu d2 v doprovázejícím orchestru zazní poslední ritornel, který je cituje konec přede hry, včetně jejího rozšíření o synkopované osminy..

Díl B je komponován v paralelní mollové tónině, tedy v h moll. Zajímavostí je, že hudebně tvoří frázi pouze první tři verše, druhý z nich („il barbaro martiro“) je totiž zopakována dvakrát. Poslední verš „che perse il genitor“ tedy dostává samostatný prostor, je zopakován dvakrát v samostatné frázi. Hlavní motiv spočívá v repetovaných osminách, kterým předchází tirátová ozdoba na těžkou dobu. Podle slov se mohou repetitivní osminy rytmicky variovat na osminu s tečkou a šestnáctku. Slova „che perse il genitor“ jsou pak po diminucích a kratších motivech zhudebněna čtvrtkami, jejich význam je tím více zdůrazněn. Konec dílu B pak zajistí ještě jedno zopakování posledních dvou veršů árie a uzavře díl B do původní h moll.

Jak vyplývá z analýzy, oba autoři pojali zhudebnění árie *Fra cento affanni e cento* podobně. Tato podobnost se netýká jenom hlavního tématu, které je u Vinciho jakoby diminucí Hasseho verze. Díky poměrně jasnému vyznění textu, který v sobě nese rozrušení, děs i jistou predikci celého děje opery, a díky skutečnosti, že se jedná o Arbaceho první árii (v roli se při premiéře objevily dvě hvězdy tehdejší opery, v Římě Carestini a v Benátkách

Farinelli), je v obou případech árie rychlá, koloraturní a efektní skladba. Rozdíly najdeme v díle B, který je u Vinciho realizován kontrastně, ve 3/8 taktu a spíše klidně, naopak Hasse pokračuje v podobném znění jako dosud.

7.2 Akt I, Scena 14. Hasse: *Se al labbro mio non credi*

Poslední dvě scény prvního jednání jsou u Boldiniho libreta řešeny jinak, než v Metastasiově originálu. V římské verzi má předposlední scénu opery role Mandane s árií *Dimi che un empio sei* a celé jednání končí Arbace árií *Vo solcando mar crudele*. V benátské verzi je tomu však naopak - předposlední árii zpívá Arbace (*Se al labbro mio non credi*) a poslední árii prvního jednání připadne Mandane, která zpívá *Che pena al mio core*.

Je na místě se ptát, z jakého důvodu k této změně Boldini přistoupil, zvláště pokud měl při premiéře hvězdně obsazeného Arbaceho kastrátem Farinellim a závěrečné árie aktů tradičně příslušely nejdůležitějším postavám v opeře. Je skutečně pravděpodobné, že personální otázky hrály ve změně rolí.¹⁰³ Mandane zpívala na premiéře neméně slavná sopranistka Francesca Cuzzoni, která byla zřejmě považována za hlavní hvězdu představení a která by se ovšem cítila uražena, pokud by její prima donna měla mít stejný prostor jako seconda donna Maria Maddalena Pieri. Tuto teorii podporují i již zmíněné zchovalé údaje o honorářích.¹⁰⁴ Touto úpravou ovšem ztratila role Arbaceho důležitou árii na konci aktu. Farinellimu však byla tato újma vykompenzována rozšířením jeho partu o sólovou scénu ve třetím jednání zakončenou árií *Parto qual pastorello*.

Dosavadní průběh opery je následující. Král Serse je mrtev, zabit rukou Artabanovou, stejně jako Darius, jeho syn, který byl zabit na příkaz Artaserseho, který v pohnutí myslí ze ztráty svého otce vyvodil z Artabanových slov, že Darius je vrahem. Na celé nedorozumění se však přichází - Semira přináší zprávu, že Darius nebyl vrahem, ten skutečný byl totiž právě zajat. Vychází najevo, že vězněm je Arbace, který byl přistižen v zahradách se zakrváceným mečem. Ten však popírá, že by byl viníkem. Postupně se obrací na všechny postavy na scéně, ty ho však jedna po druhém opouštějí, každá za zpěvu své vlastní árie. Nakonec odchází i Megabise, Arbace osamí na scéně s Mandane, svou družkou a dcerou mrtvého krále Sersa.

¹⁰³ HEARTZ, Daniel a John A RICE. *From Garrick to Gluck: essays on opera in the age of Enlightenment*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2004, xvi, 335 s. Opera series (Pendragon Press), no. 1. ISBN 15-764-7081-4. s.85

¹⁰⁴ viz srovnávací tabulka v kapitole 3.4 Johann Adolf Hasse.

Scéna 14 končí u Metastasia a Vinciho árií Mandane *Dimi che un empio sei*, kterou ovšem Hasse nahrazuje árií Arbaceho (jinou árií Mandane naopak zařazuje ve scéně 15). Recitativ Hasseho scény 14 před árií se liší od recitativu Vinciho verze čtrnácté scény takto¹⁰⁵:

Giovanni Boldini (J.A.Hasse)

ARB: E non v'è chi m'uccida! Ah Megabise
s'hai pietà...

MEG: Non parlarmi.

ARB: Ah principessa!

MAN: Involati da me.

ARB: Ma senti amico.

MEG: Non odo un traditore. (*parte*)

ARB: Oda un momento

Mandane almeno...

MAN: Un traditor non sento.

ARB: Quanto mi costa un genitor crudele!

Cara, se tu sapessi...

MAN: Ah, che mi sono gli odi tuoi contro

Serse assai palesi.

ARB: Ma non intendi.

MAN: Intesi le tue minacce.

ARB: E par t'inganni

MAN: All'ora, perfido m'inganoi,
che fedel mi sembrasti e ch'io t'amai.

ARB: Dunque adesso...

MAN: T'abborro.

ARB: E sei...

MAN: La tua nemica.

ARB: E vuoi...

MAN: La morte tua.

ARB: Quel primo affetto...

MAN: Tutto è cangiato in sdegno.

Pietro Metastasio (L. Vinci)

ARB: E non v'è chi m'uccida! Ah Megabise
s'hai pietà...

MEG: Non parlarmi.

ARB: Ah principessa!

MAN: Involati da me.

ARB: Ma senti amico.

MEG: Non odo un traditore. (*parte*)

ARB: Oda un momento

Mandane almeno...

MAN: Un traditor non sento. (*in atto di
partire*)

» ARB: Mio ben, mia vita...

» MAN: (trattenendola)

» Ah scelerato! Ardisci

» di chiamarmi tuo bene?

» Quella man mi trattiene

» che uccise il genitore?

» ARB: Io non l'uccisi.

» MAN: Dunque chi fu? Parla.

» ARB: Non posso. Il labro...

» MAN: Il labro è menzognero.

» ARB: Il core...

» MAN: Il core no che del suo delitto orror
non sente.

» ARB: Son io...

» MAN: Sei traditor.

» ARB: Sono innocente.

¹⁰⁵ pro lepší orientaci v rozdílech jsem ve verzi P. Metastasia označila přebývající verše značkou ».

ARB: E non mi credi?

MAN: E non ti credo, indegno.

» MAN: Innocente!

» ARB: Io lo giuro.

» MAN: Alma infedele.

ARB: (Quanto mi costa un genitor crudele!)

Cara se tu sapessi...

MAN: Eh che mi sono

gli odi tuoi contro Serse assai palesi.

ARB: Ma non intendi...

MAN: Intesi le tue minacce.

ARB: E pur t'inganni.

MAN: Allora perfido m'ingannai

che fedel mi sembrasti e ch'io t'amai.

ARB: Dunque adesso...

MAN: T'aborro.

ARB: E sei...

MAN: La tua nemica.

ARB: E vuoi...

MAN: La morte tua.

ARB: Quel primo affetto...

MAN: Tutto è cangiato in sdegno.

ARB: E non mi credi?

MAN: E non ti credo, indegno.

Obsah celého dialogu spočívá v tom, že Mandane nazve Arbaceho zrádcem a odmítne mu jakkoliv naslouchat. Prohlašuje, že bývalé láskyplné city k Arbacemu se nyní přetavily do nenávisti, že se stává jeho nepřítelem, přeje si jeho smrt a nevěří mu jeho slova o nevinosti.

Arbace je bezpochyby v krutém rozpolcení mysli. Otázka, před kterou stojí, je totiž kruciální: zradit svého otce, ke kterému má, i přes to, jak hrůzný čin udělal, synovskou povinnost, či ztratit lásku a úctu své snoubenky? Odmítá prozradit pravého vraha, ale jakékoliv hlubší vysvětlení je přerušeno Mandane, která situaci pojímá poměrně černobíle.

Jak je to však s textem, který Boldini záměrně vyškrtl? V této pasáži je nejdůležitější část, kde Mandane Arbaceho konfrontuje se svými zraněnými city. Činí tak ofenzivním způsobem. Dále žádá, aby prozradil, kdo tedy je vrahem Serseho, když sám sebe prohlašuje

za nevinného. Ze slov není cítit pouze bolest, ale také silná zloba – Arbaceho nenechá domluvit, obhájit se. Uvědomíme-li si, jaké další emoce Mandane prožívá (tedy zmatenost v nastalé situaci, smutek nad ztrátou otce a bratra, strach z budoucnosti), důvodem pro vynechání tohoto útržku libreta mohla být příprava prostoru pro změněnou poslední scénu prvního dějství včetně velkého *accompagnata* a poněkud odlišného spektra afektů pro Mandane.

V Boldiniho verzi reaguje Arbace nakonec těmito slovy:

Se al labbro mio non credi,	Pokud mým rtům nevěříš,
Cara nemica mia,	má drahá nepřítelkyně,
Aprimi il petto e vedi,	prořízni mi hrud' a pohled'
Qual sia l'amante cor.	jaké je milující srdce.

Il cor dolente e afflitto,	To srdce bolestivé a zarmoucené,
Ma d'ogni colpa privo,	ale jakékoliv viny prosté,
Se pur non è delitto,	pokud není hříchem
Un innocente ardor.	nevinná touha.

Jak je vidět, Arbace sice komentuje obvinění a fakt, že mu Mandane odmítá uvěřit jeho nevinu, avšak reaguje jiným způsobem, než bychom čekali. Arbace znovu mluví o své nevině, nesnaží se ale racionálně ohradit proti nařčení, nýbrž argumentuje svou láskou. Metaforicky se zmiňuje o citech, které ve svém milujícím, avšak ztrápeném srdci uchovává, a nabízí svou oběť, pokud Mandane nevěří. Oslovuje svou milenkou „má drahá nepřítelkyně“, čímž evokuje dřívější láskyplná oslovení a vyjadřuje tím, že i přes její odmítání ji stále miluje. Své vyznání završuje tvrzením, že se neprovinil ničím, leda nevinnou touhou, znovu tedy apeluje na milenciňiny city.

Je patrné, že tato árie musí vést k reakci Mandane v závěrečném čísle opery, která musí být ryze dramaticky i hudebně efektní, a tudíž ukazující silné rozrušení a pokud možno i kontrastní emoce (afekty). A Boldiniho úprava skutečně takovou scénu nabízí¹⁰⁶:

Arbace Arbace ah! se veder potessi
in qual tumulto stanno

Arbace, Arbace, ach! Kdybys mohl vědět
v jakém varu, který se již zčásti

106 překlad vlastní

per te gli affetti miei, qual parte ancora
usurpi nel mio cor... Figlia inumana
quai pensieri son questi! E sei capace
d'altra idea che di sdegno e di vendetta!

--- *con stromenti* ---

Ombra cara e diletta
del mio gran genitore, ad irritarmi,
a svegliar l'ire mie te sola invoco.

Quanto posso sdegnarmi
mi sdegno, oh dio, ma quanto posso è poco.

Che pena al mio core
cercar di sdegnarmi.
M'accende il dolore;
pietà vuol placarmi;
che farmi non so.

Nel fiero cordoglio
difender non deggio;
punire non voglio;
e incerta men vo.

zmocnil mého srdce, jsou
kvůli tobě mé city... Nelidská dcero,
jejíž myšlenky jsou takové! Jsi schopná
jiných myšlenek než na rozhořčení a na
pomstu!

--- *con stromenti* ---

Drahý a milý stíne
mého velkého otce, abys mne rozhněval,
abys pohnul mou zlostí, samotná tebe
volám!

Kolik se mohu hněvat, se hněvám,
ó bože, však je to málo, kolik mohu.

Jaká bolest v mém srdci
se snaží mne rozhořčit.
Mne rozněcuje bolest;
Soucit mne chce uklidnit;
což sama neumím.

V krutém smutku
nesmím bránit;
nechci trestat;
a nejistá méně vidím.

Árie *Se al labbro mio non credi* je hudebně koncipována jako árie da capo tak, jak byla popsána výše, s tím rozdílem, že se v druhé části neopakuje celá předehra. V notách je tato skutečnost zaznamenána znaménkem. Je zkomponována v A dur, tradiční tónině témat přímo souvisejících s láskou, v celém taktu, avšak hraném alla breve, rozsah zpěvního partu je mezi e1 a gis2, tessitura se pohybuje okolo e1 – fis2.

Celá árie se vyznačuje poměrně velkou homogenitou, nenalezneme zde totiž typický kontrast mezi A a B dílem. Celá árie je založena především na melodické lince zpěvního hlasu, která je vystavěna na jemném pulzu čtvrt'ových not v doprovodných nástrojích.

Melodie je obohacena o synkopy, střídání duol, triol a tečkovaného rytmu a o ozdoby v podobě diminucí nebo trylků.

Začátek árie patří předešle, která v pomalejším, ale hybném tempu uvede téma, které později zazní i ve zpěvu. Jedná se o malebné skupiny čtyř osmin (z nichž první jsou repetovány, druhé dvě stoupají po sekundě, tři poslední jsou pod obloučkem), které jsou zakončeny trylkem na čtvrtce. Další hudba využívá celou škálu prostředků k obohacení jinak prosté melodie – tedy synkopy, rytmizaci i diminuce. Předešle má dohromady 14 taktů, sestává však v podstatě z jednoho předvětí a závětí, které slouží k uvedení všech motivů. Závětí je pak třikrát rozšířeno.

První vstup zpěvu trvá 20 taktů. Nejprve přezpívá první dva verše „Se al labbro mio non credi, / Cara nemica mia“, přičemž druhý z nich se zopakuje dvakrát. Hudba zde naplňuje všechny charakteristiky, které již byly zmíněny výše. Využívá doslovně něžnou melodii v osminách, která již zazněla na začátku předešle a která se vyznačuje oním svázáním třech posledních osmin ve skupině. Důraz v první frázi je položen na slovo „cara“ tím, že v taktu alla breve položí důraz na půlovou notu začínající na druhou, lehkou dobu taktu. Tento postup je podpořen absencí basu pod druhou dobou. Zopakování tohoto verše se stejným postupem o dva takty později dává posluchači živou představu o oslovení Mandane, může být proto nabízejícím se motivem i k jevištnímu zpracování, například v podobě otočení se Arbaceho, či natažení ruky směrem k Mandane. Pokračování druhé fráze přechází do první koloratury této árie. Ta je zpívána na slovo „l'amante“, které je tímto zdůrazněno, a je uvozena prvními houslemi, které zahrají figuru synkopicky repetovaných tónů na tónu c2 ústících v nečekanou tirátu na poslední době. Totéž poté několikrát opakuje hlas, vždy o tón níže. Celá koloratura je doprovázena čtvrtkami v base, který zachovává daný pulz a jakoby trpělivě uzemňuje vzrušené synkopy a diminuce ve vrchním hlase. Celá koloratura však vyznívá poměrně klidným dojmem, i když připouští různé interpretace. Díky nutnosti v synkopách znovu nasazovat tentýž tón je možné celou koloraturu interpretovat jako obraz vnitřního chvění nebo rozrušení. Tento afekt je pak zakončen opakováním posledního verše v synkopickém vzestupu k dlouhému e2 trvajícím přes celý takt. Pod drženou notou tentýž vzestup opakují nejdříve housle a nakonec i bez synkop bas, je zde tedy prostor pro gradaci. Hudba končí po ozdobeném sestupu zpět na tónu e1.

Celá část je v t. 34 proložena čtyřtaktovou mezihrou, která uvede zpěv do dominantní E dur. Druhá fráze zpěvu má 30 taktů. V tomto vstupu zpěvu je potřeba zdůraznit koloraturu, která probíhá stejným způsobem na slovo „amante“ jako v předchozím vstupu, avšak za

doprovodu dlouhého drženého tónu e2 v prvních houslích. Jedná se o velmi efektní kontrast k předchozí hudbě - jakoby nyní pravidelný tep ustal a jen gradoval zvuk, stejně jako význam Arbaceho slov. V Hasseho zpracování tedy nejenže Arbace přes všechno miluje Mandane stále stejným způsobem, jeho láska navíc sílí. Režijně se tento magický moment dá velmi dobře využít, zvláště pokud na scéně funguje dobrá non-verbální komunikace mezi zpěváky. Prodléva přetrvává celých jedenáct taktů koloratury, pouze se později dimинуuje tak, aby tvořila nyní již rytmický dialog s hlasem. V posledních dvou verších dílu A na akordu mollového dominantního sedmého stupně Hasse připomene bolest, kterou musí Arbace cítit, pokud dává Mandane volnou ruku k „proříznutí hrudi“, tato bolest však lehce vplyne do závěrečných koloratur na slovo „amante“ s podobným afektem, který byl již popsán výše. Orchestrální dohra pak zakončuje díl A doslovným zopakováním závěti z přede hry, pouze bez trojitého zakončení.

Jak již bylo řečeno výše, díl B není k dílu A motivicky kontrastní. Setkáváme se tu však s jiným velmi zajímavým jevem – kontrastu je dosaženo výrazně odlišným harmonickým průběhem. Z h moll, do které zamířil konec první fráze, ocitáme se nyní v dominantní H dur, která je sedmým stupněm závěrečné cis moll. Harmonie projde tímto schématem: VIII⁷, D#, T, T#, II, S, T. Tedy konkrétně v akordech: dominantní H dur, Gis dur, cis moll, Cis dur, d moll, Fis dur, cis moll. Z původního harmonického plánu, který se příliš nevzdaloval libozvučné A dur nebo E dur, se dostáváme do vzdálenějších tónin, které v rámci dobového ladění musely znít drsněji a temněji. Důvod je zřejmý – jedná se o vyjádření bolesti srdce, o kterých v této části árie Arbace hovoří.

V závěru dílu B se nevyskytuje větší prostor pro kadenci, doprovodný orchestr však zahraje tři takty závěrečné kadence přede hry a vrací nás ke znaménku, od kterého se díl A zopakuje, zazní tedy bez přede hry.

Árie je jakožto zhudebnění nového textu vyjádřením Arbaceho citů k Mandane. I přes situaci, která se zdá být stále zoufalejší (blížíme se konci jednání, napětí graduje), Arbace nepropadá beznaději. Naopak využívá cenného času k tomu, aby přesvědčoval Mandane o své nevinně tím, že jí vyznává stálost svých citů. Mandane je zmatená, zoufalá a nešťastná - všechny její emoce spějí k projevu ve velkém accompagnatu s árií na konci prvního aktu. Arbace však zachovává klid jemnou melodií, která přetrvává po oba díly árie. Vnitřní pohnutí je v díle B vyjádřeno drsností zvuku, který musel znít při použití tónin s více křížky. V případě současné hudební interpretace by tomuto aspektu měla být věnována značná

pozornost, zvláště bude-li užito obvyklého rovnoměrného ladění.

7.3 Akt I, Scena 15. Vinci: *accompagnato* a árie *Vo solcando nun mar crudele*

Ocitáme se v situaci, která byla rámcově popsána u Johanna Adolfa Hasseho. Všichni se již od Arbaceho odvrátili, avšak Mandane již také odešla po nařčení Arbaceho ze zrady. Text recitativu a poslední árie prvního dějství je následující¹⁰⁷:

ARBACE

No che non ha la sorte
più sventure per me. Tutte in un giorno
tutte, oh dio, le provai. Perdo l'amico,
m'insulta la germana,
m'accusa il genitor, piange il mio bene
e tacer mi conviene!

E non posso parlar! Dove si trova
un'anima che sia
tormentata così come la mia.

Ma giusti dèi pietà. Se a questo passo
lo sdegno vostro a danno mio s'avanza,
pretendete da me troppa costanza.

Vo solcando un mar crudele,
senza vele e senza sarte;
freme l'onda, il ciel s'imbruna,
cresce il vento e manca l'arte
e il voler della fortuna
son costretto a seguir.

Infelice, in questo stato
son da tutti abbandonato;
meco sola è l'innocenza

ARBACE

Nikdo nemá osud
víc nešťastný než já. Vše v jednom dni
vše, o bože, jsem zakusil. Ztrácím přítele,
sestra mne uráží,
obviňuje mne otec, pláče má milovaná
a já musím mlčet!

A nemohu již mluvit! Kde najdu
duši, která by byla
tak ztrápená jako ta má.

Spravedliví bohové, milost!
Jestli váš hněv mne sem přivedl,
očekáváte ode mne příliš stálosti.

Pluji na krutém moři
bez vesel a bez plachet,
vlny se dmou, temní nebe,
síla vítr a dovednost chybí,
jsem nucen následovat
vůli štěstěny.

Nešťasten, v tomto stavu
jsem všemi opuštěn,
se mnou samotná je jen nevinnost

107 překlad vlastní.

che mi porta a naufragar.

která mne nese do ztroskotání.

Jak vidíme, Arbaceho poslední recitativ zapadá do nastalé situace. Arbace pod tíhou všech obvinění osamotě projevuje své zoufalství a nařiká na svůj osud. Zmiňuje všechny své blízké, kteří se od něho odvrátili, cítí se zrazen a nevidí ze situace východisko. Na konci recitativu se pak obrací na bohy a vyzývá je, aby mu dali milost.

Árie shrnuje situaci a metaforicky říká podobné věci jako recitativ. Arbace se přirovnává k plavci na rozbouřeném moři, staví do kontrastu vnější okolnosti se svou bezmocí, neboť je nucen následovat vůli osudu nebo štěstěny. Jeho ctností, kterou v srdci zachovává a která by mu měla v současné chvíli nejvíce pomoci, je nevinnost, která ho však žene do zkázy. Tím míní nejspíše zkázu nejen ve smyslu trestu za zločin, který sám nespáchal, ale vzhledem k tomu, že nevinnost nemůže dokázat, míní se tím také zkáza citová - jeho milenka, ani nejbližší mu již nevěří a odvracejí se od něho. Na konci prvního jednání árie funguje velmi dobře dramaturgicky - diváka nechává v napětí, jak se příběh vyvine dál, neboť se zdá, že je pro hlavního hrdinu vše ztraceno.

Árie je zkomponována v celém taktu alla breve, je psána v D dur. Tempo není uvedeno, bude se jednat pravděpodobně o Allegro Moderato. Oproti ostatním áriím aktu má *Vo solcando un mar crudele* kromě standardního smyčcového orchestru ještě dva lesní rohy, které podporují mohutnější pasáže. Nemají sólové plochy, jedná se pouze o jakési signální tóny převážně na tónice a dominantě. Rozsah árie pro hlas je mezi d1 a a2, tessitura se pohybuje okolo d1-f2.

Již v předehře je jasné, že se jedná o árii, která má v opeře významné postavení. Její téma, které se projeví i v hlase, spočívá v rozloženém akordu D dur půlových notách, od třetí z nich jsou půlky rytmicky a melodicky diminuovány. Celé téma dělá poměrně rázný a odhodlaný dojem, i když nijak přehnaně a to především kvůli klidnějšímu tempu. Téma specifické pro orchestr, které zazní v mezihrách, má dvě odlišné části. První z nich má poměrně velkou gradaci a spočívá v trojitém zopakování motivu rozloženého akordu D dur do skupiny osmin spojených čtvrtkou ligaturovanou s osminou. Pod smyčcovým orchestrem se poprvé objeví lesní rohy. Drží unisono dlouhé D a nabývají na síle. Po trojitém zopakování motivu přichází legatované trioly rozloženého akordu D dur a A dur v houslích, za doprovodu zbytku orchestru a lesních rohů, které rytmizují proti triolám duoly na základních tónech akordů. Celá tato pasáž barvitě ilustruje metafory, o kterých bude Arbace v zápětí zpívat, tedy

dující vítr či rozbouřené vlny moře.¹⁰⁸ Předehra končí triolovým vzestupným během, který se později objeví v koloraturách.

Zpěv začíná přesným zopakováním úvodního tématu na rozloženém akordu D dur. Orchester poté pokračuje stejně jako v předehře, bouří i s žesti pod zpěvem, který téma ještě jednou zopakuje na slova „freme l'onda“ – orchestr pod hlasem tedy názorně ilustruje slova, o kterých Arbace hovoří. Jakmile dojde řeč na tmavnoucí nebe („ciel s'imbruna“), vzrušený pohyb se zastaví a smyčce podbarvují dlouhé noty zpěvu v synkopickém kontrapunktu, který dává vyniknout disonancím. Další obraz sílícího větru je vykreslen první koloraturou hlasu na slově „vento“. Koloratura není charakterizována přehnanými běhy, nýbrž v podstatě zdobením tónu e2 osminovými odbočkami na tón f2, maximálně obarvenými jednoduchým během od h1. Koloratura má tak v sobě jednak pohyb osmin, ale zároveň je jakousi statickou plochou, kterou podporují repetované osminy v houslích. Plochu lze podle vůle interpreta zpracovávat crescendem či decrescendem a modelovat tak konkrétní obraz větru.

Další práze jsou již zhudebněny pro danou dobu typickým způsobem, text je podložen spíše sylabicky. Rytmičkým osvěžením jsou pak synkopy na druhou dobu taktu, na poslední dobu jednotlivých frází jsou pak označeny forte krátké, šestnáctinové běhy. Působí překvapivě, skoro až jako tiráty. Zpěvní frázi zakončuje koloratura na slovo „seguitar“ spočívající v již zmíněném triolovém postupu vzhůru, zde několikrát přerušovaném.

V druhém ritornelu zazní „motiv rozbouřených vln“, tedy ony triolové akordické rozklady pod legatem s podporou v hornách a dále triolový běh k tónu a2. Druhý vstup zpěvu je řešen velmi podobným způsobem jako první, uslyšíme opět zvukomalebné motivy jako v prvním vstupu. Rozdíly jsou skutečně kosmetické - koloratura na slovo „vento“ je prodloužena a rozšířena o postupy až směrem k a2, střídání osmin pomalého trylku je mez tóny a1 a h1. Naopak poslední koloratura na slovo „seguitar“ je zkrácena na samotný triolový běh až do a2. Následuje klamný spoj, který je označen korunou pro případnou kadenci v díle A', a uzavření árie. Třetí ritornel připomene ještě jednou všechny důležité motivy árie a ukončí díl A do tóniky.

Díl B pokračuje na durovém šestém stupni (tedy v H dur), přechází přes A dur, zpět do D dur. Doprovou se účastní pouze smyčcový orchestr, horny zde obsazeny nejsou. Je tradičně více zaměřen na deklamaci textu, text je tedy hudbou podložen převážně sylabicky. Zazní zde i rytmus synkopy na druhou dobu, který byl slyšet již v díle A. Zvýrazněnou frází je zde

¹⁰⁸ Tato kompoziční technika zvukomalby je v jevištních dílech typická především pro celé 17. století. Tato praxe se zachovala z tradice renesančních madrigalů a postupem času z módy mizí. První třetina 18. století je právě obdobím, kdy se starší a modernější styl setkávají.

„meco sola è l'innocenza / che mi porta a naufragar“, zvláště pak slovo „naufragar“, které je ilustrováno nejprve rázným sestupem v osminách do h1, na kterém začínají se stejnou razancí skoky v půlových notách. Podruhé je o takt dál toto slovo zhudebněno prostou sestupnou koloraturou. Celá fráze končí na tomtéž slově ještě jednou oddeklamovaném v hluboké poloze (c1-e1), po koruně pro případnou kadenci je díl B zakončen do D dur a opakuje se díl A'.

Z analýzy je zřejmé, že v árii *Vo solcando un mar crudele* zpěvák najde dostatek prostoru pro vyjádření bohatých textových obrazů, i pro exhibici své pěvecké techniky. V neposlední řadě jsou vypsána dvě místa s korunou, na kterých se předpokládá kadence. Je jednou z hudebně nejpropracovanějších árií opery a právem jí náleží místo na konci prvního jednání.

7.4 Akt II, Scena 2

V druhé scéně druhého aktu se nacházíme ve vězení, kam za Arbacem přišel jeho otec Artabano. V předcházejícím recitativu Artabano vysvětluje, že vymyslel plán, jak svého Arbaceho dostat z vězení a možná i na královský trůn. Arbace v tu chvíli odmítne otcovu nabídku k útěku, protože by tím okolí dokázal svou vinu. Říká, že tento otcův rozkaz bude první, který neuposlechne. Artabano se ho snaží silou donutit, ale Arbace volá strážce, kterým nařizuje, aby ho znovu spoutali do okovů. Artabano je rozhněván potupou, Arbace se s ním loučí a Artabano ho posílá do vězení s tím, že mu více naslouchat nebude.

Text následující Arbaceho árie zní v Metastasiově libretu takto:

Mi scacci sdegnato!	Posíláš mne zlostně pryč!
Mi sgridi severo!	Krutě mne zapuzuješ!
Pietoso placato	Nemohu doufat,
vederti non spero	že tě uvidím soucitného a smírného,
se in questi momenti	pokud v takovém čase
non senti pietà.	necítíš soucit.
Che ingiusto rigore!	Jaká nespravedlivá přísnost!
Che fiero consiglio!	Jak pyšná rada!
Scordarsi l'amore,	Zapomenout lásku
d'un misero figlio,	k nebohémmu synovi,

d'un figlio infelice
che colpa non ha.

k nešťastnému synovi,
který vinu nemá.

Je patrné, že árie byla Metastasiem zamýšlena jako árie hněvu. Arbace v textu reaguje na slova svého otce. Artabano je zhrzen – nevychází mu jeho plány na Arbaceho převzetí trůnu, jeho syn je navíc nevinný ve vězení a očekává popravu místo něho samého. Jeho reakce slovy „Va, non t'ascolto, indegno.“ by se dala vysvětlit i jako prchlivost v okamžiku, kdy nečekal odmítnutí.

Arbace mu však dává najevo svou morální převahu. Ctí ho jako svého otce a proto ho kryje a setrvává ve vězení, odmítá však svou vinu a je loajální králi. Arbace, zdá se, v árii pozbývá posledních zbytků iluzí o svém otci, který jeho rozhodnutí nechápe. Nejprve překvapeně, možná až dotčeně ve dvou verších shrnuje situaci, poté dává najevo své zklamání otcovým charakterem – nemůže doufat, že ho kdy uvidí jinak než mocichtivou a intrikující osobu. Druhá část má podobnou formu, první dva verše jsou jakýmsi zvoláním, které vyjadřuje neschopnost uchopit otcovo jednání, zbytek je spíše introspektivně zaměřená poznámka na vlastní situaci, obohacená o trpkost, že není pochopen ani svým otcem, místo kterého je ve vězení a který místo soucitu nebo otcovské lásky myslí na intriky a moc.

V Boldiniho verzi zůstal text předchozího recitativu zachován jako v originále. Árie *Mi scacci sdegnato* však byla nahrazena tímto textem:

Lascia cadermi in volto
uno de' sguardi tuoi,
che forse ancor tu puoi
sentir pietade in te.

Nech padnout na mou tvář
jeden ze svých pohledů,
ve kterém možná ještě můžeš
cítit ke mně soucit.

Se dallo sdegno è tolto
il bel primiero amore
guardami; e col tuo core
giudica poi di me.

Jestli v tom pohledu již není
dřívější ušlechtilá láska,
pohled' na mne; a svým srdcem
mne pak suď.

Oproti Metastasiově verzi druhé scény druhého jednání je význam árie posunut k niternějšímu pohledu. U obou strof zmizely první dva verše, které měly v obou případech

význam překvapeného výkřiku, kam až může otcovo chování dojít. Arbace se cítí dotčen. Zklamání z otce, které je cítit z pokračování původní strofy, je v Boldiniho verzi nahrazeno prosbou o otcův pohled. Arbace tedy ještě svého otce neodsoudil, stále se zmitá mezi poslušností a láskou k otci a ke králi. Prosí svého otce o soucit, neboť jeho přízeň nechce ztratit. Ve druhé strofě dává stejně jako v původní verzi najevo, že si je vědom toho, že otec již pro něho žádný soucit nechová. Je to proto, že jako syn ho zklamal, neboť se odmítl pro otcovy intrikářské plány zpronevřit své cti a zradit krále. V Metastasiově verzi libreta však nazývá Arbace svého otce pyšným a nespravedlivě přísným, nyní již po prosbě o soucitný pohled Arbace apeluje na otcovské city, neboť stále doufá, že mu Artabano ve svém srdci může dát za pravdu. Již nezmiňuje explicitně svou nevinu, ale apeluje na otce, aby ho soudil svým srdcem.

7.4.1 Vinci: *Mi scacci sdegrato*

Árie je psána v dvoučtvrtovém taktu v tónině B dur. Tempo není uvedeno, nejspíše se bude jednat o Andante nebo Moderato. Je psána jako dobový tanec gavota, hlavní téma obsahuje typický gavotový rytmus osmina s tečkou, dvě triadvacetiny, dvě osminy. Melodika je díky tomu i přes drobné koloratury jednoduchá, převážně sylabická a charakter až písňová. Rozsah zpěvního hlasu je v árii d1-b2, tessitura se pohybuje mezi f1-a2.

Hlavní téma je exponováno v předehře, jedná se o tři takty s předtaktím, které naplňují již zmíněný gavotový rytmus melodií nejprve od g1, poté ještě dvakrát o tercii výš. Osminová nota s tečkou je trylkována. První vstup zpěvu se omezuje na sylabické podložení textu hudbou, je vyzdviženo slovo „pietà“ opakování na synkopovaném f2 v závěru fráze. Synkopy jsou použity jako vyjadřovací prostředek téměř v celé árii. Celý první vstup zpěvu je komponován v odlehčeném stylu, taneční rytmus tomu jen přispívá, závažnější bude až druhý vstup zpěvu.

Do něho nás přenese orchestrální ritornel. Začíná stejně jako první vstup zpěvu v B dur, větší závažnost dostane akordem a moll, přes který se ovšem rychle dostane zpět do svělehkosti a tanečnosti. Fráze je opět podložena sylabicky, vyzdviženo je slovo „pietà“ na delší koloratuře, která spočítá v kombinaci synkopického rytmu s motivem čtyř šestnáctek a vede do vzestupu k tónu b2. V opakování textu již přichází větší závažnost - náhle opouštíme pravidelný tep tance a smyčce předepsaným tenutem a disonancemi slovu „pietà“ dávají jiný

rozměr. Vzhledem k významu celé věty se může jednat o výraz pochopení, či uvědomnění si situace, že otec svého syna opouští. Projeveným afektem může být tedy hrůza, v pozadí možná i lítost a smutek. Tento krátký moment však trvá jen necelé tři takty, ihned se vrací pravidelný a radostný pulz tance.

Díl B přichází v paralelní mollové tónině. Nejprve využívá hlavního tématu, postupně se ale zpěvák jakoby více a více noří do svých myšlenek, hudba se stává introspektivnější. To je dáno textem (*Scordarsi l'amore, / d'un misero figlio, / d'un figlio infelice / che colpa non ha*) a absencí basu, případně podpořením hlasu houslemi v terciích. Tento postup se opakuje dvakrát, basy ve svých příznávkách drží tóninu g moll. Po koruně pro případnou kadenci je trylkem zvýrazněno slovo „colpa“. Árie se poté vrací od začátku s dílem A'.

7.4.2 Hasse: *Lascia cadermi in volto*

Hasse svou verzi libreta zhudebnil o poznání jemněji než Vinci. Nacházíme se v tříosminovém taktu v tónině B dur, tempo není označeno, bude se jednat o Andante nebo Adagio. Hlavní téma spočívá ve třech sestupných osminách, zdobených dlouhými přírazy tak, že melodie sestupuje po tónech. Významným motivem je rytmická figura diminuované osminy a čtvrtky. Diminuce je tvořena vždy dvěma dvaatřicetinami a šestnáctkou, občas i s přírazem a funguje jako tiráta. Na konci přede hry pak zaznívá tento motiv v diminuci - třikrát v jednom taktu. Dalším charakteristickým atributem jsou skupiny dvou klesajících osmin, které přicházejí po stále stejné notě f¹. Ta proto vyznívá jako ostinátní nebo bordunová, zatímco dvě klesající osminy se vždy o sekundu zvýší, čímž tato fráze má velký gradační potenciál.

Na těchto motivech je založena i zpěvní linka. Na začátku sólové plochy v podstatě parafrázuje již známou melodii houslí, na slovo „pietade“ se objevuje koloratura přes osm taktů. Ta využívá osminových sestupných kroků na každém druhém taktu ozdobených malou tirátou stejného typu jako v přede hře na první době. Housle hrají *colla parte*, charakter árie je lehký, taneční, vedením melodie lehce připomíná pastorální tematiku. V druhé sólové ploše se využívají tytéž prvky, které již byly popsány. Oproti první sólové ploše tu uslyšíme i charakteristický motiv klesající dvojice osmin s ostinátním f¹ na první době, a to na slova „che forse ancor tu puoi“. Opakování prvního verše „*Lascia cadermi in volto*“ je zdobeno rytmicky vypsanými přírazy. Před koloraturou na slovo „pietade“ je využito principu dialogu, kdy do

prostých osmin hlasu zaznívají diminuce v houslích, které známe již z konce přede hry. Samotná koloratura pak využívá již známý motiv tiráta-čtvrtka. Díl A končí ritornelem.

Díl B je zhudebněn pouze sylabicky, je kontrastní k dílu A mollovou tóninou, z B dur se ocitáme v g moll. Charakteristickým motiv zabírá dva po sobě jdoucí takty. V prvním z nich je vypsán rytmus osmina a dvě skupiny dvou šestnáček, který se již objevil na samém začátku, kde byl ovšem zapsán s přírazy. Druhý takt je charakterizován skupinou šestnáctinových triol a čtvrtkou. Motivy i přes mollovou tóninu opět vyznívají lehce, líbivě, vkusně. Všechny tyto charakteristiky mohou být klíčovými slovy galantního stylu.

Přes svou zdánlivou lehkost mohou být árie poměrně obtížnými skladbami celé role. Vinciho verze je o něco náročnější z toho důvodu, že celá árie je položena pro mezzosoprán poměrně vysoko, nejvyšším tónem je b2. U obou zároveň platí, že fráze jsou dlouhé a náročné na výdrž, protože i v ozdobách musí hlas znít stále spíše lyricky než koloraturně. Lehkost ovšem nesmí vymizet - árie ve většině míst následuje vyjadřovací prostředky taneční hudby, u Vinciho konkrétně rytmu gavoty. Afektem obou árií je lítost, smutek, u Vinciho v určitých místech proniká i hněv nebo hrůza z toho, jak se může otec chovat k synovi, u Hasseho naopak převažuje pohled vnitřní, o něco mírnější a prosebnější stav mysli. Použití tanečního gavotového rytmu k vyjádření afektu u Vinciho je přinejmenším zvláštní, dalo by se o něm uvažovat jako o prostředku pro vyjádření zdánlivého zachování tváře. Na několika místech vyvěrou na povrch skutečné emoce, aby však byly vzápětí znovu překryty plesající gavotou, která jakoby v podobné situaci neměla co dělat. Hasseho pravidelný tep vnáší skoro až taneční řád do rozjitřené emoce, umožňuje však něco větší prostor pro kantilénu, lyrickou interpretaci nebo případné zvolnění.

7.5 Akt II, Scena 11

Recitativ je v obou verzích scény identický. V jedenácté scéně druhého aktu se nacházíme ve vězení, ve kterém dlí Arbace, a spolu za vězňem přicházejí Artabano, Artaserse, Mandane a Semira. Artabano se za různých reakcí ostatních postav snaží Arbaceho přimět k přiznání, že zabil krále. Ten však vytrvale odmítá, jednak kvůli své skutečné nevinnosti, jednak kvůli tomu, že ví, že vrahem je jeho otec Artabano, který si vymínil, že Arbaceho vraždou Serseho dostane na trůn. Artaserse se zbavuje zodpovědnosti a předává ji právě

Artabanovi. Ten Arbaceho odsuzuje slovy o spravedlnosti a věrnosti a následně podepisuje jeho ortel smrti. Mandane trpí a pláče. Artabano jako otec svému synu situaci nijak neulehčuje, ačkoliv pronáší slova omluvy a pak jen jakýsi povzdech nad tím, co syna čeká. Je patrné, že se zde odvolává na vyšší principy, zákony, morálku a povinnost, ačkoliv se v jeho případě jedná o hluboký střet zájmů, protože těmito slovy odsuzuje svého jediného syna, navíc za zločin, který spáchal on sám. Arbace prosí otce o pozdržení své bolesti a projevuje lítost nad tím, jakým způsobem je viděn v očích svých bližních a celého světa. Největší lítost je zde ale vyjádřena nad ztrátou otce, kde se plynulý tok Arbaceho myšlenek zastaví a následuje pak Arbaceho rozhodnutí odejít se se slovem „Addio.“ na rtech. V momentě se ale otáčí a padá svému otci k nohám. Odpouští mu jeho rozhodnutí a dává najevo, že je ochoten vyčkat na následující ráno, kdy bude vykonán trest.

V původní verzi libreta následuje árie *Per questo paterno amplesso*. Arbace v ní hovoří ke svému otci Artabanovi. Text árie je následující¹⁰⁹:

Per quel paterno amplesso,
per questo estremo addio,
conservami te stesso,
placami l'idol mio,
difendimi il mio re.

Vado a morir beato,
se della Persia il fato
tutto si sfoga in me.

Pro ono otcovské objetí,
pro toto poslední sbohem,
opatruj sám sebe,
utiš mou lásku,
braň mého krále.

Odcházím smrti vstříc blažený,
jestli osud Persie,
se na mně vybije.

Bylo naznačeno výše, že je zřejmé, že postava Arbaceho v právě minulé scéně prodělala patrný psychologický vývoj. Od statečnosti, možná až zpupnosti při odmítání své viny, přes moment, kdy prosí otce o slitování, se dostává k lítosti nad situací, až nakonec pokorně přijme svůj nastalý úděl a podvolí se okolnostem. Z tohoto rozpoložení pak plyne celkový výraz árie. Arbace již neřeší, co s ním bude, neodmítá trest, naopak odchází blažený, pokud se tímto vyřeší všechny nesnáze Persie (tedy pravděpodobně skutečnost, že Persie přišla o krále). Jediné, co v tuto chvíli požaduje od otce, jsou tři věci, které se mu jeví jako

109 vlastní překlad.

nejdůležitější, tedy aby se Artabano postaral o osoby, na kterých Arbacemu nejvíce záleží - o sebe, Arbaceho milenkou Mandane a Artaserseho, Arbaceho krále a přítele. Právě při otcovském objetí ho k tomu všemu zapřísahá.

Text árie předkládá ideální formu pro kompozici da capo árie, dílem A bude prvních pět veršů, zbylé tři pak budou dílem B. Rozdělení je patrné díky funkční stavbě celku, árie je totiž v podstatě rozdělena na dvě věty, které kopírují výše zmiňovanou formu. Dále je dělení zřejmé díky významovému rozdělení na dvě poloviny. V prvních pěti verších se vyskytuje ona prosba o ochranu blízkých lidí spojená s apelem na otcovskou roli v objetí, v posledních třech verších Arbace konstatuje, že odchází pro svůj trest a nelituje toho kvůli své zemi.

Celková psychologie postavy Arbace je na konci árie a celé scény zaměřena směrem, který divák vnímá zhruba od poloviny scény u Artabana. Řeč je o vědomí povinnosti k morálním hodnotám. U postavy Artabana však díky tomu, že víme, co je na pozadí jeho jednání, divák necítí oprávněnost jeho apelů, naopak ty musí vyznívat krajně cynicky, jsou-li navíc mířeny k vlastnímu synovi. Zajímavé je, že Arbace dojde ve výše nastíněném vývoji k podobnému postoji. Je smířený se svým osudem, ale nepropadá zoufalství. Cítí jako svou morální povinnost zemřít pro svou zemi. Tato diskrepance mezi na první pohled podobnými postoji otce a syna, vycházejícími však z odlišného vývoje postavy, může při vhodném režijním postupu vzbuzovat konečně árii jedenácté scény v očích diváka až poněkud ironický dojem.

U Hasseho následuje árie s pozměněným textem:

Per questo dolce amplesso,
Per questo estremo addio,
Serbami o Padre mio
L'idolo amato.

Sol questo all'ombra mia
Pace e conforto sia
Nel fier mio fato.

Pro toto drahé objetí,
pro toto poslední sbohem,
ochraňuj, můj otče,
drahou milenkou.

Jen to bude mému stínu
útěchou a posilou
v mém krutém osudu.¹¹⁰

Je zřejmé, že po celém psychologickém posunu postavy v recitativu přichází árie, ve

110 vlastní překlad.

keré se z nejdramatičtější roviny svého duševního stavu Arbace nezvedá k povinnosti, ale zůstává v poněkud zoufalém rozpoložení. Nemůže si být již ničím jist, kromě své lásky k Mandane, zvláště pak co se týče chování otce, proto se ho tedy snaží zapřísahat, aby při onom jemu drahém objetí ochraňoval jeho nejbližší - tedy milenku Mandane. O opatrování krále nebo sebe sama se nezmiňuje, neboť si uvědomuje, že otec je nevyzpytatelný a může učinit cokoliv. V druhé části árie se postava ve své řeči obrací spíše do svého nitra a ubezpečuje sama sebe, že bezpečí Mandane bude útěchou pro osud, který ho čeká.

Klíčovými slovy jsou zde „drahé“, nikoli pouze „otcovské“ objetí, opět „drahá“ nebo „milovaná“ milenka místo „má“ milenka. Boldini pak úplně vynechává zmínku o otci a o králi. Druhá část árie se v porovnání vyznačuje kontrastem mezi „blaženou smrtí“, když „dopadne osud Persie“, oproti „útěše a posile mému stínu“ v „krutém osudu“. Díky použití slov „smrt“ a „stín“ pro tutéž skutečnost, tedy že Arbace bude druhého dne popraven, také můžeme spekulovat o představě, kterou daná verze nabízí o blížícím se konci života postavy. Zatímco „smrt, umírání“, v italském originále „morire“, asociuje svým kořenem slova ve většině indoevropských jazyků definitivní konec života, neimplikuje tedy nutně jakékoli bytí po smrti, slovo „stín“ v použité souvislosti vybízí k představě jakéhosi neúplného života po smrti, tedy pouhého odrazu onoho bytí, které ze života odešlo v zoufalství a které tedy v tomto rozpoložení musí trpět i nadále, možná navždy. Jedinou útěchou ve věčném trápení je vědomí, že milovaný člověk je v pořádku.

Árie je textově opět standardně dvoudílná, stejně jako původní je členěna do dvou vět, přičemž první z nich trvá opět přes čtyři verše, druhá přes tři verše.

7.5.1 L. Vinci: *Per quel paterno amplesso*

Árie je psána a tempo giusto v celém taktu v tónině G dur. Rozsah árie je d1-g2, tessitura se pohybuje mezi f1-e2. Obsazení je smyčcový orchestr, se kterým se pracuje standardním způsobem, forma je da capo.

Celá árie začíná předehrou v G dur, která předznamenává hlavní melodickou linku hlasu a doslovně uvádí předvětí první fráze. Jedná se o výrazný motiv tečkovaného rytmu, který má vzor šestnáctka - osmina s tečkou, ve stoupající melodii po sekundách. Pod hlasem a houslemi, které hrají většinou colla parte, udržuje pohyb kráčivý bas. Harmonický rytmus árie je rychlejší než u Hasseho, jehož árie *Per questo dolce amplesso* by se spíše dala zařadit do

galantního stylu. Celé téma působí díky přesně členěnému tečkovanému rytmu velmi tanečně (čemuž i napovídá tempové označení).

Sólová plocha začíná na taktu 5. Melodie kopíruje již jednou slyšené téma z předešlé, zvláštní důraz je položen na slovo „placami“ synkopovanou čtvrtkou na tónu c1. První slabika tohoto slova se tak oproti drobným hodnotám tečkovaného rytmu silně zdůrazní. Dalším signifikantním momentem je pak zastavení na slovo „Addio“, které se zopakuje dvakrát do úplného ticha, na druhé slabice je podpořeno dvěma osminami ve vrchních smyčcích. Zní křehce a jemně, jaksí bezbranně, prosté konstatování posledního slova „sbohem“ směrem k nevyzpytatelnému otci.

Následuje ritornel, který hudbu uvede do paralelní D dur. V druhé sólové ploše jsou obě důležitá slova také zdůrazněna. Slovo „placarmi“ stejným způsobem jako v předešlé sólové ploše, slovo „Addio“ je zdůrazněno podobně jako poprvé, ale tentokrát se nejedná o náhlé ticho celého orchestru, ale mlčí jen basso continuo, housle hovoří v dialogu se zpěvním hlasem tečkovaným rytmem v terciích. Zajímavostí je, že árie neobsahuje žádné koloratury. To přispívá k tanečnímu stylu celé skladby, i námět je tedy vyjádřen bez většího důrazu na afekt.

Díl B se skládá ze dvou opakování posledních tří veršů árie. Pochmurnější text nás přenáší do stejnojmenné tóniny g moll. Stále se využívá tečkovaného rytmu, tep se v průběhu dílu nezastaví, jen na konci na slovo „me“ z posledního verše se nachází krátká koloraturka s tečkovaným rytmem a řetízkovitě vázanou melodií. Na tomto místě je umožněna krátká kadence. Housle hrají colla parte, jen mezi dvěma frázemi mají malou spojovací vyhrávku. Díl končí po osmi taktech, následuje opakování dílu A'.

7.5.2 J.A.Hasse: *Per questo dolce amplesso*

Hasseho verze je komponována v celém taktu, v tónině E dur. Tempo není označeno, bude se nejspíše jednat o Andante. Rozsah zpěvního hlasu je a-e2, árie je tedy v porovnání s ostatními áriemi role položena poměrně nízko.

Árie začíná šestitaktovou předešlou, která využívá hlavní motiv - v houslích unisono zní jemně ozdobená melodie v osminových notách. Melodie kráčí po sekundách s ozdobou v podobě spodní kvinty na první osmině. Tento způsob zdobení se projevuje i v dalších taktech, druhý charakteristický způsob ozdobení tónu je vypsání spodní příraz dvou čtyřiašedesátin k

dané šestnáctce. Ritornel končí disonancí, která ho tím přirozeně propojuje se sólovou plochou. Ta využívá melodie, jež zazněla v houslích, jen nyní o oktávu níž. Zvláštní hudební důraz je kladen na slova „l'idolo amato“. Poprvé je odlišen od zbytku převážně po sekundách kráčející melodie tím, že je zkomponován na rozloženém dominantním akordu H v drobnějších hodnotách. Podruhé jsou tato slova zvýrazněna čtvrt'ovou synkopou, na kterou navazuje koloratura. Ta využívá figury dvou šestnáctin, osminy ligaturované s šestnáctkou a třech osmin, melodie je vedena většinou roloženými akordy vždy o tón výš a ústí do osminového sestupu, který vybudované napětí uvolňuje. Hasse navíc pracuje s jemným protirytmem takto členitých koloratur oproti pravidelnému tepu osminek ve smyčcích. Frázi zakončují dvě osminy s vypsanými přírazy.

Ritornel nás přenese do druhé sólové plochy, která se příliš neodlišuje od výše popsaného způsobu práce. Začíná v tónině h moll, tedy na dominantě k původní E dur, téma je ale obměněno a průběh je harmonicky bohatší. K zklidnění dojde až na slova „l'idolo amato“, který jsou zhudebněny koloraturami obdobně jako v prvním vstupu. Celá fráze je zakončena klamným spojem, který by se mohl rozvinout i do menší kadence, poté už se pouze upevní původní tónina E dur a následuje ritornel.

Díl B začíná v subdominantní tónině A dur s pohybem šestnáctek v basu, které svou hybností zajistí patřičný kontrast k dílu A. Vzápětí se ovšem zklidní zpět do osminových hodnot. Následují koloratury v posledním verši na poslední na slovo „fato“, které využívají stejného rytmického motivu jako koloratury dílu A a končí zopakovaným textem na zmenšeném akordu nad dis. Tento nečekaný zvrát ovšem zpěvní linka vyvede do původní tóniny A dur. Tu již při závěrečné kadenci melodie hlasu doprovázející nástroje vnímají jako subdominantu do E dur dílu A a ten tak přichází do reprízy uveden stejnými dvěma takty jako na konci předešlé.

Je zřejmé, že k podobnému námětu oba skladatelé přistoupili odlišně, i když bychom našli i jisté podobnosti. V obou případech se nejedná o velký afekt, emoce jsou spíše upozaděny, ve Vinciho případě je to dokonce podpořeno kvasitanečním rytmem. Hasse se dostává do o něco lyričtější polohy, ale nijak výrazně. Je to dáno přebásněným textem, ve kterém je možné najít důraz na city hlavního hrdiny k milence, jakkoliv libreto připouští i další nevyřčené skutečnosti, tedy například, že Arbacemu musí být jasné, že se otci nedá věřit, a proto rezignuje na prosby za ochranu krále. Naopak hlavní hrdina římské verze především v bezradné situaci neztrácí svou čest a důstojnost, ta je navíc skladatelem v hudbě podtržena

pravidelným tepem kráčejícího basu.

7.6 Akt III, Scena 1. Vinci: *Perche tarda è mai la morte. L'onda dal mar divisa*

7.6.1 *Perche tarda è mai la morte*

Na začátku třetího jednání se ocitáme v Arbacem ve vězení, kde očekává smrt. Vstupuje na scénu s touto kratičkou, ale o to působivější árií:

Perché tarda è mai la morte,
quando è termine al martir?
A chi vive in lieta sorte
è sollecito il morir.

Proč se smrt odkládá,
když by přinesla konec utrpení?
Smrt přichází rychle jen k těm,
kteří žijí šťastně.

Obsahově není text nijak překvapivý, Arbace na začátku třetího jednání připomíná svou situaci. Je ve vězení a očekává popravu. Již neřeší, že je nevinný, neboť kryje zločin svého otce, je smířen se svým osudem a čeká na vykonání rozsudku. Děsí se však právě čekání na smrt a přeje si, aby poprava přišla co nejdříve, ale – zde básník spíše z rétorických důvodů nabídl další pohled – rychlá smrt je výsadou šťastných, zatímco on se trápí.

Hudebně je však tato část velmi pozoruhodná. Nacházíme se v celém taktu, v tónině d moll. Árie není psána v da capo formě jako obvykle, celá skladba ovšem připomíná první část A běžné da capo formy, neboť obsahuje tři ritornely, dva vstupy zpěvu a i harmonicky se drží běžného úzu. V celé předehře je použito tečkovaného rytmu, který asociuje i díky své pozici na začátku aktu francouzskou ouverturu. Ta však po pomalé části s tečkovaným rytmem nepokračuje fugou nebo imitační pasáží, jak by bylo zvykem, ale přichází zpěv. To, co bychom tedy považovali za první část dvoudílné ouvertury, je ritornel árie. Použité prostředky navíc skvěle podbarvují atmosféru opery. Viola hraje col basso, basová linka je tedy posílena a zní mohutně v předepsaném staccatu. Nad basem mají dramatickou melodii housle, které nejprve posilují jednotu v tečkovaném rytmu, později přechází do působivých disonancí synkopického kontrapunktu ve vrchní, dobře slyšitelné poloze (sestupují mezi b2-f2).

Zpěv přichází relativně nečekaně. Postupuje v osminách, občas okořeněn tečkovaným

rytmem. Zvýrazněno je slovo „termine“ koloraturou, která nejprve od nástrojů převezeme tečkovaný rytmus, poté se přidá k houslím a jejich synkopickému kontrapunktu. Ritornel nás přenesse do druhého vstupu zpěvu, ve kterém zpěv začne na frázi „A chi vive in lieta sorte“ v paralelní tónině F dur. Poté zdobí slovo „sollecito“ synkopami a vysokými skoky, které opět zapadají do disonancí kontrapunktu v houslích. Jako výkřik pak zní věta „Perché tarda è mai la morte“ zpívaná na dvě části na tutéž melodii. Fráze končí na subdominantě g moll, po kadenci konečný ritornel začne opět v původní d moll a přenesse nás do prvního recitativu třetího aktu.

Je otázkou, zda byl takový dramaturgický postup záměrem Metastasiovým, či zda byly do libreta přidány čtyři verše na popud Vinciho hudebního nápadu. Jisté je, že vzhledem k formě je to řešení začátku aktu poměrně inovativní, ovšem v této době v opeře již panuje jistá tradice ozvláštňování scén odehrávajících se ve vězení.¹¹¹ Dramaturgicky funguje, výborně dokresluje ponurou atmosféru vězení, kde čeká Arbace na smrt, a zároveň splňuje funkci na začátku aktu.

7.6.2 L'onda dal mar divisa

Po tomto úvodu následuje recitativ, ve kterém přichází král Artaserse a umožňuje Arbacemu útěk jako svému příteli. Arbace se podvoluje až na Artaserseho rozkaz, neboť pouhé prosby ho nepřesvědčily, aby nechal svého přítele a krále v situaci, která se může odhalit a politicky mu tak uškodit. Je tedy rozhodnut odejít do jiné země a loučí se s králem a se svým dosavadním životem. Doufá, že se někdy navrátí, a zpívá árii s tímto textem:

L'onda dal mar divisa	Vlna oddělena od moře
bagna la valle, il monte,	omývá údolí a hory,
va passaggiera in fiume;	proudí v řekách,
va prigioniera in fonte.	je zajata v prameni.
Mormora in sempre e geme	Neustále mumlá a naříká
fin che non torna al mar.	dokud se nevrátí do moře.
Al mar dov'ella nacque	Do moře, z něhož vzešla,

¹¹¹ ROMAGNOLI, Angela: *Fra catene, fra stili, e fra veleni...* : ossia *Della scena di prigionie nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca 1995

dove acquistò gli umori,
dove dai lunghi errori
spera di riposar.

ve kterém získala svou přirozenost,
a kde po dlouhých putováních
doufá v odpočinek.

Jak vidíme, jedná se o další árii s metaforickým komentářem (tzv. aria di paragone) citů hlavního hrdiny. Je zvoleno bukolické téma, Arbace sám sebe připodobňuje k vodě, která má svůj domov v moři a i když se nachází jinde, stále prahne po své domovině. Jen tam má možnost najít klid. Arbace tedy předvídá své duševní rozpoložení v exilu, předpokládá, že se mu bude stýskat po domově, nenajde nikde klid, dokud se nevrátí zpět.

Hudebně se nacházíme v 3/8 taktu, v tónině C dur. Vinci se nejen v tomto inspiroval bukolickým textem a do instrumentace zahrnul i lesní rohy, které hrají v árii signální vsuvky. V předehře autor využívá všech prostředků, které zazní později v textu a podkreslují ho. Jedná se o triolové běhy prokládané signály lesních rohů, většinou v rytmickém motivu čtyř šestnáctek a osminy. Bas přejímá šestnáctky jen jednou, ve chvíli, kdy má hudba ráz gradace a v houslích se hrají rozložené akordy v osminových triolách.

Při prvním vstupu zpěvu tedy představu o údolích a horách dokreslují jednak signální lesní rohy, jednak tříosminový taneční takt tóniny C dur, která je tradičně považována za nejprostší, jednoduchou, bez předznamenání. Hudba se nenápadně promění ve chvíli, kdy zpěvní hlas začne hovořit o „mumlání a naříkání“ vody. V tu chvíli se osminy v base promění v šestnáctky a celá pasáž dostane kompaktní ráz, hudba v tu chvíli skutečně „teče“. Jiný výklad by mohl připomínat cesty, po kterých se Arbace musí vydat, neboť nikde nenalezne klid než ve své domovině. Opět se zde ukazují principy zvukomalby, jak o tom již byla řeč u árie *Vo solcando un mar crudele*. K basu se přidávají i oboje housle, po skončení šestnáctkové pasáže přichází první větší koloratura na slovo „mar“. Je tedy hudebně zvýrazněn onen metaforický domov, místo, kde Arbace jedinečně nalezne klid. Koloratura je založena na triolových bězích, které ve tříosminovém taktu opět budí dojem prýstící vody.

Druhá fráze zpěvu dochází k prolnutí těchto prostředků. V koloratuře (na slovo „mar“) opět vidíme ve zpěvu a houslích triolové běhy, ty jsou ale tentokrát doprovázeny šestnáctkami v basu již po celou dobu. Po chvíli i housle přejdou do svého osminového rozkladu akordu a moll, podbarvují je signální rohy s předepsaným echem. Podobným způsobem se pokračuje až do posledního ritornelu, který využívá opět dialog smyčcového orchestru s triolovými běhy a signálních lesních rohů.

Díl B je tradičně více zhudebněn sylabicky. Jedinou výjimkou je koloratura na slovo

„riposar“, kde Arbace využije triolové běhy za doprovodu šestnáctek v basu a dialogu s houslemi. I harmonický plán se drží úzu, začíná se v tónině g moll, později harmonie přejde do e moll, D dur a kadence zakončí díl B zpět do g moll.

Mezi hlavní charakteristiky árie tedy patří bukolické téma zhudebněné několika prostředky - je to jednak tříosminový takt a tónina C dur, jednak instrumentace využívající lesních rohů, jednak motivy tvořené triolovými běhy. V árii je zřejmá hudební spojitost mezi zvýrazněnými slovy „mar“ z dílu A, jakožto metaforickým domovem, a „riposar“ z dílu B, které je v tomto případě pro onen domov synonymem. Hlavním afektem Vinciho zpracování *L'onda dal mar divisa* je tedy na stesk po domově, touha po duševním klidu, který nelze nalézt nikde jinde. Je však nutné konstatovat, že tyto afekty jsou zpracovány jen odlehčeně, místy díky pravidelnému tepu osmin až tanečně, prostor je věnován virtuozitě pěvecké techniky. .

7.7 Akt III, Scena 2. Hasse: *Parto qual pastorello*

Místo úvodní scény s krátkou árií na samém začátku aktu Boldini změnil pořadí čísel a vložil po úvodní árii Artaserseho samostatnou scénu pro postavu Arbaceho. Bylo již výše zmíněno, že se tak stalo pravděpodobně z vnějších důvodů – posílení významu roli Mandane, kterou zpívala Francesca Cuzzoni. Děj je zachován, Arbace odchází do vyhnanství, neboť mu Artaserse umožňuje útěk. Text árie je následující:

Parto, qual pastorello
prima che rompa il fiume
a questo colle e a quello
sen fugge e i cari armenti
s'affanna a riserbar.

Odcházím, jako pastýř
dříve než přejdu řekou
za tou a onou horou
prchne mé srdce a bude se trápit
touhou zůstat u drahých svých stád.

Il tutelar suo nume
invoca ad isfuggire
quel mal che può avvenire,
quel duol che può aspettar.

Opatrováním svého božstva
prosí za vyhnutí se
zlu, které může nastat,
bolesti, kterou může očekávat.

Vidíme, že tématicky se Boldini nesnažil příliš odlišit od originální árie. I zde se jedná

o tzv. árii příměru a je dodržen bukolický námět, původní přirovnání sebe sama k vodě a jejímu koloběhu se přesunulo do pastýřské tematiky. Opět je zde důležitým prvkem stesk po domově, tentokrát však vyjádřen metaforicky jako stesk pastýře po svých stádech. Význam je tím trochu posunut. Předchozí metafora moře, do kterého se navrácí voda po svých putováních, vyjadřuje spíše stesk po místě, oproti tomu stesk pastýře po svých stádech asociuje spíše stesk po blízkých lidech. V druhé strofě je potom výslovně použito slov „zlo“ a „bolest“, které (teoreticky) nabízejí i větší kontrastní hudební.

Hudebně je účel skladby zřejmý. Árie je nejtěžší Arbaceho árií, slouží především k exhibici pěvecké techniky, text je zde zcela druhořadý, jakkoliv můžeme ve zhudebnění tu a tam pozorovat zvukomalebné souvislosti. Pěvecké nároky jsou vskutku vysoké: rozsah předpokládá malé f - c3, melodická linka se téměř neustále pohybuje v náročných koloraturních pasážích, které zahrnují rozpětí i skoky přes oktávu, nebo ve velkých skocích samotných, výjimkou není ani rozpětí přes více než dvě oktávy. Tessitura se pohybuje okolo a-a2, durata je okolo sedmi minut. Tempo je označeno Allegro.

Celá árie začíná pro zpěvní hlas dlouhým drženým a1 přes čtyři takty na slovo „parto“. Zde může zpěvák předvést, jak dlouho vydrží s dechem, neboť začátek nové fráze začíná po pomlce. Je pravděpodobné, že byla předpokládána malá kadence. Teprve pak následuje skutečný začátek árie. Slovo „parto“ je charakterizováno sestupnou kvartou od d2, opakování verše pak začne na d1 a pokračuje rozkladem akordu přes celou oktávu opět vzhůru. Drobná ozdoba dvou šestnáctek na poslední slabiku slova „pastorello“ celou frází odlehčí. Další verš nese ozdobu v podobě klesající tiráty na slovo „rompa“. Slova „a questo colle e a quello“ jsou zhudebněna synkopami na jednom tónu. Nejrozsáhlejší koloratury ovšem přináší slovo „riserbar“. Ty trvají šest taktů, v zopakování fráze pak další tři. Obsahují figuru šestnáctkového rozloženého akordu mezi f2-d1, následuje decimový skok na čtvrt'ovou notu f2 a končí se na trylkované čtvrtce d2. Toto schéma se dvakrát opakuje, poté následuje v diminuci v šestnáctinách. Na slovo „s'affanna“ zpěvák tlačí hudbu dopředu synkopami na tónu c2, druhá koloratura na slovo „riserbar“ je charakterizována vzestupným sledem šestnáctek význaných řetízkově.

Ritornel nás přesune do druhé sólové plochy, kde se nachází ještě více ozdob. Z hlavního tématu je zachována jen kvarta slova „parto“, slovo „pastorello“ je ozdobeno diminucí. Synkopy slov „a questo colle e a quello“ jsou nyní obohaceny o sextový skok na poslední osmině. Koloratury slova „riserbar“ jsou nyní vedeny během nejprve do vysokého h2, podruhé do a2, vždy po vysokém tónu následuje skok dolů o oktávu níž, to vše v rychlém

šestnáctinovém sledu. Druhá figura zahrnuje dvě čtvrtky s rozpětím duodecimy, nejprve do a2, podruhé do c3, následované vždy během dolů k další čtvrtce. Druhá koloratura na opakované slovo „riserbar“ zahrnuje skoky f2-d1-a1-malé f-g2 a na druhou dobu je tento postup ještě ozdoben malou tirátou. Opakování verše „sen fugge e i cari armenti“ přináší opět synkopy, tentokrát nejprve na g2, podruhé o oktávu níže, nejspíše jako připomínka echa. Poslední koloratura dílu A na slovo „riserbar“ pak zahrnuje „pouze“ dva takty rychlých šestnáctkových běhů.

Díl B pravidlo o sylabickém podkádání textu hudbou splňuje ve větší části textu, ovšem dlouhá koloratura na slovo „aspettar“ využívá v šesti taktech stejně náročnou techniku jako minulé koloratury. Opět je charakterizována dvěma čtvrtkami následovanými rozloženým akordem v šestnáctkách a čtvrtkou v hluboké poloze, takže skok na čtvrtku v dalším opakování figury je opět duodecima. Rychlé pasáže jsou vyjádřeny figurou tří šestnáctek, následovaných dvěma šestnáctkami a ligaturovanou osminou a šestnáctkou. Tento sled figur je vzestupný, končí během dolů do d1. Díl B končí již prostým zopakováním veršů „invoca ad isfuggire / quel duol che può aspettar“, jen letmo ozdobených diminucí dvou šestnáctek.

Dobová praxe zdůrazňování určitých slov se zde projevuje především na slovech „riserbar“ a „aspettar“. Důvodem je jednak výhodná pozice slov na konci strofy, jednak význam, který zdůrazňuje stesk po domově. Jak vyplývá z hudební analýzy, hudebně však tento afekt příliš vyjádřen není. Jedná se o účelově zkomponovanou árii, která měla primárně sloužit pro exhibici hlasového mistrovství jedné z hvězd představení, kastráta Farinelliho.

7.8 Akt III, Scena 7

Text duetu je u obou verzí stejný a je následující:

ARBACE

Tu vuoi ch'io viva o cara
ma se mi nieghi amore
cara mi fai morir.

MANDANE

Oh dio, che pena amara!
Ti basti il mio rossore;

ARBACE

Přeješ si, abych žil, ó drahá,
ale když mi odpíráš lásku,
způsobuješ mi smrt.

MANDANE

Ó bože, jak hořký smutek!
Můj ruměnc by měl být pro tebe

	dostačující,
più non ti posso dir.	nemohu říct více.
ARBACE	ARBACE
Sentimi...	Poslechni...
MANDANE	MANDANE
No.	Ne.
ARBACE	ARBACE
Tu sei...	Ty jsi...
MANDANE	MANDANE
Parti dagli occhi miei, lasciami per pietà.	Jdi mi z očí, nech mne, pro smilování.
MANDANE E ARBACE	MANDANE A ARBACE
Quando finisce, o dèi, la vostra crudeltà!	Kdy skončí, ó bohové, vaše krutost!
Se in così gran dolore d'affanno non si muore qual pena ucciderà?	Pokud z tak velkého smutku bolestí nezemřu, jaká muka mne zabijí?

Duet má textově dvě roviny. V první řadě je koncipován jako aktivní rozhovor, kdy oba zpěváci na sebe bezprostředně reagují. Mandane nahlas nepřizná, že si Arbaceho smrt nepřejí, ale vyplývá to z jejích slov o tom, že její ruměncem by měl být dostačující odpovědí. Stále však odmítá s Arbace hovořit. Zde je prostor pro dialog: Arbace je iniciátorem, Mandane ihned reaguje zamítavou odpovědí. Druhou rovinou duetu jsou řečnické obraty, které Arbace s Mandane vyslovují spolu. Jedná se o druhou část první strofy a celou druhou strofu, kde si oba zpěváci stěžují na svou situaci.

7.8.1 Vinci: *Tu vuoi ch'io viva o cara*

Nacházíme se v tónině G dur v celém taktu. Tempo je značeno Lento, obsazení je psáno pro smyčcový orchestr. Rozsah obou zpěvních partů je mezi e1-g2, tessitura Arbaceho se pohybuje mezi g1-e2, tessitura Mandane pak mezi g1-g2.

Vinci číslo nezhudebnil jako dramatický kus s velkým afektem, ke kterému by některé

části textu mohly vybízet, nýbrž jako odlehčený duet, ve kterém dialog zaznívá spíše laškovným dojmem. Společné řečnické části oba aktéry sjednotí, aby mohli každý sám a přece spolu vyjádřit svou bezmoc v nastálé situaci. Podložení textu hudbou je řešeno především sylabicky.

Díl A začíná předehra houslí, která může v první chvíli připomenout svým tečkovaným rytmem a vzestupnou melodií árií *Per quel paterno amplesso*. Arbace prostou melodií opakuje a oslovuje Mandane úvodní frází. Ta mu odpovídá podobným způsobem. Dialog začíná ve chvíli, kdy Arbace naléhá „Sentimi...“, Mandane však rychle odpovídá „No!“. Hudba je zde vedena podle řeči, aby slova nejlépe vyzněla. Mandane poněkud přecitlivěle posílá Arbaceho „pryč z jejích očí, pro smilování“ a oba se sjednotí v terciích na povzdechu „Quando finisce, o dèi, / la vostra crudeltà!“.

Po ritornelu následuje rozhovor, Vinci různě sestavuje útržky veršů tak, aby zněl co nejvíce „realisticky“. Repliky na sebe navazují čím dál rychleji, až opět skončíme u odmítavého „No, no“ Mandane, přičemž postup od fis2 k e2 vyznívá spíše váhavě, jakoby se Mandane chtěla otočit a popřít vše, co až do této chvíle řekla. To se však nestane a oba zpěváci se opět sjednotí na poslední řečnické otázce. Hudba zde plní funkci dramaturgické výstupu spíše strukturálními prostředky, než afektivními, témata jsou výrazná právě tak, aby dala prostor spíše hereckému zpracování scény. Stále se používá tečkovaného rytmu a sylabického podložení textu, i když na slovo „crudeltà“ se dočkáme malého pozastavení na dvou půlkách, nejprve v tercii, pak ve zvětšené kvartě, aby se napětí mohlo uvolnit do sexty h1-g2 a mohlo se pokračovat k poslednímu ritornelu.

Díl B je zajímavý především zvukomalbou v podobě synkopického kontrapunktu na slovo „pena“. Oba hlasy klesají několikrát za sebou o tón níže, vždy od sebe o osminu posunutě, čímž se vytváří sugestivní disonantní hudební obraz. Na posledním slově „ucciderà“ se skoro symbolicky sjednotí na tónu a1 a hudba se zastaví na koruně. Následující ritornel nás poté zavede do opakování dílu A'.

7.8.2 Hasse: *Tu vuoi ch'io viva o cara*

Hasse duet zkomponoval velmi podobně jako Vinci. Nacházíme se v tónině G dur, v celém taktu, tempo není psáno, bude se však jednat o pomalejší, ale přesto hybné - tedy nejspíš Andante. Rozsah zpěvních partů je c1-g2, tessitura se pohybuje okolo fis1-e2.

Hasse se drží o něco lyričtějšího zpracování melodie než Vinci, který s oblibou používá taneční nebo kvasitaneční tempa. Melodie postupuje většinou po jednotlivých tónech, text je podložen sylabicky. S textem Hasse pracuje poněkud jiným způsobem než Vinci. Zatímco u římské verze jsme viděli gradaci ve smyslu zmenšování intervalů mezi frází a odpovědí, benátská verze upřednostňuje delší frázi jednoho ze zpěváků, kterou druhý jakoby stranou komentuje citoslovci nebo krátkými větami jako „sentimi...“, „tu sei...“ v případě Arbaceho nebo „no!“ a „che pena“ v případě Mandane. Oba hlasy se na konci fráze setkají na posledním verši, tentokrát ale na sekundové disonanci d2-e2, která je rozvedena do tercie a krátké koloratury na slovo „crudeltà“.

V druhé sólové ploše jsou rozsáhlejší koloratury opět na slovo „crudeltà“, které hlasy zpívají převážně v terciích. Převažuje rytmická figura šestnáctka s tečkou - třiadvacetina - čtvrtka - osmina, která dosává lehkost synkopou, kterou v sobě obsahuje. Tato figura později přechází do diminuovaného motivu šestnáctka - osmina - dvě třiadvacetiny. Hlasy na konci sólové plochy již nezpívají spolu, ale opakují verše po sobě. Vzniká tím dojem větší naléhavosti sdělení.

Díl B na tuto praxi navazuje, oba hlasy se překrývají, později i samostatně vyslovují především slovní spojení „che pena“, aby se stejně jako v římské verzi sjednotily na slově „ucciderà“.

8 Závěr

Tato práce se pokusila o zhodnocení dvou oper první třetiny osmnáctého století. Díla zapadají do kontextu dobové produkce, přičemž by se dalo říci, že jsou si navzájem rovna co do kvality, což dokazuje jejich velká oblíbenost a rozšířenost po celé Evropě ještě dlouhou dobu po roce premiéry (1730).

Byl pojednán stav bádání, ze kterého vyplynulo, že v odborné literatuře je poměrně dobře zmapovaný dobový kontext uvedení obou oper, o životě obou skladatelů i libretisty máme k dispozici zároveň i dobové prameny. Současná odborná debata o „operních párech“ byla kriticky zhodnocena a byly upřesněny podmínky, za jakých tato teorie může být přínosná pro hudebněvědecké bádání.

Historický kontext byl omezen na stručné pojednání o jednotlivých autorech, přičemž byl důraz kladen na umělecká (v Metastasiově případě i teoretická) východiska jejich práce.

Samotné textové a hudebně-dramatické analýzy a srovnání pak odhalily značné množství rozdílů mezi pojetím obou verzí. V první řadě je to přebásnění árií nebo přímo vytvoření nového kusu libreta pro benátskou verzi Giovannim Boldinim, které na několika místech děj opery posunuje tak, aby bylo možno vyměnit pořadí árií, případně umožnit větší prostor pro exhibici zpěváků. Tyto změny se děly především z personálních důvodů benátské premiéry.

Hudební rozdíly se pak většinou týkají různých pojetí, jak naplnit na dobu obvyklou formu da capo. Byly odhaleny i takové kompoziční techniky jako práce se zvukem orchestru na základě dobového nerovnoměrného ladění, zvukomalba na základě textových metaforických obrazů nebo využití tanečních rytmů. Zároveň je však patrný rozdíl mezi pojetím Leonarda Vinciho a Johanna Adolfa Hasseho, v jehož verzi častěji narazíme na modernější způsob zhudebňování, který předznamenává nastupující „galantní styl“ (např. srovnání obou verzí druhé či jedenácté scény druhého aktu).

Celkově lze tedy říci, že obě opery jsou relevantními díly pro zkoumání různých druhů operní produkce první třetiny 18. století. Vzhledem k nebývalým souvislostem, které provázely jejich vznik, můžeme navíc skrze hudebně-dramatickou analýzu objasňovat prvky dobového myšlení, komponování i vkusu.

9 Bibliografie

- Achaemenid Empire. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-06-03]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Achaemenid_Empire
- Artaxerxes I. (surnamed Longimanus - "Long-Hand"): in: *Jewish Encyclopedia* [online]. 1901-1906 [cit. 2013-06-03]. Dostupné z: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/1827-artaxerxes-i>
- BELLINA, Anna Laura, TESSAROLO, Luigi. *Pietro Metastasio, Drammi per musica* [online]. Universita degli Studi di Padova, 2010 [cit. 2013-07-30]. Dostupné z: <http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/libretti/ARTASERS/libretti/P2-1.jsp>
- BROSSES, Charles de: Lettre L à M. de Maleteste. Spectacles et Musique. in: *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*. R. Colomb, 1836. s.375-6.
- BRÜCKMANN, Patricia. "Men, Women and the Poles": Samuel Richardson and the Romance of a Stuart Princess. *Eighteenth-Century Life*. 2003, roč. 27, č. 3, s. 31-52.
- BURNEY, Charles. *Memoirs od the Life and Writings of the Abate Metastasio*. Vol. I. London: G.G. and J. Robinson, 1746.
- CARTER, Tim. "Arcadian Academy." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. [online] Oxford University Press. [cit. 2013-06-14]. Dostupné z: 2013,<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40443>.
- HEARTZ, Daniel a John A. RICE. *From Garrick to Gluck: essays on opera in the age of Enlightenment*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, c2004, xvi, 335 s. Opera series (Pendragon Press), no. 1. ISBN 15-764-7081-4.

Internationales Quellenlexikon der Musik: RISM [online]. [cit. 2013-07-17]. Dostupné z:
<http://www.rism.info/en/home.html>

MARKSTORM, Kurt. Vinci, Leonardo. in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
[online]. Oxford University Press. [cit. 2013-07-26]. Dostupné z:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29423>.

MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale, N.Y.:
Pendragon Press, c2007, xx, 394 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 978-157-
6470-947.

McFERRAN, Noel S. *James III and VIII*. [online]. [cit. 2013-06-15]. Dostupné z:
<http://www.jacobite.ca/kings/james3.htm>

MELLACE, Raffaele. *Johann Adolf Hasse*. Palermo: L'Epos, c2004, 517 p., xxiv p. of plates.
ISBN 88-830-2248-3.

NEVILLE, Don: Artaserse. in: *The new Grove dictionary of opera: [in four volumes]*. Repr.
with corr. Editor Christina Bashford, Stanley Sadie. London: Macmillan, 1996c1994, 4 sv.
ISBN 03-334-8552-1.

NEVILLE, Don. Metastasio, Pietro. *The new Grove dictionary of opera: [in four volumes]*.
Repr. with corr. London: Macmillan, 1996c1994. ISBN 0-333-48552-1. s.351.

NICHOLS, David J., HANSELL, Sven. „Hasse.“ in: *Grove Music Online. Oxford Music
Online*. [online] Oxford University Press. [cit. 2013-06-02]. Dostupné z:
[http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40232p
g3](http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/40232pg3)

ROMAGNOLI, Angela. *Fra catene, fra stili, e fra veleni...": ossia Della scena di prigione
nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca 1995

SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con*

16 indici. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993-1994. Záznam č. 2930.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*. Stanford, Calif.: Stanford University, 2007, s. 417-418. Calendar of Venetian opera. ISBN 9780804744379.

SCHMIDT-HENSEL, Roland. *"del Signor Hasse detto il Sassone--": Johann Adolf Hasses Opere serie der Jahre 1730 bis 1745 : Quellen, Fassungen, Aufführungen*. Göttingen: V, c2009, 2 v. Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 19, 2. ISBN 38997144232.

SCHMITT, Rüdiger. ARTAXERXES I: a son of Xerxes I and Amestris. *Encyclopaedia Iranica*[online]. 2011-08-15 [cit. 2013-06-03]. Dostupné z: <http://www.iranicaonline.org/articles/artaxerxes-i>

SPÁČILOVÁ, Jana. *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711-1738): příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria*. 2006. 219 l., 25 l. obr. příl. 1, 95 l. příl. 2.

STROHM, Reinhard. *Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair*. in: *Early Music*, Vol. 26, No. 4, Metastasio, 1698-1782 (Nov., 1998).

STROHM, Reinhard. *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1997, x, 326 s. Opera series (Pendragon Press), no. 2. ISBN 03-000-6454-3.

TORRE, Robert. *Operatic Twins and Musical Rivals: Two Settings of Artaserse (1730)*. [online]. [cit. 2012-12-13]. Dostupné z: <http://www.discourses.ca/v6n1a1.html>

10 Seznam obrázků

Obr. 1: Francesca Cuzzoni Sandoni a Nicola Grimaldi. Dobová karikatura, která podle Selfridge-Field musela vzniknout během sezóny 1729/1730 v divadle San Giovanni Grisostomo.

Obr. 2: Schéma vztahů v opeře Artaserse.