

Marc Niubo

Italská opera mezi Prahou a Drážďanami v druhé polovině 18. století

The Italian Opera between Prague and Dresden in the Second Half of the Eighteenth Century

■ **Abstract:** Despite the state borders, and the different socio-economical and cultural contexts, productions of Italian opera in Prague and Dresden become considerably interconnected due the activity of the impresario Giuseppe Bustelli. During his directorship (1764–1777 in Prague, 1765–1777 in Dresden) and even in the next decade, more than 50% of the repertoire was shared. Furthermore, some of the artists performed in both cities, and the same or similar adaptations of operas were used. The main difference in repertoire consisted in opera seria productions in Prague until 1777, whereas in Dresden only opera buffa was staged since 1765. Analyses of selected works reveal some of both similar and different performing strategies and their aesthetical, practical as well as political connections.

■ **Key words:** 18th Century Italian Opera, Prague, Dresden, Giuseppe Bustelli, Pasquale Bondini
■ **Klíčová slova:** italská opera 18. století, Praha, Drážďany, Giuseppe Bustelli, Pasquale Bondini

■ **Mgr. Marc Niubo, Ph.D.,** působí na Ústavu hudební vědy FF UK. Zabývá se dějinami hudby 17. až raného 19. století, především problematikou italské opery a duchovní hudby v Čechách. Výběrová bibliografie: <http://musicology.ff.cuni.cz/niubo.htm>. Kontakt: czech.music@centrum.cz

Praha i Drážďany se mohou pyšnit dlouhodobými a bohatými hudebními tradicemi, které zejména v 18. století vydaly některé ze svých nejceněnějších plodů. Blízkost obou měst byla hudebnímu umění na prospěch; působila příznivě na pohyb umělců a repertoáru i na vznik různých vazeb, které byly ovšem také komplikovány a ovlivňovány rozdílnými politickými či kulturními podmínkami. Mezi nejzajímavější kapitoly vzájemných hudebních vztahů patří bezesporu dějiny opery, která se stala jedním z důležitých kulturních mostů mezi Prahou a Drážďanami.

Již počátky veřejných operních představení v Praze na přelomu 17. a 18. století mají jisté drážďanské konotace: v roce 1698 hrabě Heřman Jakub Černín z Chudenic konzultoval s bývalým saským dvorním kapelníkem Nicolausem Adamem Strungkem možnost založení veřejně přístupné opery v Praze, avšak z plánu nakonec sešlo. Strungk v této době provozoval operu v Lipsku, patrně společně s italským architektem Girolamem Sartoriem, který postavil divadlo nejen v tomto saském městě, ale také v Hannoveru, Hamburku a dalších německých centrech. Strungk možná uvažoval o rozšíření svých aktivit i do Prahy, ale zabránila mu v tom smrt v roce 1700. Po dvou letech však získal potřebné povolení Sartorio, který spolu se svým synem Giovannim Federicem Sartoriem v letech 1702–1704 (1705) Pražanům nabídl první operní stagiony.¹

¹ František ČERNÝ a kol., *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968, s. 256 (dále citováno jako *DČD I*); Angela ROMAGNOLI, *From the Hapsburgs to the Hanswursts, up to the Advent of Count Sporck: the Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene*, in: *Italian Opera in Central Europe*, ed. Maria Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm, Berlin 2006, s. 67–97, zde s. 83n.; Alena JAKUBCOVÁ a kol.,

Předchozí operní představení byla zcela výjimečná a souvisela zpravidla s mimořádnými pobyty habsburského dvora v Praze.² Model dvorní opery byl ve střední Evropě také zdaleka nejčastější a prosadil se i v Drážďanech, kde po několika operních epizodách došlo roku 1685 k ustavení italské opery v čele se skladatelem Carlem Pallavicinem, který získal titul *camerae ac teatralis musicae praefectus*.³ Po roce 1694 byla sice dána přednost německému a francouzskému divadlu (opera-ballet), avšak na přání korunního prince Friedricha Augusta II. se roku 1717 italská opera opět na několik let vrátila.⁴ Operu tehdy řídil proslulý benátský skladatel Antonio Lotti, kterého mimo jiné doprovázela i jeho manželka, sopranistka Santa Stella, a neméně slavný kastrát Senesino. Někteří historikové, počínaje Dlabačem, se domnívají, že Lotti tehdy uvedl některé opery i v české metropoli – to se však dosud nepodařilo prokázat.⁵

V Praze se situace změnila až po korunovačních slavnostech 1723, kdy byla mimo jiné velkolepě provozována *Costanza e fortezza* od vídeňského dvorního kapelníka J. J. Fuxe.⁶ Na podzim roku 1724 zahájila operní představení v divadle hraběte Františka Antonína Šporka společnost Antonia Marii Peruzziho,⁷ který je některými historiky označován za bývalého člena-nápovědu drážďanského operního souboru a který již v roce 1722 získal povolení provozovat operu v Lipsku (jež však zjevně nakonec nevyužil).⁸ Nepřekvapuje proto, že i jeho pražští zpěváci měli v kontraktech uloženu také povinnost účastnit se produkci i mimo Prahu, jmenovitě v Drážďanech a Lipsku.⁹ Třebaže k účinkování Peruzziho, resp. Denziho společnosti v Sasku nakonec nedošlo, podnikání v širším středoevropském kontextu a získání co nejstabilnějších příjmů bylo zájmem prakticky všech dalších pražských impresáriů, kteří mnohdy navazovali na zkušenosti svých italských kolegů, herců komedie dell'arte a dalších společností. Potvrzují to aktivity bratrů Mingottiiů pobývajících v Praze střídavě v letech 1744–47 a zároveň v Dráž-

Starší divadlo v českých zemích, Praha 2007, s. 125. Nověji o Sartoriho aktivitách viz též přeložené a doplněné vydání předchozí publikace: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, unter Mitwirkung von Bärbel Rudin, Andrea Sommer-Mathis und Hubert Reitterer (v tisku).

² A. ROMAGNOLI, *From the Hapsburgs*, s. 72–78; Marc NIUBO, *Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679–1680*, in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740*, ed. Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Jiří Pešek a Vít Vlnas, Praha 2004, s. 95–130.

³ Harris S. SAUNDERS, *Pallavicino, Carlo*, in: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20762> [25. 3. 2012].

⁴ Hans-Günther OTTENBERG, *Dresden*, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians VII*, ed. John Tyrell, London 2001, s. 571; Winfried HÖNTSCH, *Opernmetropole Dresden*, Dresden 1996, s. 42–55.

⁵ Gottfried Johann DLABACZ, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, s. 233–234; *DČD I*, s. 256; A. ROMAGNOLI, *From the Hapsburgs*, s. 87.

⁶ K provedení této slavné opery viz nejnoveji: Štěpán VÁCHA – Irena VESELÁ – Vít VLNAS – Petra VO-KÁČOVÁ, *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, Praha 2010, s. 133–172.

⁷ Společnost původně řídil Antonio Maria Peruzzi, kterého však brzy vystřídal Antonio Denzio, zatímco Peruzzi odešel s částí souboru do Vratislavi. – A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 451.

⁸ Fritz REUTER, *Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, 1922–1923, s. 1–2, podle Reutera též: Reinhard STROHM, *Italian Operisti North of the Alps c. 1700–c. 1750*, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Music and Musicians*, Turnhout 2001, s. 21.

⁹ Daniel Robert FREEMAN, *The Opera Theater of Count von Sporck in Prague*, Stuyvesant 1992, s. 28 a 281–285.

đanech (i Lipsku), podobně jako Giovanna Battisty Locatelliho, který roku 1748 Prahu zvolil jako své hlavní stanoviště a odešel odtud v roce 1757 poté, co sedmiletá válka, vypuknuvší 1756 v Sasku, zasáhla i Čechy.¹⁰

K nejužšímu a poměrně neobvyklému spojení mezi operou v Praze a Drážďanech došlo v době působení italského obchodníka Giuseppe Bustelliho (1731–1781), který v létě 1764 získal do dědičného pronájmu pražské městské Divadlo v Kotcích a již následujícího roku rovněž přijal nabídku v Drážďanech. Až do roku 1777 tak vedl Bustelli dvě operní scény ve dvou státech, na kterých uplatňoval zčásti shodný repertoár. Pravidelné kontakty ovlivnily pohyb jak vlastního hudebního materiálu (rukopisných partitur i tištěných libret), tak i umělců. Bustellim nastolené vazby do jisté míry přetrvaly i po jeho odchodu, kdy v 80. letech řídil představení v Drážďanech Antonio Bertoldi (a po něm jeho syn Andrea), zatímco v Praze převzali italskou operu bývalí Bustelliho zpěváci Pasquale Bondini a následně Domenico Guardasoni. Pasquale Bondini navíc udržoval v Drážďanech německý soubor, který zde v roce 1776 založil a který v letech 1782–1794 pravidelně účinkoval v letních měsících v Thunovském divadle v Praze.¹¹

Spojení mezi operou v Drážďanech a Prahou reflektovali již v 19. století osobnosti jako Moritz Fürstenau, Oscar Teuber nebo Robert Proelß, na které stále navazují další generace badatelů.¹² Důležitý posun nastal především v druhé polovině 20. století díky Ortrun Landmann, která svým mnohaletým studiem drážďanských pramenů podstatně rozšířila znalosti o opeře v Drážďanech, ale tím také napomohla bádání o opeře pražské. Již roku 1976 poukázala na pražskou provenienci některých hudebnin uložených v Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), kde jsou uložena i další četná bohemika.¹³ Na toto bádání naše studie v mnohém navazuje: právě komparační hledisko umožňuje rozšířit spektrum otázek a také efektivně prověřit některé tradičně přejímané názory, které při výkladu dějin opery v Praze či Drážďanech zaznívají. Naším cílem je proto přiblížit operní repertoár obou měst, uká-

¹⁰ Oscar TEUBER: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, I, Prag 1883, s. 194–219, 223–241, 283–284; Moritz von FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden II*, Dresden 1862, s. 249–254, 280–285; Robert PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, Dresden 1878, s. 164–166; A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 350–354; W. HÖNTSCH, *Opernmetropole Dresden*, s. 67–73.

¹¹ A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 67–71, 92–95, 526.

¹² Zásadní posun v tématu přinesla Ortrun Landmann, jejíž hlavní práce jsou citovány dále. Z českých badatelů se hudebními vztahy mezi Čechami a Saskem věnovala především Zdeňka Pilková, která mimo jiné publikovala cenné informace o angažmá Catariny Bondini a Luigiho Bassiho v Drážďanech, viz Zdeňka PILKOVÁ, *Pražští mozartovští pěvci v drážďanských pramenech*, Hudební věda 28, 1991, s. 299–304. Z dalších prací připomeňme na tomto místě alespoň studie týkající se přímo výzkumu pramenů: Robert HAAS, *Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden*, Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde 37, 1916, s. 68–96; Pravoslav KNEIDL, *Libreta italské opery v Praze 18. století, III. Opera v Divadle v Kotcích*, Strahovská knihovna 2, 1967, s. 115–187; týž, *Libreta italské opery v Praze 18. století, IV. Opera v Thunovském paláci na Malé Straně*, Strahovská knihovna 3, 1968, s. 190–201; týž, *Libreta italské opery v Praze 18. století, V. Opera v Nosticově a Stavovském divadle*, Strahovská knihovna 4, 1969, s. 186–215; Milada JONÁŠOVÁ, *Paisiellovy opery v Praze. Pramenový výzkum ve fondech v Čechách, Drážďanech a ve Vídni*, Hudební věda 39, 2002, s. 185–219.

¹³ Ortrun LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber*, Dresden 1976; táž: *Das Dresdner Opernarchiv in der Sächsischen Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (CD-ROM-Katalog mit Begleitband)*, München 2002.

zat jeho společné i odlišné stránky a pomocí různě zaměřených sond analyzovat rozdíly jak v celkovém charakteru těchto scén, tak inscenační praxi konkrétních děl. Vytýčený úkol je značně ztížen neúplnou pramennou základnou a velmi mezerovitými údaji v řadě důležitých aspektů týkajících se divadelního provozu. Pražská představení jsou dokumentována především librety a jen výjimečně i hudebními prameny, chybí také přesná kalendária, tržby z představení, obsazení jsou známa jen pro některé sezony apod. I z tohoto důvodu byl také zkoumán především repertoár v letech 1765–1785, která zahrnují působení Bustelliho i jeho přímých nástupců. Tehdy došlo k největšímu sblížení obou scén, včetně používání některých shodných či bezprostředně souvisejících materiálů – hudebních partitur a libret. Srovnání začneme některými celkovými údaji, jako je počet nastudovaných titulů, kapacita divadel nebo četnost představení. V dalších podkapitolách se budeme zabývat charakteristikou repertoáru, autorským složením, rozdíly mezi oběma městy a jejich politicko-kulturními souvislostmi i podobou jednotlivých děl.

Srovnání repertoáru v letech 1765–1785 – základní údaje

Sečteme-li pouze jednotlivé tituly uvedené v daném období (a nebereme v potaz pozdější opakování, byť i v značných úpravách), dojdeme k těmto číslům: Drážďany – 144, Praha – 129.¹⁴ Z dlouhodobého hlediska ukazuje tento poměrně vyrovnaný počet na podobný provoz, což by snad mohlo být překvapivé vzhledem k počtu obyvatelstva, který byl v Praze po roce 1765 o 10–20 tisíc vyšší.¹⁵ Podstatnější je ale samozřejmě struktura publika a návštěvnost operních představení, které však pro toto období představují téměř neznámé veličiny. Určitou ideu nabízí srovnání kapacit divadel. Morettiho divadlo v Drážďanech (z roku 1755) pojalo na 350 sedících osob, po rozšíření roku 1783 mělo dokonce 814 míst.¹⁶ Divadlo v Kotcích bylo nejpozději od poloviny 50. let (kdy bylo původních 15 lóží rozšířeno na 41) srovnatelné s původní kapacitou Morettiho divadla. Dispozice však byly poněkud odlišné, neboť v Drážďanech byla tři pořadí lóží, zatímco v Praze pouze dvě.¹⁷ Podobně i Thunovské divadlo na Malé Straně, kde Bondini hrál v letech 1781–1784, mělo něco přes 300 míst k sezení. Zajímavá je i časová shoda přestavby Morettiho divadla a otevření velkého divadla Nosticova v roce 1783. Dispozice a vyba-

¹⁴ Sestaveno převážně podle údajů shromážděných v: O. LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper*; P. KNEIDL, *Libreta italské opery*. Zatímco Landmann svůj přehled sestavila na základě kombinace vydaných libret, hudebnin a archivního materiálu (zejména tzv. Hoftagsbücher), Kneidl nabízí pouze soupis dochovaných libret, který je prokazatelně (zejména v případě závěru století) neúplný. Přesto se jedná o dosud neúplnější přehled repertoáru pražské italské opery.

¹⁵ Drážďany měly po skončení sedmileté války 44 760 obyvatel, Praha necelých 55 000, v dalších letech se však pražská populace rozšířila rychleji, k roku 1784 měla již 76 000, zatímco Drážďany dosáhly počtu necelých 64 000 obyvatel až v roce 1831. – Reiner GROSS – Uwe JOHN (edd.), *Geschichte der Stadt Dresden II*, Stuttgart 2006, s. 502; Jan VLK a kol., *Dějiny Prahy I*, Praha – Litomyšl 2007, s. 463–465.

¹⁶ Divadlo bylo nazýváno též „Morettisches Theater“, „Kleines Opernhaus“ nebo „Kleines Churfürstliches Theater“ – Moritz FÜRSTENAU, *Die Theater in Dresden 1763–1777*, Mittheilungen des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins 25, 1875, s. 46–77; W. HÖNTSCH, *Opernmetropole Dresden*, s. 72–73.

¹⁷ Milada VILÍMKOVÁ: *Kotce*, in: *Divadlo v Kotcích*, ed. F. Černý, Praha 1992, s. 16–32 a XXXIV.

vení divadel samozřejmě odrážely představy svých zřizovatelů o charakteru repertoáru a skladbě potencionálních návštěvníků, ale i ekonomické možnosti. Morettiho divadlo reagovalo na nedalekou Pöppelmannovu velkou dvorní operu v Zwingeru a snažilo se ve skromnějších podmínkách realizovat ideu vznešeného divadelního prostoru, dvorní publikum je přesto dlouho vnímalo jako provizorium, které je třeba nahradit větší stavbou. Naproti tomu pražská scéna, budovaná magistrátem v tržnici na Havelském trhu, byla zejména ve svých počátcích skromnější. Nákladné renovace v 50. letech 18. století však nasvědčují, že i zde byla úspěšná snaha učinit z Divadla v Kotcích atraktivní společenské centrum.¹⁸ Také vstupné bylo v obou městech srovnatelné, nejlevnější lístek stál v 80. letech 3 až 4 groše (10–12 krejcarů).¹⁹

Pokud jde o pražský repertoár, je rovněž nutno připomenout, že celková čísla zde nemají úplně stejnou váhu jako v případě Drážďan, kde jsou tituly i jednotlivá představení dokumentovány mnohem přesněji.²⁰ Celkový počet pražských inscenací dnes rekonstruujeme téměř jen na základě libret, jež se pravděpodobně nedochovala zcela kompletně. Poměr titulů v obou městech tak byl asi ve skutečnosti ještě vyrovnanější. Na druhou stranu je potřeba zdůraznit, že operní představení nebyla ve sledovaném období zcela kontinuální a stejně početná. Především v Praze došlo k několika pauzám, jež byly zaviněny různými vnějšími okolnostmi. Giuseppe Bustelli zde zahájil operní provoz na podzim 1764 a hrál až do léta 1765. Dne 18. srpna 1765 však zemřel císař František Štěpán, manžel Marie Terezie, a následný státní smutek prakticky zrušil divadelní sezonu v habsburské monarchii. Bustelli naštěstí již v březnu jednal s dvorem v Drážďanech, kde probíhala silná reorganizace divadelního provozu. Nejpozději v září se přesunul do Saska a hrál zde až do poloviny července následujícího roku.²¹ Do Prahy se opera vrátila až v létě 1766, mezitím však Bustelli sestavil další soubor, a tak od podzimu existovaly již dvě společnosti, z počátku dokonce se zcela odlišným repertoárem. Pražský soubor hrál zprvu jen operu seria, a proto drážďanský soubor přijížděl hostovat v letních měsících s operou buffa.

Po dvě sezony (1769/70 a 1770/71) Bustelli v Praze také vůbec nehrál – o karnevalu 1769 byl v Lublani, 1770 v Hamburku a v Braunschweigu a své místo v Divadle v Kotcích – kde se již tehdy střídal s činohrou – dočasně přenechal francouzským hercům.²² K dalšímu přerušení došlo na přelomu 70. a 80. let, a to v obou městech. V případě Prahy byl provoz ukončen již na jaře 1777. V létě část zpěváků zkoušela své štěstí ve Vídni v Divadle u Korutanské brány, kde nejpozději od roku 1779 řídil představení italské opery právě Bustelli.²³ Závěr předmluvy k libretu pražského nastudování anonymní opery *Zenobia in Palmira*, v níž Bustelli děkuje za dlouhodobou přízeň pražské šlechty

¹⁸ Tamtéž, s. 25–26.

¹⁹ Ulrich ROSSEAUX, *Freiräume. Unterhaltung, Vergnügen und Erholung in Dresden (1694–1830)*, Köln – Weimar – Wien 2007, s. 120; Jitřenka PEŠKOVÁ – Tomislav VOLEK, *Mozartův Don Giovanni*, Praha 1987, s. 112.

²⁰ O. LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper*.

²¹ R. PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, s. 211–217; A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 92.

²² O. TEUBER, *Geschichte des Prager Theaters I*, s. 297–302; A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 94.

²³ Této skutečnosti si poprvé všiml patrně Pravoslav Kneidl, viz P. KNEIDL, *Libreta italské opery III*, s. 117–118, viz též Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990–1994, sv. Indici I, s. 221, a A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 94.

a *Zenobii* jí věnuje,²⁴ zároveň naznačuje, že ukončení pražského provozu roku 1777 bylo plánovaným krokem, který nepochybně souvisel s uvolněním divadelního podnikání ve Vídni roku 1776 Josefem II.²⁵ Jaké plány měl Bustelli s Drážďanami, není jisté. Smlouva mu byla v roce 1776 prodloužena na dalších šest let, dvůr ji však vypověděl již v létě 1778 v důsledku války o bavorské dědictví (1778–1779).²⁶ K obnově představení v Drážďanech došlo již roku 1780, zatímco v Praze nejspíše až na podzim roku 1781.²⁷

Naznačené události měly pochopitelně vliv i na četnost novinek v jednotlivých sezonách. Za rok bylo v Drážďanech nastudováno obvykle 6–7 nových titulů, a to až do 80. let, zatímco v Praze jsou statistiky mnohem méně vyrovnané. V letech, kdy zde hostoval drážďanský soubor, je to pochopitelně celkově více, na počátku 70. let naopak méně (4–5 nových oper). Mezi roky 1774–1776 vidíme opět více děl, ovšem včetně titulů, které zde byly uváděny i v 60. letech. Stabilnější je situace až v 80. letech, kdy se opery ujal Pasquale Bondini, jenž uváděl 8 až 10 nových oper ročně (resp. za období od podzimu do jara), zatímco v Drážďanech naopak začal počet novinek kolísat mezi 5–9.

Pokud jde o četnost repríz jednotlivých titulů, potřebná data pro Prahu v této době chybějí. Podobně jako v Drážďanech byla i v Praze italská opera uváděna zpravidla třikrát týdně,²⁸ z čehož lze usuzovat – s ohledem na obvyklý divadelní kalendář – na průměrný počet sedmi repríz jednoho titulu. Nejúspěšnější skladby dosáhly patrně stejného počtu uvedení jako nejoblíbenější kusy v Drážďanech, kde např. Gasmannův *Amore artigiano* byl v roce 1770 uveden 16x (8x na jaře a 8x na podzim), zatímco Piccinniho *La buona figliuola* zazněla v roce 1765 7x a v dalším roce 11x.²⁹ Pozorovat lze ale i případy opačné, kdy opera zazněla např. jen 2x či 3x (např. Gasmannův *Il viaggiatore ridicolo* v roce 1766 nebo Cimarosovi *I tre amanti* v 1781).³⁰ Přesné srovnání s Prahou je obtížné. Ve sledovaném období je známo neúplné kalendárium pro sezonu 1771/72, kdy byly nastudovány čtyři opery seria: Paisiellův *Demetrio* (maximálně 14 představení) a Sacchiniho *Adriano in Siria* (maximálně 11 představení) na podzim, *Demofonte* od domácího skladatele J. A. Koželuha a Jommelliho *Cajo Mario* během karnevalu (obě dohromady maximálně 18 představení). Tato data však nelze příliš zobecňovat, neboť se jedná o specifickou sezonu – Bustelli tehdy obnovil operní představení po dvou letech pauzy a se zcela novým souborem.³¹

²⁴ „Mentre mi daste fin ad ora prove sicure del vostro bel cuore che mi fanno sperare il vostro patricio sino alla fine delle mie teatrali rappresentazioni.“ – *Zenobia*, Národní knihovna ČR, sign. 65 E 4140, fol. Azv. Opera byla patrně pasticciem s hudbou Piccinniho a dalších autorů.

²⁵ A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 94; Marc NIUBO: *Italská opera v Thunovském divadle a její osvícenské motivy*, in: *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*, ed. Jaroslav Lorman a Daniela Tinková, Praha 2008, s. 346.

²⁶ R. PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, s. 225; O. LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper*, s. 18.

²⁷ M. NIUBO, *Italská opera v Thunovském divadle*, s. 346.

²⁸ R. PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, s. 217; U. ROSSEAUX, *Freiräume*, s. 119–120.

²⁹ O. LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper*, s. 20 a 34.

³⁰ Tamtéž, s. 120–121.

³¹ Z tohoto důvodu také nepovažujeme za příliš pravděpodobné, že by tehdy byly opakovány některé ze starších oper z 60. let, jak navrhl kdysi Kneidl, stejně jako domněnku T. Volka, že byla tehdy hrána i opera buffa, ale její libreta se netiskla. Tisk libret byl pro impresária tím nejmenším, důležitý byl pěvecký soubor, který měl Bustelli zjevně pouze na operu seria. – O. TEUBER, *Geschichte des*

Rozdíly v repertoáru – opera buffa versus opera seria

Velmi důležitá zjištění však přináší i celkové porovnání nastudovaných titulů. Počet shodných děl tvoří prakticky *polovinu celkového repertoáru* – 73 oper (resp. 78, pakliže zahrneme i opery, které byly provedeny v druhém městě již před sledovaným obdobím nebo po něm).³² Teoreticky bychom mohli očekávat i větší shodu, to by ale nepochybně poškodilo Bustelliho dobrou pověst. Takové počínání by mohlo vzbudit nevoli drážďanského dvora, který Bustellimu platil subvence, a samozřejmě by umenšilo i potenciální zájem o představení v „sousedním“ městě.³³ O tom, že se drážďanská opera stávala občas cílem pražských návštěvníků, svědčí mimo jiné i drážďanské tisky libret v bývalých knihovnách české šlechty (např. Vrtbů a Lobkoviců). Cesty opačným směrem lze – byť v menší míře – předpokládat také.

Výše naznačené peripetie Bustelliho operního podnikání se dobře odráží také ve složení repertoáru a časovém sledu, v němž byly shodné tituly v obou městech uváděny. Jelikož opera buffa byla v Drážďanech dosud uváděna jen krátce (v letech 1754–56), Bustelli zde mohl předvést i starší tituly, které Praha již znala (např. již vzpomínaná *La buona figliuola*, Praha 1762, Drážďany 1765), u nově nasazovaných oper však měly Drážďany přednost. V sedmdesátých letech je tento přístup ještě patrnější, což by mohlo naznačovat Bustelliho větší zájem o Drážďany. Možná se však jedná pouze o reflexi větší kontroly „shora“, navíc v Praze byla Bustelliho nabídka žánrově pestřejší (viz níže). Situace se změnila až v osmdesátých letech, kdy vedení scén již nebylo v jedné ruce a kdy téměř všechny novinky zazněly nejdříve v Praze. Důvod je nasnadě: zatímco Bondini neměl v pražském souboru operního skladatele a repertoár proto musel neustále dokupovat jinde, jeho kolega Bertoldi v Drážďanech byl na „importu“ závislý o něco méně, neboť mohl využívat kompozičních služeb tří dvorních skladatelů (J. G. Naumana, J. Schustera a F. Seydelmanna).

Nastudovaný repertoár také reflektuje odlišnosti obou měst, publika a jeho rozhodujících vrstev i celkové politicko-ekonomické situace. Dokazují to především tituly,

Prager Theaters, s. 374–375; Pravoslav KNEIDL, *Pražské činoherní a operní texty z doby působení Divadla v Kotcích*, in: *Divadlo v Kotcích*, ed. František Černý, Praha 1992, s. 275; Tomislav VOLEK, *Italská opera a jiné druhy zpívaného divadla*, in: *tamtéž*, s. 55; A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 94.

³² Základní data pro srovnání poskytuje P. KNEIDL, *Libreta italské opery III a IV*; O. LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper*, viz též poznámku č. 14.

³³ R. PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, s. 217–218; O. LANDMANN, *Das Dresdner Opernarchiv*, s. 17. – Bustelliho a následně Bertoldiho subvence jsou relativně často zmiňovaným faktem, který však dosud nebyl dostatečně zevrubně prostudován. Na jedné straně jsou sice známy sumy, které měl Bustelli obdržet (např. 1770 dosáhla již výše 14 000 tolarů ročně pro desetičlenný operní ansámbl), i výhoda bezplatného používání divadla a dvorní kapely, avšak výnosy jednotlivých představení nebo přehled všech reálně vykonaných vystoupení (zpěváci měli např. povinnost podílet se také na dvorních koncertech) či podrobnosti kontraktů s jednotlivými zpěváky nejsou známy. (Výjimku tvoří například již citovaná studie Z. Pilkové publikující smlouvu s Catarinou Bondini z roku 1779, viz pozn. č. 12). Vzhledem k Bustelliho zájmu v Drážďanech zůstat a kontrakty obnovovat lze jistě předpokládat, že se jednalo o smlouvy výhodné, avšak skutečné výnosy, stejně jako mnohé jiné okolnosti tohoto „podnikání u dvora“, neznáme. O trochu lépe je situace zmapována, pokud jde o drážďanské německojazyčné divadlo. Roku 1776 získal kurfiřtské privilegium Pasquale Bondini a s ním také 6 000 tolarů podpory, která však tvořila pouze čtvrtinu celkových nákladů – viz U. ROSSEAUX, *Freiräume*, s. 127–128.

kterými se obě města nejvíce lišila. Z nejméně 55 oper, které byly uvedeny pouze v Praze, více než polovina (29) patří k žánru vážné opery, zatímco společný repertoár tvoří pouze různé typy opery buffa.³⁴ Na první pohled by tento rozdíl mohl být zarážející. Dvorní opera v Drážďanech bez opery seria, zatímco ji uvádí městská scéna v Praze? Nenechme se ale mást obvyklými nálepkami a zjednodušenými pohledy na institucionální bázi. Hlavní důvod proměny repertoáru v Drážďanech byl nepochybně finanční. Sedmiletá válka Sasko značně vyčerpala a po jejím skončení následovaly nutné reformy a restriktce (tzv. Rétablissement), které ovlivnily i chod dvorní opery.³⁵ Operní divadlo, do té doby zpravidla plně v režii státu, resp. dvora, bylo za přesně daných podmínek nabídnuto k podnikání Giuseppe Bustellimu, čímž de facto vznikla dvorem dozorovaná a podporovaná veřejná scéna.³⁶

Tím ale celá otázka není zodpovězena, neboť – teoreticky vzato – Bustelli mohl v Drážďanech nabídnout stejná, resp. podobná představení opery seria, jaká v dalších letech uváděl v Praze. O taková představení ale nebyl ze strany saského dvora zjevně zájem. Přestože byla totiž operní představení veřejná (nově ovšem za vstupné, a tím patrně i širšímu publiku, zatímco v předchozích dobách byly lístky rozdávány a vstup měl povolen každý, kdo byl „vhodně oblečen“, což je poměrně málo reflektovaná skutečnost)³⁷ a dvůr si pro sebe rezervoval pouze „eine bestimmte Anzahl von Logen und Plätzen“,³⁸ byla to stále vládnoucí rodina a panovníkem jmenovaný Directeur des Plaisirs, kdo určovali základní orientaci repertoáru a patrně i více. Pro nadprůměrně hudebně nadanou kurfiřtku Marii Antonii Walpurgis, jejího švagra, knížete Xavera, stejně jako další členy domu Wettinů znamenala opera seria vrcholné umění s nejlepšími italskými zpěváky, pravidelnou ohromující scénickou výpravou a dalším luxusem, který si dvůr – uprostřed zdevastovaných Drážďan – nemohl z mnoha důvodů dovolit. Ovšem snížit standard vytvořený za éry Friedricha Augusta II. a kapelníka J. A. Hasseho by bylo pro vládnoucí kruhy jistě zcela nepřijatelné. Průměrná představení opery seria by sotva uspokojila vkus kurfiřtské rodiny a jen obtížně by se podílela na reprezentačních a politických funkcích, typických pro umění ve službách absolutistického dvora. Augustinská éra však byla již minulostí, Sasko v sedmileté válce ekonomicky i politicky

³⁴ Podobná zjištění přinesl také Jaroslav Pokorný ve své analýze Bustelliho repertoáru, který se dochoval v jeho pozůstalosti a který podle Pokorného obsahoval 65 titulů žánru drama giocoso a 34 drama per musica. Pokorný také nabízí srovnání uváděného repertoáru v Praze a v Drážďanech, ovšem s ohledem na pozůstalostní soupis, a proto jsou jeho výsledky poněkud odlišné, i když charakter nabídky a její odlišnosti jsou rovněž patrné. Viz Jiří POKORNÝ, *Josef Bustelli a jeho hudební pozůstalost*, *Miscellanea musicologica* 33, 1992, s. 85–110.

³⁵ R. PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, s. 211–217; W. HÖNTSCH, *Opernmetropole Dresden*, s. 75; H.-G. OTTENBERG, *Dresden*, s. 574–575.

³⁶ Ulrich Rosseaux v této souvislosti hovoří přímo o symbióze dvorního a městského divadla – U. ROSSEAU, *Freiräume*, s. 119–151.

³⁷ H.-G. OTTENBERG, *Dresden*, s. 572. Rosseaux podmínky v augustinské éře ještě zpřesňuje: lístky byly přidělovány podle stanoveného systému dvořanům, důstojníkům a cizincům odpovídajícího společenského postavení, městskému publiku byly poskytovány lístky pouze do parteru na stání. – U. ROSSEAU, *Freiräume*, s. 131.

³⁸ R. PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, s. 217; O. LANDMANN, *Das Dresdner Opernarchiv*, s. 14. Od roku 1770 se jednalo o 18 lóží, viz Moritz FÜRSTENAU, *Die Theater in Dresden 1763–1777*, *Mittheilungen des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins* 25, 1875, s. 52, odtud patrně také přebírá informaci O. TEUBER, *Geschichte des Prager Theaters*, s. 331.

utrpělo, a tak byl zvolen nový provozní model i operní druh. Přednost byla dána opeře buffa, jež měla jiné umělecké nároky, ale i společenské konotace. Nebyla rovněž uváděna ve velké dvorní opeře, ale v již vzpomínaném menším Morettiho divadle, zatímco vážná opera byla inscenována již jen zcela výjimečně při mimořádných příležitostech.³⁹ Nevíme, s jak velkým zájmem přijala toto opatření veřejnost, část dvorní společnosti však – podle tvrzení historiků – na operu seria ještě dlouho vzpomínala a toužila po jejím návratu.⁴⁰ Podobný model byl záhy aplikován i na německojazyčné divadlo, které tak dostalo potřebnou ekonomickou podporu, což později napomohlo k posílení kulturního významu Drážďan jako střediska německé opery.⁴¹

V Praze naopak navazoval Bustelli na odlišné tradice, spoluutvářené potřebami širšího a početnějšího publika. Přestože divadlo patřilo městu, určující skupinou, pokud jde o vliv na repertoár, byla nepochybně pražská šlechta, jež ostatně měla své zástupce i ve špičkách městské samosprávy a v zemském guberniu. S myšlenkou na šlechtické publikum proto nepochybně souvisely i Bustelliho opakované pokusy mezi lety 1766–1773 postavit repertoár především na opeře seria, a to patrně i s ohledem na nabídku německojazyčného souboru J. J. Bruniana, který uváděl i singspiely.⁴² V prvních letech byla tato strategie úspěšná, pravděpodobně i v souvislosti s doplňující letní nabídkou souboru drážďanského, který uváděl naopak operu buffa. V sezoně 1771/72 však byly repertoár, výkony pěveckého ansámblu, ale i výprava a celé divadlo podrobeny přísné kritice v časopise *Neue Literatur*. Ačkoliv nelze vyloučit jistou dávku zaujatosti a stranění německé činohře, Bustelli si patrně byl některých nedostatků vědom, neboť roku 1773 obměnil kompletně soubor a začal uvádět přednostně operu buffa.⁴³

Tyto proměny pražského repertoáru jistě alespoň zčásti reflektují divadelní zájmy vlivné části pražského publika. Viděli jsme však dobře na příkladu Drážďan, že vztah

³⁹ Takovou událostí byl např. sňatek Friedricha Augusta III. s Marií Amálií Augustou (1769), pro který J. G. Naumann složil svou *La clemenza di Tito*. Tehdy bylo patrně také naposledy užito velkého dvorního divadla pro operní účely. Další příležitostí byl sňatek prince Antona s Marií Charlottou Antoinettou roku 1781. K tomu účelu komponovaná Naumannova opera *Osiride* však byla uvedena v Morettiho divadle. – Richard ENGLÄNDER, *Das Ende der opera seria in Dresden*, Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde 39, 1918, s. 311–324; O. LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper*, s. 94.

⁴⁰ R. PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, s. 229; Richard ENGLÄNDER, *Domenico Fischietti als Opernkomponist*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 2, 1920, s. 21.

⁴¹ Německojazyčné dramatické umění se až do konce 18. století bez významné finanční podpory vládnoucích elit neobešlo, v Praze i v Drážďanech však získávalo stále větší počet příznivců a postupně vytvářelo silnou konkurenci italským operním souborům. – U. ROSSEAU, *Freiräume*, s. 139.

⁴² P. KNEIDL, *Pražské činoherní a operní texty*, s. 266–285.

⁴³ O. TEUBER, *Geschichte des Prager Theaters* II, s. 302–303, 331–333. Autoři *Dějin českého divadla* potom v souvislosti se 70. lety výslovně tvrdí (bohužel bez odkazů na prameny), že zájem o italskou operu v Praze „upadal a Bustelli – po pravdě řečeno – tomu nebránil. Také městské úřady a místodržitelství nepreferovaly již italskou operu tak jako dříve. Hlavní místo v divadelním životě zaujala kolem roku 1777 německá činohra a singspiel. Tak se pozvolna rozplynula předposlední stagiona italské opery.“ – *DČD I*, s. 270. Označení „předposlední stagiona“ je nepřesné, ať už je tím myšleno celé působení Bustelliho v Praze (po němž následovali Bondini a Guardasoni s přerušeními), anebo pouze sezona 1776/77, jež byla Bustelliho poslední. Jako hlavní důvod Bustelliho odchodu vidíme změnu ve vídeňských divadlech (viz výše). Do jaké míry byly tyto kroky ovlivněny vztahy s městskými úřady či přízní publika, však známo není.

k italské opěře měl více rovin, a proto i v Praze je vhodné uvažovat o více spolupůsobících faktorech, jež se dnes ale sotva podaří v úplnosti odhalit. Opera buffa byla v Praze přítomna již od 50. let, ale k rozhodujícímu Bustelliho kroku dochází až v období velkých diskusí o německém repertoáru a především jeho podpoře ve Vídni, což část pražských divadelních kruhů zjevně uvítala.⁴⁴ Změny v pražském repertoáru však také odrážejí obecnou situaci v italské opěře této doby, kdy opera seria prodělávala krizi (v určitém ohledu analogickou ke krizi absolutismu) a hledala nové výrazové formy a inspirační zdroje, zatímco buffa se rozvíjela a dosahovala stále větší společenské obliby. Sestavit pěvecký ansámbl obsahující prvotřídní interprety pro oba žánry, ale také kvalitní baletní soubor, pravidelně zajišťovat novou výpravu, či dokonce sbory nebylo zjevně v Bustelliho finančních možnostech, tak jako ani žádného městského divadla ve střední Evropě. Opera seria nakonec zůstala v pražské nabídce jen jako vznešený doplněk repertoáru, silně determinovaný momentálním složením pěveckého souboru. Stejnou strategii zvolil také Pasquale Bondini, když na podzim roku 1781 obnovil veřejná představení italské opery v Praze, jež tehdy zahájil v palácovém divadle hraběte Thuna na Malé Straně.⁴⁵

Bylo by pochopitelně mylné vysvětlovat převahu opery buffa v Praze primárně jako reflexi měnící se sociální struktury publika či snad posilování zájmů měšťanských vrstev.⁴⁶ Italská opera buffa, třebaže zrcadlí některé problémy a proměny společnosti osvěceného věku a svým výsměchem nešetří šlechtice ani chudáka, je v této době vnímána především jako příjemná kultivovaná zábava, která postupně překonala i různé stavovské bariéry.⁴⁷ Z tohoto úhlu pohledu je také uměním více aristokratickým než činohra, jež je zároveň úřady více sledována (příznačný je zde zákaz Josefa II. uvádět na scéně Beaumarchaisova *Figara*, ale povolení k jeho zpracování formou operního libreta); oba žánry však mají své zastánce mezi pražskou šlechtou. Význam aristokracie pro úspěšné divadelní podnikání v české metropoli dokládají také časté dedikace a typické devótní předmluvy v tištěných libretech. Tyto dedikace a zejména představení sama však zároveň participovaly na reprezentaci šlechty, což byl také jeden z důvodů, proč italská opera a zejména opera seria, kde tato věnování najdeme nejčastěji, měla v kulturním životě města stále své místo. Na druhou stranu tyto reprezentační funkce pražské opery samozřejmě nedosahovaly oné úrovně a rozměru jako v případě typické opery dvorní (jakou představovaly i Drážďany do roku 1763), a tak lze předpokládat, že i vazby mezi jednotlivými protektory či přímo mecenáši a „operisty“ byly volnější, tlaky na konkrétní obsazení a podobu repertoáru menší a situace pražského divadelního ředitele o něco „svobodnější“.

I tato svoboda však měla své hranice a úskalí. Velmi názorně to ukazují osudy německojazyčného divadla 70. let, kdy hrozba krachu společnosti Johanna Bruniana

⁴⁴ O souvislost s vídeňským divadelním děním včetně vlivu Josefa von Sonnenfelse na některé pražské kritiky viz: Zdeněk DIGRIN, *Goldoniho sezóna v Praze*, in: *Divadlo v Kotcích*, Praha 1992, s. 127–147.

⁴⁵ M. NIUBO, *Italská opera v Thunovském divadle*, s. 346–351, a též, *Pasquale Anfossi a italská opera v Praze* (nepublikovaná disertace, Univerzita Karlova), Praha 2009, s. 127–154.

⁴⁶ Viz důraz na ekonomicko-třídní aspekty ve výkladu v *Dějínách českého divadla*, který občas rezonuje i v pozdějších textech některých českých badatelů. – *DČD*, s. 271.

⁴⁷ Nejlépe to demonstruje rozšíření buffy z Neapole na sever, její toskanizace (tj. překlady pasáží v neapolském dialektu do toskánské italštiny) a proniknutí do společensky nejprestižnějších divadel (například do římského divadla Alibert zvaného „delle Dame“).

(jenž byl v podnájmu Giuseppa Bustelliho) vedla nejdříve k nucené správě, ale nakonec i k velkorysému zásahu hraběte Černína. Ten zaplatil Brunianovy dluhy a spolu s ním a skupinou šlechticů a dalších vzdělanců se staral o další vývoj, včetně pečlivého výběru repertoáru i obsazení.⁴⁸ Přestože se jedná o mimořádný případ s nepopiratelnými ekonomickými souvislostmi, v němž stěžejní roli sehrály úzké osobní vztahy mezi Brunianem a některými pražskými šlechtici, je vhodné jej zároveň nazírat v širším kontextu osvícenské Evropy a zvýšeném zájmu o moderní německé divadelní umění, jenž v této době dorazil i do Prahy.

Častějším jevem, který se samozřejmě dotýkal i opery, bylo protežování oblíbených umělců, eventuálně konkrétních děl. Tato praxe je obvykle pozorována v případě Drážďan: „Zpěváci, kteří se dvoru nelíbili, museli být rychle propuštěni a opery, které u dvora neprošly, musely být ještě rychleji staženy, případně nabídnuty jen „městskému“ publiku.“⁴⁹ I v kontraktech s německými společnostmi měl kurfiřt zakotvenou možnost označit si na soupisu repertoáru dílo, které by si přál vidět. Četnost takovýchto intervencí však byla podle všeho spíše skrovná a rozhodně podstatněji neovlivňovala složení repertoáru.⁵⁰ Podobné zásahy „mocných“ se však bezpochyby vyskytovaly i v Praze, jak potvrzuje slavná příhoda z doby o nemálo mladší. V říjnu 1787 usilovala jistá pražská šlechtična o to, překazit uvedení Mozartovy opery *Le nozze di Figaro* (plánované namísto ještě nepřipravené inscenace *Dona Giovanniho*) u příležitosti návštěvy arcivévodkyně Marie Terezie. Jejím zapříčiněním byl *Figaro* z vyšších míst impresáriovi zakázán, ale tento zákaz byl vzápětí na pokyn císaře Josefa II. opět odvolán a *Figaro* naopak musel být – k nemalé radosti přítomného skladatele – proveden.⁵¹ Jakkoliv se jedná o poměrně výjimečný případ (neobvyklá „státní“ návštěva a opera vycházející ze zakázané Beaumarchaisovy hry), názorně ukazuje pražské divadlo jako živé společenské centrum, jehož návštěvníci zaujímají k repertoáru různě motivované postoje a jsou schopni dosáhnout značného vlivu.

Skladatelé a jejich díla

Vraťme se však zpět k repertoáru. Jak ukazuje následující tabulka, značnou část operní nabídky Prahy i Drážďan tvořila díla nejslavnějších italských autorů. S výjimkou Antonia Salieriho, který spíše odrážel pozornost vůči dění ve Vídni, orientovali se impresářiové zejména podle situace v Itálii. Výraznější rozdíl mezi oběma scénami tvoří z tohoto hlediska pouze skladby Piccinniho, kterých bylo v Drážďanech uvedeno výrazně více.

⁴⁸ Alena JAKUBCOVÁ, *Kancelář divadelního ředitele hraběti Černínovi*, Divadelní revue 1, 2011, s. 37–38.

⁴⁹ O. LANDMANN, *Das Dresdner Opernarchiv*, s. 15. Detaily jsou však známy jen výjimečně. Například v roce 1769 byla z neznámých příčin na kurfiřtův pokyn propuštěna Anna Zannini, viz Ortrun LANDMANN, *Die italienische Oper in Dresden nach Johann Adolf Hasse – Entwicklungszüge 1765–1832*, in: *Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi*, Dresden 1987, s. 407.

⁵⁰ U. ROSSEAU, *Freiräume*, s. 128.

⁵¹ O celé události jsme informováni díky Mozartovu dopisu, který skladatel napsal v Praze během příprav *Dona Giovanniho* příteli Gottfriedu Jacquinovi do Vídne. – *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen IV*, ed. W. A. Bauer, O. E. Deutsch, Kassel 1963, s. 55.

Nejhranější autoři v letech 1765-1785	opery		
	shodné	odlišné	
skladatel		Drážďany	Praha
Niccolo Piccinni	9	9	1
Baldassare Galuppi	8	1	1
Pasquale Anfossi	7	2	3
Domenico Cimarosa	7	2	0
Pietro Alessandro Guglielmi	5	5	3
Giovanni Paisiello	5	3	4
Antonio Salieri	5	3	1

Základní nabídku doplňovaly různou měrou opery dalších, kdysi slavných italských skladatelů, jako jsou Giuseppe Gazzaniga, Antonio Sacchini, Giuseppe Sarti a Tommaso Traetta, ale také Florian Leopold Gassmann, který mohl mít pro pražské publikum přitažlivost coby „český“ autor a vídeňský dvorní skladatel v jedné osobě.

Z autorů, kteří žili delší či kratší dobu v Praze či Drážďanech, byli na obou scénách uváděni Antonio Boroni, Domenico Fischietti, Bernardo Ottani, Giovanni Marco Rutini, Joseph Schuster a Johann Gottlieb Naumann. Stojí za připomenutí, že Boroni i Fischietti působili nejdříve v Praze a následně byli přes Bustelliho angažováni v Drážďanech, kde i strávili delší dobu. Přesto byl kupříkladu Boroni v Praze uváděn více než v Drážďanech, neboť zde byly inscenovány také jeho opery seria, což se mimo jiné promítlo i do množství jeho operních árií dochovaných v chrámových úpravách na pražských kůrech.⁵² Z podobného důvodu nebylo v Drážďanech uvedeno jediné dílo Josefa Myslivečka, neřku-li Jana Antonína Koželuha, věnujících se v dramatickém oboru pouze opeře seria.

Zajímavý je případ tenoristy Vincenza Righiniho, který v Praze nastoupil dráhu operního skladatele, jež vyvrcholila kapelnickým úřadem na berlínském dvoře. Jeho goldoniovské buffy, nemluvě o donjuanovské opeře *Il convitato di pietra* (1776),⁵³ však Bustelli zjevně neshledával pro Drážďany vhodnými. Z drážďanských autorů se naopak v Praze těšil největší popularitě Johann Gottlieb Naumann, bezpochyby nejvýznamnější operní skladatel na saském dvoře této doby.⁵⁴ Z jeho díla byly uváděny – s výjimkou *Armidy* – především buffy, mezi které můžeme nově uvést také komickou operu *Ipocondriaco*. Unikátní libreto k pražské inscenaci z roku 1784, jež dosud unikalo pozornosti historiků opery, se nachází ve fondech varšavské univerzitní knihovny.⁵⁵ Oblíbený byl také Naumannův mladší kolega a žák Joseph Schuster, zatímco zcela mimo zájem pražských impresáriů se ocitl třetí ze saských autorů, Franz Seydelmann, z jehož dramatické tvorby se – soudě podle současné evidence – v Praze neprovedlo nic.

Typickým rysem obou scén je také absence tzv. reformních děl Jommelliho, Traetty či Glucka. V případě Drážďan můžeme základní vysvětlení najít v již zmiňované zá-

⁵² Otakar KAMPER, *Hudební Praha XVIII. věku*, Praha 1936, s. 118–135.

⁵³ David BUCH, *The Don Juan Tradition, Eighteenth-Century Supernatural Musical Theater and Vincenzo Righini's 'Il convitato di pietra'*, *Hudební věda* 41, 2004, s. 295–307.

⁵⁴ Marc NIUBO: *Johann Gottlieb Naumann and Bohemia*, in: *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Hildesheim – Zürich – New York 2006, s. 309–351.

⁵⁵ PL-Wu, sign. z8.20.4.5383.

měrné specializaci na operu buffa, v obou případech potom stojí v pozadí jako hlavní důvod finance. Tato díla vyžadovala nejen prvotřídní pěvecké síly, ale zpravidla i speciální výpravu, sbor a balet, ovšem žádoucí byla také přítomnost autorů či alespoň interpretů poučených o správném režijním/hereckém nastudování, jež tvořilo důležitou součást úspěchu. Z těchto důvodů se tato díla – stejně jako některé „reformou“ inspirované italské opery seria 70. a 80. let – nestala repertoárovými kusy italských společností a nebyla nabízena ani v Praze, ani v Drážďanech, které si byly v tomto směru rovny. Situace se do určité míry začala měnit až v průběhu 80. let, kdy se začaly prosazovat nové dramatické typy opery semiseria, na kterou postupně zareagovala obě města.⁵⁶

Specifickým rysem pražské operní scény je bezpochyby recepce děl W. A. Mozarta, jež ale spadá až do období po roce 1785. Na ojedinělém přijetí Mozarta a následném velkém mozartovském kultu však mají nepochybně velký podíl nejen tradice italské opery, ale právě ty momenty, které Prahu od Drážďan odlišují, totiž různě artikulovaná rivalita s Vídní, silnější zájem o „německé“ umění, jehož byl Mozart pro některé vrstvy diváků oslavovaným reprezentantem, a samozřejmě i Mozartovy bohaté osobní vazby v pražských uměleckých a šlechtických kruzích.⁵⁷

Ojedinělé, ale velmi výmluvné svědectví nabízí rovněž nastudování dvou výjimečných, společensky nejkritičtějších oper buffa 18. století: *Il re Teodoro in Venezia* G. Paisiella a již zmiňované *Le nozze di Figaro* od W. A. Mozarta. Obě dvě zazněly v Praze jen několik měsíců po premiéře (tj. v letech 1784, resp. 1786), zatímco v Drážďanech *Il re Teodoro* nejdříve v roce 1791, a to ještě v textově silně upravené verzi (pod názvem *Gli avventurieri*), zatímco *Figaro* až roku 1815, nepočítáme-li ovšem provedení německou společností Josepha Secondy v roce 1795.⁵⁸ Bylo by nepochybně velmi zajímavé vědět, zdali se Bertoldi vůbec odvážil *Krále Teodora* v původní verzi navrhnout či jak k přepracování vlastně došlo. Pokud sledujeme společenskokritickou rovinu textu, Catterino Mazzola především změnil uprchlého krále Teodora na dobrodruha Verdipoggia vydávajícího se za šlechtice a podobně vypustil některé poznámky spojené s Teodorovou královskou hodností. Odstranil také verše, jež prozrazovaly poněkud pochybnou morálku hrdinovy sestry Cedalisy (původně Belisy), avšak téma přetvářky a pokrytectví i stavovské pýchy je v některých pasážích ještě přiostrěno – kritika mravů na neurozevných postavách byla zjevně v Drážďanech povolena.⁵⁹

Celá otázka zásahů dvorních úředníků či přímo panovníka do výběru a podoby repertoáru je dosud minimálně probádaná a zasloužila by si specializovanou studii, a to

⁵⁶ O. LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper*, s. 11.

⁵⁷ Marc NIUBO, *Italská opera v Praze a W. A. Mozart*, in: Praha Mozartova. Kulturní a společenský život v Praze 1780–1800, Praha 2006, s. 118–119; Paul NETTL, *Mozart v Čechách*, Praha 1939, s. 57–59.

⁵⁸ Většina Mozartových oper v Drážďanech zazněla díky německé společnosti Josepha Secondy, který v tomto směru nepochybně těžil z kontaktů svého bratra Franze Secondy s Prahou; ten převzal po Bondiniho smrti jeho německou činoherní společnost (viz A. JAKUBCOVÁ, *Starší divadlo*, s. 526). Pro úplnost ještě doplňme, že v dvorní opeře zazněly části *Figara* poprvé roku 1794 jako součást pasticcia *Gli amanti folletti* sestaveného z oper *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* a *La clemenza di Tito*. – O. LANDMANN, *Die Dresdner italienische Oper*, s. 19, 29, 91; W. HÖNTSCH, *Opernmetropole Dresden*, s. 86–90.

⁵⁹ Úpravy pozorovány na základě tištěného libreta (D-Dlb, sign. MT 1421) a partitury (D-Dlb, sign. Mus. 3481-F-39 a Mus. 3481-F-506).

nejen v případě Drážďan. V Praze byla sice situace jednoznačně liberálnější, avšak různé formy cenzury (či autocenzury) fungovaly rovněž. Ani zde totiž Paisiellův *Král Teodor* nezazněl – soudě podle tištěného libreta – přesně v původním znění, ale s retušemi a škrty v nejkritičtějších verších.⁶⁰

S Paisiellovou operou jsme se zároveň dotkli dalšího důležitého tématu, a sice vlastní podoby uváděných děl, resp. odlišností mezi stejnými tituly nastudovanými v Praze a Drážďanech. Toto srovnání zde lze pochopitelně jen nastínit, přesto však jsou určité sondy do materiálu možné a výsledky cenné. Z celkového repertoáru bylo pro účely této studie vybráno a podrobněji zkoumáno jedenáct titulů nastudovaných mezi lety 1765–1785. Využita byla především libreta a partitury. Zahrnuta byla jak díla slavná, tak i méně rozšířená, aby byl zkoumaný vzorek co nejpestřejší. Do výběru byla vybrána např. Cimarosova opera *Amor costante*, přestože byla v Drážďanech provedena až v roce 1790. Tyto přesahy vytyčené časové hranice u jednoho z měst však nejsou až tak neobvyklé, ba nelze ani vyloučit, že v některých případech bylo pozdější nastudování záměrným krokem impresária reagujícím na situaci v druhém městě.

Následující přehled zachycuje výraznější změny strukturálního typu, tj. substituční, vložené nebo vyňaté árie, popř. ansámby v jednotlivých operách.

Skladatel	Titul	Rok uvedení⁶¹ (Drážďany/Praha)	Počet změn (Drážďany/Praha)
Galuppi	<i>Le nozze</i>	1766/1764 (1766)	0/1 (0) ⁶²
Galuppi	<i>Il re alla caccia</i>	1767/1768	0
Piccinni	<i>La buona figliuola</i>	1765/1775	0/1
Paisiello	<i>La frascatana</i>	1776/1776 (1784)	5/1 (4)
Paisiello	<i>Le due contesse</i>	1777/1783	1
Valentini	<i>Le nozze in contrasto</i>	1782/1781	1/7
Gazzaniga	<i>Vendemmia</i>	1783/1782	3
Anfossi	<i>Gli amanti canuti</i>	1783/1782	1/1
Cimarosa	<i>Il convito</i>	1783/1782	2/4
Anfossi	<i>Isabella e Rodrigo</i>	1785/1783	11/6
Cimarosa	<i>L'amor costante</i>	1790/1782	6/3

Uvedená čísla mají sloužit především pro základní orientaci a jejich význam jistě nelze přeceňovat. Naznačený menší počet zásahů v druhé polovině 60. let a takřka shodné tvary v Praze a Drážďanech nepochybně odrážejí shodné nebo téměř shodné pěvecké obsazení. Velký počet společných titulů využíval Bustelli (a částečně i Bondini) také při výrobě libret, jichž bylo v některých sezonách v Drážďanech vytištěno větší množství. V Praze se následně pouze vyměnily titulní listy, eventuálně byly přelepeny některé árie za jiné apod. Shodné či velmi podobné inscenační tvary se však objevují i později, přestože pěvecké obsazení bylo již odlišné. Například drážďanská inscenace Gazzanigovy opery *Vendemmia* roku 1783 vyšla z pražské verze uvedené v Thunovském divadle

⁶⁰ M. NIUBO, *Italská opera v Thunovském divadle*, s. 351–356.

⁶¹ Upozorňujeme, že rok uvedení není vždy zároveň rokem premiéry daného díla v daném městě.

⁶² V případě Galuppiho *Le nozze* zachycují libreta z Prahy i Drážďan tutéž úpravu, která vychází z původního znění z Boloně (1755), ale přejímá i některé odlišnosti z Benátek (1757).

v roce 1782, což navíc dokládá i pražský opis opery chovaný v Drážďanech.⁶³ Předpokládán větší počet zásahů do struktury děl v pozdější době může souviset s častějšími změnami ve složení operního souboru, ale také s větší proměnou repertoáru a s důvody dramaturgického charakteru.

Není pochyb, že za jednotlivými úpravami stál mnohdy komplex rozmanitých, dnes jen obtížně dešifrovatelných vlivů, nehledě na další možné změny během vlastních představení, které zkoumané prameny vůbec nezachycují. V množství změn však lze vysledovat některé častější jevy, na které bychom chtěli v závěru upozornit. Kromě obvyklých případů, jako krácení recitativů nebo transpozice árií do jiných tónin, nalézáme častěji tři druhy zásahů, z nichž první dva se vztahují k všeobecně rozšířenému jevu substitucí či přidávání nových „čísel“ (tj. árií či ansámbľů).

V první řadě se jedná o posilování rozdílů mezi jednotlivými typy postav, zejména prosazování typu *parte seria*, či lépe řečeno hudebních čísel ve vyšším stylu i do oper, které je postrádají. Zde se patrně stýkají umělecké ambice některých pěvců spolu se snahou o výraznější kontrasty v postavách, ale možná někdy i tradičnější dramaturgií, vyhovění (starším) konvencím a hereckým schopnostem/typům interpretů.⁶⁴ Podobnou logiku lze vidět i za posilováním některých výrazových prvků u árií pro postavy *mezzo-carattere*.⁶⁵ V obou případech byla tato tendence pozorována častěji v rolích ženských než mužských, což je ale možná dáno pouze konkrétním vzorkem zkoumaných děl. Poněkud specifická je v tomto směru situace v Drážďanech, kde zjevně stále docházelo (není však jasné, jak často) k obsazování kastrátů i v opeře buffa.⁶⁶

Druhý typ úprav se týká komických postav – ženské i mužské *parti buffe* dostávají nové a/nebo efektnější árie. Na první pohled se jedná o tentýž proces, hlavní motivací zde ale není odlišení rolí, nýbrž především vytvoření většího prostoru pro (zpravidla) hlavní komickou postavu opery, eventuálně „lepší zhodnocení“ interpretových kvalit, čímž se tento typ úpravy od prve popsaného alespoň částečně liší.

Jako poslední lze zmínit snahy o určitou „purifikaci“ textu, a to v recitativech i áriích. Zejména u pozdějších drážďanských inscenací je jazyk uhlazenější a vytříbenější, vzácněji pozorujeme i větší dramatickou přesvědčivost. Za těmito zásahy stál nejspíše divadelní básník Caterino Mazzola, který v Drážďanech pobýval v letech 1780–96.⁶⁷

⁶³ D-Dlb, Mus. Hs. 3491-F-502.

⁶⁴ Pro podrobnější rozbory úprav dobového operního repertoáru v Praze a Drážďanech viz např. Marc NIUBO, *Isabella e Rodrigo: Towards the Late 18th Century Performance Practice at the Dresden Court Opera Theatre*, in: Partita. Siebenundzwanzig Sätze zur Dresdner Musikgeschichte. Festschrift Hans-Günther Ottenberg, ed. Wolfgang Mende, Dresden 2012, s. 389–404, nebo Marc NIUBO, *Giovinette semplicette aneb k pražské podobě Paisiellovy opery La frascatana*, Divadelní revue 23, 2012/1 (v tisku).

⁶⁵ Některá podobná zjištění související s rozšiřováním typu mezzo-carattere v opeře buffa 70. let konstatoval např. také Daniel Brandenburg, viz: Daniel BRANDENBURG, *Dramaturgie und „Aggiustamenti“ am Beispiel ausgewählter Librettodrucke zu Pasquale Anfossi Opera buffa I viaggiatori felici*, in: Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts, Tutzing 2007, s. 233–243.

⁶⁶ R. PROELß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, s. 231–232. V Praze je tato praxe dokumentována naposledy – a spíše jako výjimka – v sezoně 1781/82, kdy byl do Bondiniho společnosti angažován Pietro Gherardi. Viz *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764–1823 I*, reprint, ed. R. Verti, Pesaro 1996, s. 421, a C. SARTORI, *I libretti italiani*, Indici-Cantanti, s. 312.

⁶⁷ Pro předchozí období (tj. od 1765, kdy v Drážďanech došlo k proměně systému) není osoba divadelního básníka známa. Na rozdíl od předválečného období však Caterino Mazzola nebyl typickým dvor-

V Praze podobnou funkci plnil v letech 1774–76 Nunziato Porta, pro zbývající období musíme předpokládat spíše intervence zpěváků a impresária. Specifickou otázkou tvoří erotické narážky a jejich retuše. Zatím nelze jednoznačně říci, že by Praha byla v tomto směru liberálnější, některá dosavadní zjištění (např. v operách *Il re Teodoro in Venezia* a *Isabella e Rodrigo*) k tomu však vybízí.

Třebaže se naše zkoumání vědomě dotklo pouze některých aspektů problematiky, zvolený komparační pohled a položené otázky ozřejmily některé podstatné skutečnosti a pomohly prohloubit dosavadní znalosti o opeře v obou městech. Rozhodnutí saských vládců v roce 1765 o systémové změně v provozování opery a volba impresária Giuseppe Bustelliho vedly k neobvyklému, neboť poměrně dlouhodobému personálnímu propojení dvou odlišných scén přes hranice států, jehož důsledky částečně přetrvaly i v dalších letech.⁶⁸ Kvantitativně srovnatelný pravidelný provoz v obou městech vedl k sblížení repertoáru (žánrově i titulově), a to mnohem více (přes 50 %), než bylo dosud reflektováno. Kromě migrace repertoáru a umělců (oběma směry) docházelo v určitých obdobích i k přejímání stejných adaptací, což bylo pravděpodobně motivováno především praktickými hledisky (dostupnost materiálu, zkušenosti s provedením, někdy i stejní interpreti) či podobnou dramaturgií. Užší vazby mezi oběma scénami nepochybně napomáhaly udržet stabilitu operního podnikání a přispěly k celkově vysoké produkci, jež snese srovnání i s italskými centry. Neméně důležité jsou i pozorované odlišnosti. Téměř do konce 70. let Praha nabízela svým divákům o něco rozmanitější repertoár, a to díky udržování tradice opery seria, kterou část publika zjevně vyžadovala, zatímco saský dvůr na ni vědomě rezignoval. Interpretační kvalita zde však patrně nedosahovala vždy takové úrovně, jakou mohl Bustelli díky subvencím zajistit v Drážďanech. Předpokládaný větší dohled drážďanského dvora a odlišné politicko-kulturní podmínky josefínské Prahy jsou dobře patrné na přijetí dvou výše citovaných „revolučních“ titulů v polovině 80. let i následné recepci W. A. Mozarta. Nemáme-li však ustrnout v zjednodušujících schématech, je nutno téma interpretačních tradic a kvalit, stejně jako umělecké svobody či závislosti (a především jejich reálného dosahu a významu) zkoumat na početnějším a rozmanitějším pramenném materiálu a klást mu další otázky. Doufejme, že se to budoucímu výzkumu podaří.

ním básníkem, ale patřil k divadelnímu personálu, který najímal impresário. – O. LANDMANN, *Das Dresdner Opernarchiv*, s. 38.

⁶⁸ Pravidelné vystupování kočovných společností v různých evropských centrech, které v minulosti spojovalo také Prahu s Lipskem, nepochybně odráží tutéž základní snahu o budování jistých odbytišť a ekonomickou stabilitu; svým rozsahem (obvykle měsíční působení) a dosahem však představují výrazně odlišný typ divadla; viz např. Horst FLECHSIG: *Unterwegs zwischen Prag und Leipzig. Eine Reiseroute der Wanderkomödianten im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag*, Praha 2001, s. 102–177.