

Spáčilová, Jana

Zpracování pověsti o Libuši v italské barokní opeře

Musicologica Brunensia. 2022, vol. 57, iss. 1, pp. 89-113

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2022-1-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77389>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20230124

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Zpracování pověsti o Libuši v italské barokní opeře

The Adaptation of the Libussa Legend in Italian Baroque Opera

Jana Spáčilová / jana.spacilova@upol.cz

Department of Musicology, Faculty of Arts, Palacký University, Olomouc, CZ

Abstract

The study deals with four Italian operas created in the Baroque period on the theme of the legend of Libuše and Přemysl. The first of these was *La Libussa* (libretto by Flaminio Parisetti, music by Clemente Monari, Wolfenbüttel 1692), reprised in Prague c. 1702 in the musical setting of Bartolomeo Bernardi. The next was *Primislao primo re di Boemia* (libretto by Giulio Cesare Corradi, music by Tomaso Albinoni, Venice 1697). Last was the pasticcio *Praga nascente da Libussa, e Primislao* (libretto by Antonio Denzio), performed in Prague 1734. The study discusses the historical circumstances of the creation of these operas, selected issues of libretto analysis, and a hypothetical identification of their music. The appendices contain selected excerpts from both Prague librettos.

Key words

Libuše, Přemysl, legend, Baroque opera, libretto, pasticcio, Flaminio Parisetti, Giulio Cesare Corradi, Antonio Denzio

Legenda o kněžně Libuši, zejména její klíčová událost se zázračnou volbou manžela, se v době baroka stala předmětem několikanásobného hudebně dramatického zpracování.¹ V období vymezeném roky 1692 a 1734 vznikly celkem čtyři opery typu *dramma per musica* na tento námět.² První z nich byla *La Libussa* na libreto Flaminia Parisettiho ve zhudebnění Clemente Monariho, provedená ve Wolfenbüttelu v prosinci 1692.³ V pořadí další byl *Primislao primo re di Boemia* Giulia Cesare Corradioho a Tomasa Albinoniho, jehož premiéra se odehrála v Benátkách na podzim 1697.⁴ Další dvě opery se hrály v Praze – někdy mezi léty 1702 a 1705 zaznělo další zhudebnění Parisettiho libreta *La Libussa* s hudbou Bartolomea Bernardiho⁵ a na jaře 1734 pasticcio *Praga nascente da Libussa, e Primislao* na libreto Antonia Denzia.⁶ Je pozoruhodné, že každé z těchto tří libret (jedno bylo zhudebněno dvakrát) ve svém názvu akcentuje jinou rovinu legendy: první kněžnu Libuši, druhé jejího vyvoleného manžela Přemysla a třetí jimi založenou Prahu.

Ani od jedné z uvedených oper není bohužel dochována hudba, a proto se předmětem dosavadní muzikologické reflexe stala především jejich libreta. Téma otevřel Vladimír Helfert ve své studii *Barokní zpracování pověsti o Libuši a Přemyslovi*, ve které se zaměřil na analýzu použitých prvků přemyslovské legendy a identifikaci jejich pravděpodobných zdrojů.⁷ Helfert pracoval pouze s oběma pražskými librety – existence předlohy z Wolfenbüttelu mu nebyla známa a kopii benátského tisku se mu nepodařilo získat. Jeho analýzu přinesl ve studii *Přemyslovská pověst na benátské operní scéně* teprve Jan Trojan, jenž také později ve stručném článku *Libreto pana Sartoria* informoval o starším zhudebnění Parisettiho libreta *La Libussa*.⁸ Dosavadní poznatky potom shrnul ve studii věnované nejstarší německé opeře na tento námět z počátku 19. století (Brno 1819).⁹ Další barokní hudebně dramatická díla s námětem přemyslovské pověsti se nepodařilo identifikovat,

1 Předkládaná studie je výstupem grantu podpořeného GAČR „Libuše zpívá. Hudebnědramatické zpracování mytologického námětu ve středoevropské kultuře 17.–20. století“ (GA20-14534S).

2 Německý kus *Der durchleuchtige Bauer und die Zigeunerin, wie auch Die erhobene Tugend, oder Der eiserne Tisch* (Wolfenbüttel 1718), který je Janem Trojanem označován na první německou operu na tento námět, je ve skutečnosti činohrou, kde byl zhudebněn pouze prolog. Srovnej TROJAN, Jan. Jeho Jasnost sedlák a cikánka, jakož i Povyšená ctnost nebo Železný stůl, *Opus musicum*, 1983, roč. 15, č. 8, s. 235–238. Novější informace k této otázce přináší FRÁNEK, Michal a Ladislav FUTTERA. Postava kněžny Libuše v německých a českých operních librettech 19. století. *Hudební věda*, 2021, roč. 58, č. 4, s. 471–510.

3 Libreto D-W Textb. 368, SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994, no. 14249.

4 SARTORI, op. cit., no. 19084. Libreto je dochováno ve více než deseti exempláři v různých italských knihovnách a USA, viz Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 [online]. Dostupné z: <http://corago.unibo.it> [cit. 2021-10-02]. Jako referenční pramen sloužila kopie z I-Rig, Rar. Libr. Ven. 332/338#335.

5 Libreto Praha, Knihovna Národního muzea, 49 E 29. SARTORI, op. cit. deest.

6 Libreto Praha, Národní knihovna, 65 E 4394. SARTORI, op. cit. deest.

7 HELFERT, Vladimír: Barokní zpracování pověsti o Libuši a Přemyslovi. In *Sborník prací věnovaný památce profesora dra P. M. Haškovece*. Antonín Šesták – Antonín Dokoupil (eds.). Brno: Kroužek brněnských romanistů při Jednotě českých filologů, 1936, s. 155–180.

8 TROJAN, Jan. Přemyslovská pověst na benátské operní scéně. *Hudební věda*, 1976, roč. 13, č. 4, s. 350–361. TROJAN, Jan. Libreto pana Sartoria. *Opus musicum*, 1979, roč. 11, č. 3, s. 76–78.

9 TROJAN, Jan. Libuše poprvé na operní scéně 19. století. *Hudební věda*, 2007, roč. 44, č. 1, s. 35–50.

záměrem aktuálního výzkumu je tedy především zpřesnění některých dílčích témat a nová kontextualizace tématu.¹⁰

***La Libussa*, Wolfenbüttel 1692**

První opera s námětem Libuše spadá do sklonku „zlatého věku“ italské opery na dvoře Braunschweig-Wolfenbüttel. Vévoda Anton Ulrich (1633–1714) byl významný hudební mecenáš a sám měl literární sklony, mj. byl autorem několika německých operních libret. Hudebně dramatické produkce se ve dvorním divadle ve Wolfenbüttelu rozvíjely od poloviny 80. let jako součást reprezentace (roku 1685 byl Anton Ulrich svým starším bratrem Rudolffem Augustem oficiálně uznán jako spoluregent) a zároveň jako svého druhu reakce na aktivity hlavní hannoverské větve rodu Braunschweig-Lüneburg. Hrály se zde jednak reprízy benátských oper (především od Antonia Gianettiniho), jednak díla vévodových italských hudebníků (Giuseppe Fedrizzi, Giovanni Battista Alveri). Autorem libret byl dvorní básník (v libretech označovaný jako „gentil’huomo di camera“) Flaminio Parisetti.¹¹

Výrazný předěl představovalo založení operního domu v Braunschweigu roku 1690. Toto divadlo začalo sloužit veřejnosti, přičemž blízký Wolfenbüttel zůstal vyhrazen pro dvorní představení. Velice záhy zde ovšem převážily opery v němčině od dvorního kapelníka Johanna Sigismunda Kussera a soustavný provoz dvou scén již nebyl udržitelný. Právě *La Libussa* byla na dlouhou dobu poslední zde uvedenou italskou operou, kromě ní byly roku 1692 provedeny ještě *Gl'amori innocenti* a *Il Muzio Scevola* nově nastoupivšího dvorního skladatele Clemente Monariho a repríza Gianettiniho *Medea in Atene* (premiéra Benátky 1675, ve Wolfenbüttelu již 1688).¹²

Premiéru *La Libussa* lze dle dedikace datovat do začátku prosince 1692.¹³ Nebyla však provedena pod patronátem vévody Antona Ulricha, nýbrž jeho syna, korunního prince Augusta Viléma (1662–1731).¹⁴ Parisetti v předmluvě k libretu uvádí, že již po tři roky

10 Dosavadním výstupem této části projektu je Barokní libretistika na příkladu scénografie pražské opery *La Libussa* (Ad honorem Rudolf Pečman). In *Rudolf Pečman: Okouzlený poutník*. Brno: Moravská zemská knihovna 2022, s. 421–432.

11 K dvorní opeře na dvoře Braunschweig-Wolfenbüttel viz zejména: CHRYSANDER, Friedrich. Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper, vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert. *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863, s. 147–286. BROCKPÄHLER, Renate. *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*. Emsdetten: Verlag Lechte, 1964, s. 84–97.

12 Italská opera se v Braunschweigu a Wolfenbüttelu hrála i po roce 1692 (např. 1694 Pollarolův *Il pastore d'Anfriso*, 1696 Scarlattioho *Pirro e Demetrio*, 1697 *Ottone* rovněž od Pollarola), ovšem ne v takové míře, jako dříve. Srovnej BROCKPÄHLER, op. cit.

13 Dedikace je datována „P:o Xbre“, tedy „primo decembre“, prvního prosince.

14 Là [!] | LIBUSSA. | Drama per Musica | Dà | rappresentarsi nel | TEATRO DUCALE | di | WOLFFENBÜTTTEL | Consacrato | All' Altezza Serenissima | del Sig[no]re Principe | AUGUSTO GUGLIELMO | Duca di Bronsuich Luneburgo, etc. | dà | FLAMINIO PARISETTI G[entil'huomo] D[i] C[amera] | del Serenissimo Sig[no]re Duca | ANTONIO ULERICO | di Brons. Luneb. Wolfffenb. etc. | In VVOLFFENBUTTEL | Per GASPARO GIOVANNI BISMARCK, | L'ANNO 1692.

slouží princovu otci a nyní by rád získal i jeho přízeň, přičemž se odvolává ke královně Libuši jako ke své přímluvkyni. V obvyklých dedikačních formulacích můžeme tušit snahu o získání nové záštity v době, kdy na vévodském dvoře již nebylo místo pro původní italskou hudebně dramatickou tvorbu.

O dalších důvodech volby přemyslovské legendy za námět libreta se Parisetti v předmluvě nezmiňuje. Dle zjištění Christiana Seebalda byly opery na „středověké“ náměty na dvoře Braunschweig-Wolfenbüttel spíše v menšině, přičemž *Libussa* byla nejstarší z nich a zároveň jediná na původní text.¹⁵ Určité vodítko představuje *argomento* v úvodu libreta, v němž je vyložen námět a okolnosti předcházející ději opery. Zde vystupuje Libuše jako královna Čechů, která „vládla tak dobře svému království, že lid netoužil po ničem jiném, než aby se provdala a on tak získal následníka, jenž by byl jejím potomkem. Na jejich žádost pravila: Quid est quod vobis desit in hoc rerum statu, ut Regem desideretis? Na což oni odpověděli: Nihil, si te immortalem haberemus“.¹⁶ Dle této věty citované v originále je možno jako prapůvodní zdroj určit spis Alberta Krantze *Wandalia*, který byl poprvé vydán v Kolíně nad Rýnem roku 1519.¹⁷ Předlohou však bylo určité nějaké mladší vydání (případně jeho citace či parafráze), neboť v tom prvním je Přemysl jmenován jako Prislau, zatímco později jako Pribislaus, stejně jako v předmětném libretu.

Přemyslovská legenda je v *Libusse* ovšem redukována na klíčový moment, jímž je povolání budoucího panovníka od železného stolu (rozuměj pluhu otočeného radlicí vzhůru, u něhož Přemysl pojídá svůj pokrm). Právě tato vyabstrahovaná epizoda kolovala v prostředí německých hereckých společností zřejmě již několik desetiletí před vytvořením Parisettiho libreta.¹⁸ Jak autor v *argumentu* přiznává, ostatní zápletka je zcela vymyšlena. Přemysl, kníže Markomanů, je Libušiným někdejší milencem, vyhnaným ode dvora svým sokem Rosalbem kvůli domnělé zradě. Poté, co v převlečení za pastýře zachrání spící Libuši v lese před šelmou, pobývá inkognito na jejím dvoře jako zahradník. Pro potyčku s Rosalbem jej Libuše odsoudí k smrti, avšak kvůli podobnosti s bývalým milým zmírní trest na odvedení do války, která je ovšem pouhou intrikou Rosalbovou (hlavou imaginárního nepřátelského vojska má dle jeho slov být opět Přemysl). Teprve v posledním jednání se odehraje scéna u železného stolu, u něhož se ovšem Přemysl neobjevuje jako oráč, nýbrž k němu jakoby náhodou zabloudí v lese. Až poté, co se vrátí ke dvoru jako bohy vyvolený král, jej Libuše pozná a s radostí jej přijme za manžela.

15 SEEBALD, Christian. *Libretti vom Mittelalter: Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700*. Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag, 2009, s. 139.

16 „Co vám schází za tohoto stavu věcí, že toužíte po králi?“ „Nic, kdybys byla nesmrtelnou.“ Překlad z latiny Jiří K. Kroupa. Všechny italské texty v této studii, pokud není uvedeno jinak, přeložil Ondřej Macek pro připravovanou edici libušovských libret.

17 KRANTZ, Albert. *Wandalia in qua de Wandalorum populis et eorum patrio solo, ac in Italiam, Galliam, Hispanias, Africam, et Dalmatiam, migratione et de eorum regibus, ac bellis domi, forisque gestis*. Köln: Johannes Soter, 1519. Digitální kopie přístupná z: https://archive.org/details/bub_gb_aiBsXJx1IQkC [cit. 2021-11-02]. Citovaný text je v kapitole 17.

18 Hru o královně Orismaně zpracovávající legendu o železném stole, prováděnou různými skupinami německých komediantů, datuje Alena Jakubcová do 60. let 17. století. Viz JAKUBCOVÁ, Alena (ed.). *Tragicomedia Genandt Der Eiserne Tisch, oder, Der durchleüchtige Bauer = Tragikomedie nazvaná Železný stůl, aneb, Vznesený sedlák*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020 [online, pdf] [cit. 2021-10-10].

Děj je typickou barokní zápletkou o lásce a ctižádosti, hlavním hybatelem je Přemyslova několikanásobně změněná identita. Motiv skryté identity sice není v barokní opeře ničím výjimečným, avšak jeho koncentrace v kusech provedených v té době na brunšvicském dvoře je poněkud nápadná. Rok před uvedením *Libussy* se objevuje hned ve dvou titulech: *Il re pastore ovvero il Basilio in Arcadia* (Parisetti/Alveri), kde je král převlečen za ženu – Amazonku, a *La schiava fortunata* (Moniglia/Gianettini), kde vystupuje princezna v šatu otrokyně. Důležitým motivem libreta je také akcent na zachování rodu (Libuše je nucena k sňatku především kvůli potomstvu), který zřejmě souvisel s osobní situací dedikanta – August Vilém totiž vzhledem ke svým homosexuálním preferencím dosud neměl dědice,¹⁹ zatímco jeho mladší bratr Ludvík Rudolf (1671–1735) již v této době měl roční dceru. Shodou okolností to byla budoucí česká královna Alžběta Kristýna (nar. 28. 8. 1691), choť pozdějšího císaře Karla VI. a matka Marie Terezie.

Autor hudby Clemente Monari (c. 1660 – po 1728) pocházel z Boloně, svoji kariéru začal jako houslista v kapele markýze Guida Rangoniho v Modeně. S modenským dvorem zůstal v kontaktu i po svém jmenování dvorním skladatelem brunšvickeho vévody, jak ukazuje titulní list jeho jediného dochovaného oratoria *Il fasto depresso nell'umiltà esaltata* z roku 1692, věnovaného Francescovi II. d'Este.²⁰ Z této partitury si můžeme učinit alespoň přibližnou představu o hudebním jazyce jeho *Libussy*, pocházející ze stejného roku. Sinfonia k první části oratoria je instrumentovaná dvojicí houslí s continuumem, má tři díly: Grave, C, 17 taktů – Allegro, 6/8, 17 taktů |:a:| |:b:| – Adagio, C, 5 taktů. Recitativy často přecházejí ve svém závěru do hybnějšího ariosa, poměrně stručné árie jsou doprovázeny zčásti bassem continuumem s instrumentálními ritornely, zčásti dvojicí houslí.

Monari je na titulním listě jmenované partitury uveden jako „compositore di musica“ vévody Antona Ulricha, podobně je v libretu pastorále *Gl'amori innocenti* jeho jméno opatřeno přídomkem „virtuoso di S.A.S.“.²¹ V průběhu roku 1692 získal ale i titul maestra di cappella, kterým je jeho jméno provázeno v libretu *Libussy*.²² Po prvním plodném roce svého působení v Braunschweigu (mimo uvedených zde napsal ještě výše jmenovanou operu *Il Muzio Scevola*) se ovšem skladatelsky odmlčel; další opery jsou známy až z let 1703–1706 z Milána, kdy již působil jako maestro di cappella katedrály v Reggio

19 Tato situace byla zřejmě obecně známá, jak dokládá dopis vévodkyně Elisabeth Charlotty d'Orléans kurfiřtce Sophii Hannoverské z roku 1704: „Der printz von Wolfenbüdel piquirte sich, die schöne kunst, so er hier practicirte, zu Venedig gelernt zu haben; mag sich woll mitt dießem schönnen werck so zugericht haben, daß er keine erben bekommen kan“, cit. dle BODEMAN, Eduard (ed.). *Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*. Bd. 2. Hannover: Hahn, 1891, s. 74–75. August Vilém se údajně naučil lásce ke stejnému pohlaví v Benátkách, kde pobýval během své kavalírské cesty, a navzdory tomu, že byl třikrát ženat, zemřel bezdětný. Srovnej též DERKS, Paul. *Die Schande der heiligen Päderastie: Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850*. Berlin: Rosa Winkel, 1990, s. 34–36.

20 *Il Fasto depresso nell'umiltà esaltata*. Oratorio Per Sant'Edoardo secondo Rè d'Inghilterra. Dedicato all'Altezza Serenissima di Francesco secondo Duca di Modona, Reggio etc. Da Clemente Monari Compositore di Musica dell'Altezza Serenissima d'Antonio Vlerico Duca di Bransuich, Luneburgo etc. Partitura: Biblioteca Estense, sign. MUS.F.0760. Digitální kopie přístupná z: <https://edl.beniculturali.it/beu/850012698> [cit. 2021-11-06]

21 Libreto D-W Textb. 370.

22 „Clemente Monari Bolognese, Mastro [!] di Capella“

nell'Emilia.²³ Z jeho díla je dochován pouze zlomek, výjimku představují kromě již uvedených skladeb jeho triové sonáty vydané tiskem, několik sólových kantát a duchovních skladeb.

La Libussa, Praha c. 1702–1705

Druhé zhudebnění Parisettiho libreta bylo určeno pro Prahu, kde provedl *Libussu* se svojí operní společností impresário Giovanni Federico Sartorio (*1674).²⁴ Ten přišel do Prahy v roce 1702 společně se svým otcem, divadelním výtvarníkem Girolamem, a zřídil divadlo v Regenhardském domě na Malé Straně.²⁵ Během budování divadla se dostal do finančních potíží a skončil ve vězení pro dlužníky, kde pobýval od dubna do května 1702. Jeho činnost v Praze je kromě libret doložena především žádostmi o povolení hrát opery.²⁶ Posledním dokladem o jeho přítomnosti v Praze jsou jeho stížnosti na konkurenci z ledna 1705.²⁷ Brzy poté zřejmě z Čech odešel, roku 1708 je doložen v Lipsku.²⁸

Během svého pražského působení vypravil Sartorio nejméně čtyři opery, doložené tištěnými librety. V roce 1702 to bylo divertimento teatrale *Il Gige fortunato* (hudba pravděpodobně Bartolomeo Bernardi)²⁹ a melodrama *La Rosaura* (text Antonio Arcoleo, hudba nejspíš Giacomo Antonio Perti).³⁰ Z roku 1704 je známa burletta drammatica *La*

23 Mj. *L'Aretusa*, jejíž partitura je uložena v US-Bu (RISM ID no. 114378). Další opery jsou ztraceny s výjimkou *Il Pirro* z roku 1719, kterého napsal společně s Antoniem Caldarou a Andreou Fiorèem (D-SHs, RISM ID no. 250004595).

24 K Sartoriově působení v českých zemích poprvé TEUBER, Oscar. *Geschichte des Prager Theaters: von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, I, Praha: Haase, 1883, s. 41–44. Dále zejména: VOLEK, Tomislav. *L'opera veneziana a Praga nel settecento*. In *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Maria Teresa Muraro (ed.). Firenze: Olschki, 1990, s. 193–206; ROMAGNOLI, Angela. From the Habsburgs to the Hanswursts, to the Advent of Count Sporck: The Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene. In *Italian Opera in Central Europe, 1614–1780. Vol. 1: Institutions and Ceremonies*. Melania Bucciarelli – Norbert Dubowy – Reinhard Strohm (eds.). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, s. 67–98, zde na s. 27–29.

25 Girolamo Sartorio (+ 1707) byl divadelním architektem, činným na různých scénách v Německu. V letech 1667–1685 byl ve službách hannoverské větve rodu Braunschweig-Lüneburg, kde také působil jeho bratr Antonio jako kapelník. Byl autorem operních domů v Hannoveru, Hamburku (1678) a Lipsku (1693). Srovnej VAVOULIS, Vassilis. The Opera Architect Girolamo Sartorio (1630s/40s-1707) and the Dissemination of Opera in Northern Europe. *Archiv für Musikwissenschaft*, 2018, roč. 75, č. 1, s. 2–13; č. 3, s. 216–237 (zde také na s. 4 datum narození Giovannioho Federica Sartoria).

26 Národní archiv, fond Kk, sign. 1146: Schiller (Aprilis 1702); Sartori (5./9. 5. 1702, 22./23. 5. 1702, 6. 11. 1702); Comoedianten (22. 3. 1703); Comoedianten (15. 9. 1704); fond NMa, sign. T-2 (22. 4. 1704, 18. 9. 1704, 14./18. 9. 1704). Cit. dle SCHERL, Adolf. Sartorio, Giovanni Federico. In *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Alena Jakubcová (ed.). Praha: Divadelní ústav – Academia 2007, s. 522–523.

27 Text stížnosti přetiskuje TEUBER, cit. d., s. 43–44.

28 VAVOULIS, cit. d., s. 231–233.

29 Libreto Strahovská knihovna, AB VIII 36. V srpnu 1703 byla serenata provedena s Bernardiho hudbou v jeho novém působišti Kodani (libreto DK-Kk 56,-381). Text obou kusů je shodný.

30 Libreto NK Praha, 65 E 4553. Autoři nejsou v libretu uvedeni, avšak text souhlasí s výjimkou tří árií a několika škrtů s Pertio operou provedenou v Benátkách 1689. Další reprízy se odehrály do roku 1695 v různých italských městech (SARTORI, cit. d., n. 20150–20158). Partitura opery je uložena v D-SWI Mus.4188

Rete di Vulcano, k níž údajně sám napsal text i hudbu. Dle formulace „Poesia, e Musica del sign. D. D. D. da Gio. Federico Sartorio“ je ovšem pravděpodobnější, že autorem díla byl někdo jiný a Sartorio zde opět měl pouze funkci impresária.³¹

Datace opery *La Libussa* není na rozdíl od ostatních pražských titulů uvedena přímo v tisku libreta, v literatuře se uvádí 1703 nebo 1704.³² Libreto je dochováno v jediném exempláři v Knihovně Národního muzea.³³ Text byl přejet z Wolfenbüttelu doslovně, byly pouze vynechány balety a došlo k drobným změnám ve scénografii, které byly zapříčiněny patrně nedostatečným vybavením divadla v Regenhardském domě.³⁴ Kus je věnován „královským místodržícím a veškeré vznešené šlechtě království českého“.³⁵ V úvodu je připojen oslavný prolog, v němž Sláva opěvuje Libušiny činy, což jí upírá Závist, která je posléze sražena Jovovým bleskem. Impresário se zakázkou na námět z české mytologie zřejmě snažil přitáhnout pozornost Pražanů na své operní podnikání, které ovšem brzy ztroskotalo.

Autor hudby je – jako v jediném ze Sartorioových libret – výslovně uveden na titulním listě. Byl jím Bartolomeo Bernardi (c. 1660–1732), houslista a člen boloňské Accademia filarmonica. Od 1. ledna 1703 byl zaměstnán na dánském dvoře jako houslista a skladatel (v srpnu zde uvedl reprízu svého *Il Gige fortunato*), ovšem již 1705 odtud odešel nespokojen s finančními podmínkami. 1710 se sem vrátil jako hudební ředitel, v Kodani pak zůstal po zbytek života. Je pravděpodobné, že Bernardi napsal *Libussu* roku 1702 přímo na Sartoriovu objednávku, když projížděl přes Prahu cestou z Itálie do Dánska. Tomu by nasvědčovala skutečnost, že je na titulním listě jmenován ještě jen jako boloňský akademik, a ne jako královský hudebník v Kodani.³⁶

Také Bernardiho kompoziční odkaz je dochován pouze zčásti, jsou to hlavně houslové skladby vydané tiskem a několik sólových kantát. Většina jeho hudebně dramatických děl vzala zaslavě při požáru Kodaně v polovině 18. století. Pro přiblížení hypotetické hudební podoby jeho pražské *Libussy* by snad mohlo sloužit jeho *Trattenimento per camera* „Aure vaghe e lusinghiere“ na text Daria Dorettho, jehož partitura je uložena ve Vídni.³⁷

(RISM ID no. 240003524). Druhý, prozatím neznámý exemplář je v I-MOe MUS.F.920. Za upozornění na tento pramen děkuji Ondřeji Mackovi.

31 Libreto ze Strahovské knihovny nedochováno, titulní list cituje DLABACZ, Johann. Sartorius, Johann Friedrich. In *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, Praha 1815, Band 3, sl. 23–24. Není známo žádné jiné zhudebnění tohoto textu.

32 Rok 1703 např. u TEUBER, cit. d., s. 43, rok 1704 uvádí např. ROMAGNOLI, cit. d., s. 85. VOLEK, cit. d., se domnívá, že opera se hrála 1703 a o rok později se opakovala.

33 Là [!] | LIBUSSA. | Drama per Musica | Dà | rappresentarsi nel | TEATRO di PRAGA. | Posta in Musica | Dal Signor Bartolomeo Bernardi Academico | Filarmonico.

34 Drobné typografické anomálie svědčí o tom, že libreto z Wolfenbüttelu sloužilo jako přímá předloha pražského tisku. Blíže SPÁČILOVÁ, Libretistika barokní opery, v tisku.

35 „Alli Excellentiss[imi] Excellentiss[imi] & Illustriss[imi] Illustrissim[i] Signori Signori Reggii Locontenti [!] Et Tutta la Excelsa Nobilta del Regno di Boemia. Dedicata da me Fedrico [!] Sartorio L.L. Candidato“.

36 Na titulním listě své sbírky sonát op. 3 vydané v Amsterdamu c. 1706 je uveden jako „Academico filarmonico, compositore e sonatore di Violino di S. M. il Re di Danimarcha e Norvegia“. RISM A/I B 2042.

37 A-Wn Mus.Hs.17655. Digitální kopie přístupná z: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9266577&order=1&view=SINGLE [přístup 2021-11-02].

Skladba byla zkomponována k počtě Josefa I. (v předposledním recitativu se mluví o „del gran Giuseppe regno“), pochází tedy zřejmě z doby před rokem 1711.³⁸ Vystupují zde postavy Mercurio (S) a Fortuna (A), má celkem sedm hudebních čísel – po třech áriích pro každou roli a závěrečný duet. Orchester zahrnuje smyčce (se dvěma violami), hoboje, flétny, fagot a basso continuo. Skladatel plně využívá barevných kombinací dechů, které v tutti částech střídá se smyčci a v áriích vede často obligátně. I v áriích se sólovými nástroji ovšem připojuje závěrečné orchestrální ritornely. Ouvertura má dvě části, první má tempový rozvrh Allegro (14 taktů) – Adagio (6 t.) – Allegro (7 t.) – Presto (31 t.) – Adagio (2 t.), druhá je gavottou v alla breve (24 t. s repeticí). Recitativy secco jsou již od árií zřetelně odděleny, árie dodržují třídílný Da capo rozvrh s výjimkou Mercuriovy *Chi merito non hà*, kde se objevuje repetiční forma |:a:| |:b:| c |:a:| |:b:| rámovaná orchestrálním ritornelem |:a:| |:b:|.

Primislaò, primo re di Boemia, Benátky 1697

Další opera na námět přemyslovské legendy vznikla v Benátkách.³⁹ Na titulním listě libreta je uveden rok 1698, premiéra v benátském Teatro S. Cassiano se ale odehrála již v podzimní sezóně 1697 (datum dedikace 9. 11. 1697 potvrzují i další prameny).⁴⁰ Autorem textu byl zkušený benátský libretista Giulio Cesare Corradi (c. 1645–1702),⁴¹ hudba je připisována Tomasovi Albinonimu (1671–1751). Libreto je dedikováno generálnímu seržantovi Benátské republiky v Levantu Giacomovi Riccardimu. Pod tímto jménem se skrývá britský vojenský inženýr Jacob Richards (1664–1701), který se vyznamenal 1686 při obléhání Budína (tato skutečnost je připomínána v dedikaci libreta) a pro Benáťany pracoval ve druhé polovině 90. let společně se svým bratrem Johnem.⁴² Později byl např. ve službách saského kurfiřta a polského krále Augusta II. Silného, souvislost s českými zeměmi však v jeho životních osudech nenajdeme.⁴³

38 Skladatel je uveden jako „Violinista Bolognese accademico Filarmonico“.

39 PRIMISLAO | Primo Rè di Boemia | Drama per Musica. | Da rappresentarsi nel Teatro | di S. Cassiano | L'Anno 1698. | DI GIVLIO CESARE CORRADI | CONSACRATO | All'Illustriss. & Eccellentiss. Signor | GIACOMO RICARDI | SARGENTE GENERALE | Per la Serenissima Republica | di Veneria [!] nel | Leuante. | IN VENETIA, M.DC.XCVII. | Per il Nicolini. | Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.

40 SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 227.

41 Napsal celkem 23 libret, např. *Germanico sul Reno, Il Cresò, I due Cesari, Il Vespesiano, Il Nerone*. Výjimku mezi historickými náměty představují např. *La divisione del mondo a Gierusalemme liberata*. K jeho hlavním spolupracovníkům patřili Marc'Antonio Ziani, Giovanni Legrenzi a Carlo Pallavicino.

42 Významným pramenem pro jejich cesty po Itálii a Řecku je Johnův deník, uložený v British Library (Stowe Ms. 459), který ale bohužel nezaznamenává dění od 25. října 1697 do počátku roku 1698. Srovnej HEBBERT, F. J. Major-General John Richards (1667–1709). *Journal of the Society for Army Historical Research*, 2003, roč. 81, č. 325 (Spring 2003), s. 8–25. Zdrojem informací o okolnostech dedikování opery by mohly být i dopisy Jacoba Richardse z let 1697–1700 (Stowe Ms. 461), které ale bohužel nebylo možno do doby odevzdání textu prostudovat.

43 Dle SELFRIDGE-FIELD, op. cit., s. 227 byl tou dobou v Benátkách přítomen na své cestě z Prahy do Neapole i syn hraběte Thurn-Taxisa, což podle ní mohlo iniciovat volbu bohemikálního námětu.

Volba námětu z české mytologie (či v dobovém pojetí spíše parahistorie) je v kontextu benátské opery výjimkou, ačkoliv Corradi se historickým tématům věnoval soustavně, s akcentem na ženské hrdinky.⁴⁴ Postavou bojovné Vlasty („Valasca, detta l'Amazzone della Boemia“) navíc v určitém smyslu navazuje na své starší úspěšné libreto *L'amazzone corsara, ovvero Alvilda, regina de' Goti* (1686). Analýza benátských oper z přelomu století ovšem ukazuje, že bohemikální tematika je vnímána jen jako svého druhu exotismus, podobně jako odkazy na Polsko, Litvu, Uhry, Švédsko či Dánsko, přičemž s geografickými reáliemi je nakládáno zcela volně.⁴⁵ Z devadesátých let je možno jmenovat např. opery *Sigismondo primo al diadema* (1696, text Giovanni Grimani), kde je hlavní postavou Zikmund Lucemburský, či *Faramondo* (1698, Apostolo Zeno), v níž vystupuje Gustavo, „re de' Cimbri e de' Boemmi“, čímž jsou ale myšleni Kimbrové a Bójové z 2. století před Kristem. V opeře *L'oracolo in sogno* (1700, Francesco Silvani) se v argumentu vyskytuje postava s česky znějícím jménem Boleslao, jde ale o krále Anglie a děj se odehrává v Dánsku.⁴⁶

V prvním desetiletí 18. století se na benátských scénách začínají bohemikální aluze objevovat již v realističtějších kontextech. Nejúspěšnějším libretem byl *Venceslao* Apostola Zena (1703), který se dočkal mnoha zhudebnění. Václav II. zde ovšem vystupuje jen jako polský král a děj se odehrává v Krakově, česká souvislost se v libretu neobjevuje. V roce 1709 se v Benátkách hrály hned tři opery s „českými“ postavami. V první z nich *Il vincitore generoso* (Francesco Briani) se dokonce objevuje Přemysl (Primislao), který je zde vévodou Litvy.⁴⁷ Jedním z jeho spoluhráčů je „principe di Moravia“ Ermano, děj se ale odehrává ve Varšavě. Toto libreto později zhudebnil pod názvem *Gismondo, re di Polonia* Leonardo Vinci, a to roku 1727 v Římě (viz dále). Dalšími dvěma operami jsou *Edvige, regina d'Ungheria* (Tomaso Malipiero), kde vystupuje „principe di Boemia“ Sigismondo, a *La principessa fedele* (Agostino Piovene), kde je hlavní rolí „principessa di Boemia“ Cunegonda. V obou těchto operách ale vystupují princ a princezna česká v převleku za osobu opačného pohlaví, přičemž v kontextu místa děje (Uhry, Egypt) je Boemia pouze ozvláštňujícím elementem.

Corradi v úvodním argumentu k *Primislaovi* uvádí jako své zdroje „Pio 2. nell'Hist. della Boemia, Volaterano, & altri“, čímž jsou myšleny *Historia Bohemica* Enea Silvia Piccolominiho z roku 1458⁴⁸ a *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII* Raffaella Maffeiho

44 *La schiava fortunata* (úprava Monigliovy *Semiramide*), *L'Amage regina de' Sarmati*, *L'inganno regnante ovvero L'Atanagilda Regina di Gottia*, *Iole regina di Napoli*, *La pastorella al soglio*.

45 Zkoumaný vzorek benátských oper z let 1690–1710 byl analyzován na základě SELFRIDGE-FIELD, op. cit., a digitálních kopií vybraných libret přístupných z Corago. *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* [online]. Dostupné z: <http://corago.unibo.it> [cit. 2021-10-10].

46 Pokus Eleanor Selfridge-Field o ztotožnění s Boleslavem Chrabrým nevyznívá příliš přesvědčivě (SELFRIDGE-FIELD, op. cit., s. 242).

47 Vůbec poprvé se Primislao na italské scéně objevuje v „dramma di camera“ *I primi voli dell'aquila austriaca dal soglio imperiale alla gloria*, které bylo provedeno k počti císaře Leopolda I. v Modeně roku 1677. Autorem textu byl Valentino Carli, hudbu napsal Giovanni Maria Bononcini. Hlavními rolemi jsou Testo (vypravěč), Ridolfo imperatore, Giuditta sua figlia, Primislao re di Boemia, Cunegonda regina sua moglie, Vincislao suo figlio. Libreto I-MOe 83.G.02 (1).

48 ENEA SILVIO PICCOLOMINI. *Historia Bohemica* = Historie česká. K vydání připravili a z latinského

zvaného Volaterranus vydaná v Římě 1506.⁴⁹ Zatímco druhý spis jmenuje Libuši a Přemysla pouze ve stručném přehledu české historie, Piccolominiho kronika uvádí přemyslovskou legendu v úplnosti a je také hlavní předlohou předmětného libreta. Libušina řeč k nespokojenému lidu žádajícímu muže za vládce se zde objevuje dokonce dvakrát – jednak je doslovně otištěna v *argumentu*, jednak zveršována v první scéně libreta (viz Příloha 1).

Na rozdíl od roztržitého Parisettiho textu je Corradiho drama ukázkou vyspělé benátské libretistiky s jasně vykreslenými charaktery a poměrně přehlednou dějovou linkou. Libuše zde vystupuje jako svrchovaná vládkyně, vědomá si své moci (když má uklidnit rozbouřený lid, vypraví se ze svého paláce ve zlatém kočáře; také konečné rozhodnutí o osudu uzurpátora trůnu je v jejích rukou). Přemysl je ve shodě s legendou pouhým venkovánem („contadino“), vyvoleným její věšdeckou mocí, jenž teprve v průběhu opery nalézá svou vlastní panovnickou důstojnost. Jeho sok Roberto je čistokrevný „padouch“, který se kvůli získání Libušiny ruky neštítí podvodu, lži ani atentátu, nemluvě o jeho starém hříchu svedení počestné uherské šlechtičny Celindy, která v opeře vystupuje v převleku za Přemyslovu schovanku pod jménem Ersilla. Ta také prokáže mimořádnou duševní sílu, když při zločincově popravě sama pro sebe žádá smrt, čímž ale překvapivě dosáhne královnina odpuštění. Výjimku mezi těmito „černobílými“ postavami představuje pouze Vlasta (u Corradiho ve shodě s předlohou Valasca), která jako jediná prodělá výraznější proměnu z bojovnice nenávidějící muže v něžnou dívku milující svého neoblomného nápadníka Ergilda. Benátskou tradici komických postav reprezentuje sluha Breno, který se významně podílí na vedlejší milostné zápletce mezi Vlastou a Ergildem.

Nejvýraznějším motivem příběhu je vladařská moc, ať již zjevná v případě Libuše, či skrytá u Přemysla, který k ní teprve musí dospět skrze řadu zkoušek a vlastních pochybností. Když jej poslové zastihnou obědvajícího u železného stolu, jeho první reakce je venkovsky neomalená – domnívá se, že žertují, a tak se k nim obrátí zády a nasadí si na hlavu klobouk. Jako Libušin vyvolený nápadník postupně získává sebejistotu, avšak poté, co se stane obětí Robertova atentátu, je zhnusen poměry u dvora a rozhodne se odejít. Tak jsme na konci druhého aktu svědky téměř směšné scény, kdy ve svém původním venkovském šatu šplhá z balkonu komnaty, kam jej zamkly Libuše s Ersillou. Při konfrontaci nedbá na lásku snoubenky ani přízeň lidu, teprve připomínka sudby bohů jej přiměje k tomu, aby zůstal. („Cítím, jak se duch opět probouzí v hrudi. Jaká zbabělost? Jaký děs? Nevyvolily mne hvězdy pro český trůn?“) V průběhu třetího aktu se již aktivně ujímá vedení, odhalí Roberta coby zrádce a dá jej uvěznit. V závěrečné scéně ovšem mou-dře nechává konečné rozhodnutí na královně. (*Libuše*: „Sire, co máme učinit?“ *Přemysl*: „To, co se ti zlíbí.“)

Patrně tento akcent na svrchovanost panovníka (vedle vizuální atraktivity „exotického“ námětu) stál v pozadí začlenění výpravných baletních scén s tematikou světovlády.

originálu přeložili Dana Martínková, Alena Hadravová a Jiří Matl, úvodní studii napsal František Šmahel, Praha: KLP, 1998. Pasáže, z nichž čerpal Corradi materiál pro své libreto, jsou na s. 18–23 tohoto vydání, níže citovaná Libušina řeč na s. 21.

49 MAFFEI, RAFFAELE (VOLATERRANUS). *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*. Roma: 1506, svazek I, *Geographia*, s. 98–99.

Na konci prvního aktu při scéně Přemyslova slavnostního uvedení na trůn je nejprve předveden soubor Vlasty s Ergildem a poté se objeví machina s osmi tanečnicími představujícími čtyři živly, kteří po stylizovaném zápolení utvoří symbol zeměkoule. Stejná dekorace zůstává i na začátek druhého aktu, před její výměnou na konci čtvrtého výstupu potom tanečníci z glóbu opět vystoupí ven a předvedou balet čtyř světadílů. Taneční scény jsou předepsány i na konci druhého aktu (tanec německých zahradníků a zahradnic) a v závěru opery (výstup s vlajkou). Choreografie bitevních i tanečních výstupů byla zřejmě koncipována s ohledem na osobnost dedikanta, který je v předmluvě vyzdvihován jako vítěz nad Osmany.⁵⁰

Po benátské premiéře se opera dočkala několika repríz v dalších italských městech (1701 Vicenza, 1704 Udine, 1705 Padova, 1708 Brescia), přičemž vždy byla v menší či větší míře upravena, jak odpovídalo dobovým zvyklostem. Nejzajímavější úpravou je ta první z Vicenzy, kdy byla přidána role Libušiny přítelkyně Argindy, intrikánky vystupující převážně po Robertově boku, která je jakýmsi předobrazem Šárky v Denziově libretu (viz dále).⁵¹ V další verzi pro Udine se Arginda nevyskytuje, text je značně proškrtán a jsou nahrazeny všechny árie Ersilly. Je také přidán závěrečný sbor a oproti Vicenze se objevují balety na konci 1. a 2. aktu (ovšem jiné než v Benátkách).⁵² O rok pozdější verze pro Padovu textově vychází z Udine (podobné škrty v recitativech) a je bez baletu a sboru. Role Ersilly respektuje původní benátskou verzi, změny v áriích jsou v rolích Roberta a Ergilda.⁵³ Poslední libreto z Brescie kombinuje verzi z Padovy (recitativy, některé árie Roberta a Ergilda) s původní benátskou, nově přidává dvě komické árie Brenovi. Zajímavé je také zapojení dvou hudebních čísel z Vicenzy, ovšem ve změněné podobě – původní Ersillinu árii *Se tu non mi consoli* zpívá (s jiným B dílem) Libuše, zatímco Vlastina *Sempre intorno à quel bel viso* se změní na duet s Ergildem.⁵⁴

Skladatel není uveden ani v jednom z dochovaných libret, ve shodě s tradicí je hudba připisována Benátčanovi Tomasovi Albinonimu (1671–1751).⁵⁵ Jeho první operou (a jednou z mála dochovaných) byla *Zenobia* pro benátské divadlo SS. Giovanni e Paolo v karnevalu 1694, od podzimu 1696 psal pro Teatro S. Cassiano, kde měl o rok později premiéru i *Primislao* jako jeho v pořadí pátá opera.⁵⁶ Z více než 40 oper dnes existuje

50 SELFRIDGE-FIELD (op. cit., s. 227) v této souvislosti zmiňuje také dřívější Corradioho libreto *La divisione del mondo* (Benátky 1675, hudba Giovanni Legrenzi).

51 Libreto I-Mb Racc.dramm.1531 (SARTORI, op. cit., no. 19085). Dedikace impresária Giovanniho Orsatta je datována 20. 12. 1700, opera se zřejmě hrála v karnevalu, neboť existuje dotisk libreta s datací 1701 (SARTORI, op. cit., no. 19086).

52 Libreto I-Mb Racc.dramm.2750 (SARTORI, op. cit., no. 19088), dedikaci podepsal „D.T.O.“

53 Libreto I-Rn 35. 4.G.11.01 (SARTORI, op. cit., no. 19087). Orsattova dedikace je datována „Venetia 16. Genaro 1704 M. V.“, z čehož vychází chybná datace 1704, avšak dle datování „more veneto“ se opera hrála o rok později (16. 1. 1705).

54 I-Vcg Correr Brescia 57 F 67 (SARTORI, op. cit., no. 19089). Interpreti nejsou uvedeni ani v jednom z dochovaných libret.

55 Albinonihovo autorství uvádí BONLINI, Carlo. *Le glorie della poesia, e della musica*, Venezia: Buonarrigo, 1730, s. 129.

56 Hudba není dochována ani ve formě jednotlivých árií; pro vyhledávání byla využita databáze RISM [online], <https://opac.rism.info> [cit. 2021-11-09].

pouze několik partitur a řada samostatných árií; Albinoni (jinak známý především pro svou instrumentální tvorbu) se v nich projevuje jako nadaný melodik, i když jeho formální řešení je poměrně schematické.⁵⁷

V zemích Koruny české byla Albinoniho hudebně dramatická tvorba známa díky impresářiovi Antoniu Denziovi, který se obecně dosti zaměřoval na benátský repertoár.⁵⁸ V Praze hrál tři jeho opery, všechny více či méně adaptované pro místní scénu: *Lucio Vero* (1725, premiéra Ferrara 1713), *Astarto* (1728, prem. Benátky 1708) a *Didone* (1731, prem. Benátky 1725 jako první benátská opera na Metastasiovo libreto, provedena již 1726 ve Vratislavi). V roce 1731 vytvořil Denzio pro Prahu pasticcio s Albinoniho hudbou *Merope*,⁵⁹ v létě následujícího roku provedl anonymní *Il tradimento tradito*, vzniklé přepracováním Albinoniho stejnojmenného díla.⁶⁰ O provedení *Primislaa* nemáme zprávy, avšak dle řady indicíi můžeme důvodně předpokládat, že Corradiho libreto se stalo předlohou pro poslední barokní operu na libušovský námět, již byla *Praga nascente da Libussa, e Primislaio*.

Praga nascente da Libussa, e Primislaio, Praha 1734

Tato opera je jedinou, která byla napsána na původní libreto přímo pro pražské publikum. Představení připravil na jaře 1734 impresáři Antonio Denzio, který byl také autorem libreta, jako svou 57. a poslední produkci po svém desetiletém působení v divadle hraběte Šporka.⁶¹ Datum premiéry není známo, avšak dá se odhadnout na přelom května a června, přičemž poslední představení se odehrálo 4. července 1734.⁶² Impresáři se tou dobou nacházel ve velmi tíživé finanční situaci a vytvoření opery na český námět mělo sloužit jako hold domácí šlechtě, od níž očekával hmotnou podporu. Libreto proto obsahuje rozsáhlou devítinásobnou dedikaci, v níž autor jednotlivě jmenuje celou řadu

57 SOLIE, John E. Aria Structure and Ritornello Form in the Music of Albinoni. *The Musical Quarterly*, 1977, roč. 63, č. 1, s. 31–47.

58 K působení Antonia Denzia v českých zemích zejména FREEMAN, Daniel E. *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1992.

59 „La Musica è, in maggior parte, del celebre Signor Maestro Tommaso Albinoni.“

60 FREEMAN, op. cit., s. 140. Albinoniho opera *Il tradimento tradito* měla premiéru 1709 a reprízována byla roku 1718 ve Ferrare v produkci Pietra Denzia, přičemž jednu z rolí zpíval Antonio Denzio. Ze srovnání pražského libreta s ferrarským ovšem vyplývá, že pro Prahu byl text podstatně upraven a z původních hudebních čísel zůstala na svém místě pouze čtyři.

61 PRAGA NASCENTE | DA LIBUSSA, E PRIMISLAO | DRAMA. | All' | ALTEZZA REVERENDISSIMA | DI MONSIGNORE | ARCI-VE스코VO di PRAGA, &c. &c. | All' | SERENISSIMO [!], E REVERENDISSIMI | VESCOVI DEL REGNO. | ALLE LORO ECCELLENZE | SUPREMO BURGRAVIO, | E TUTTI LI REGII LUOGOTENENTI. | A SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GENERAL COMANDANTE DEL REGNO. | ET A TUTTA LA BEN NATA, & INCLYTA NOBILTA' BOEMA. | R. P. P. T. T. | Da | Antonio Denzi umilmente dedicato, e composto | E nel Teatro di Sua Eccellenza il Signor | FRANCESCO | ANTONIO | Del Sac. Rom. Imp. | CONTE DI SPORCK | Fatto magnificamente produrre | Nella Primavera dell'Anno 1734. | Per ultima, & quinquagesima settima delle sue Produzzioni. | Stampato in Praga, apud Leopold Joann Kamenicky.

62 Na jaře 1734 připravil Denzio pro Prahu celkem tři představení. První byla rappresentazione morale *Santa Maria Egizzziaca* (provedena v postě, žádost o povolení z 3. března 1734), druhá Orlandiniho *Teuzzone* (provedena po Velikonocích, které toho roku připadaly na 25. dubna) a poslední *Praga nascente*. FREEMAN, s. 63–64.

nejvyšších církevních i světských představitelů království.⁶³ Tento záměr ovšem nevyšel a jen pár týdnů po derniéře skončil Denzio ve vězení pro dlužníky, kde zůstal téměř půl roku.⁶⁴

Denzio vytvořil své libreto se záměrným akcentem na přemyslovskou legendu, což je vidět i z použitých jmen protagonistů. Na české straně vystupuje královna Libuše (Libussa), pán ze Stadic Přemysl (Primislaio), český rytíř Ctirad (Stirado), dvorní dáma Vlasta [sic!] a její pobočnice Šárka (Sarca) a selské děvče Děvíra (Dievira). Jejich protihráči jsou francouzská knížata Gustavo a Clodomiro a sluha Lesbino.

Jako u jediné ze zkoumaných oper známe v případě *Praga nascente* i interprety. Libuši představovala dlouholetá Denziova spolupracovnice, mezzosopranistka Anna Cosimi, která s ním jako jediná zůstala po krizi v roce 1732, kdy většina ansámblu odešla s Angelem Mingottim do Brna. Margherita Gualandi zvaná La Campioli (soprán) ztvárnila Přemysla, její manžel Lorenzo Moretti (tenor) jeho soka Clodomira. Vlastu a Šárku zpívaly sestry sopranistky Maria a Margherita Monzovy. Všichni tito umělci patřili k Denziovým věřitelům, Anně Cosimi dokonce dlužil závratnou částku 1418 zlatých, což byla gáže za několik let.⁶⁵ Tenorovou roli Ctirada napsal Denzio pro sebe a cizího prince Gustava pro svou dceru Marinu, které v té době bylo 14 let a zpívala zřejmě soprán.⁶⁶ Sluhu Lesbina, který se vydává za němého, zpívala specialistka na komické role Rosalia Fantasia.⁶⁷

Kromě těchto postav v kusu vystupuje ještě selské děvče Děvíra, jejíž představitelka není uvedena. Ta ve svém rozhovoru s Přemyslem (I.7) mluví dokonce několik vět česky.⁶⁸ V italské verzi libreta je transliterace, v německé se namísto překladu objevuje čeština.⁶⁹ Děvíra není nijak marginální role, má dokonce svoji vlastní árii *V'è fra noi quell'uso bello*,

63 Jmenovitě to jsou pražský arcibiskup Jan Mořic Gustav z Manderschait-Blanckenheimu, litoměřický biskup Mořic Adolf Karel Saský, královéhradecký biskup Jan Josef Vratislav z Mitrovic, nejvyšší purkrabí Jan Josef z Vrtby, vrchní velitel Království českého Karel Heřman Ogilvy, hejtman Nového Města Pražského Jan Václav de Lassaga Paradis a souhrnné členové pražské arcibiskupské konzistoře, královští místodržící a veškerá šlechta království českého.

64 Poslední představení se odehrálo počátkem července, impresárió byl uvězněn 17. srpna a propuštěn až počátkem roku 1735. Podrobný popis těchto událostí přináší FREEMAN, op. cit., s. 63–69.

65 Mezi jeho věřiteli byla zvláště aktivní Margherita Gualandi Moretti, která byla známa svou nesnášenlivostí vůči kolegům – např. již roku 1729 vyvolala spor se skladatelem Matteem Luchinim, do něhož byli přizváni jako konzultanti přední skladatelé tehdejší Evropy (Heinichen, Zelenka, Fux, Porsile). Srovnej FREEMAN, op. cit., s. 95–98, 291–292.

66 Nové biografické podrobnosti uvádí JONÁŠOVÁ, Milada. I Denzio: Tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga. *Hudební věda*, 2008, roč. 45, č. 1–2, s. 57–114.

67 K Denziovým zpěvákům viz FREEMAN, op. cit. Viz také SPÁČILOVÁ, Jana. Soloists of the Opera Productions in Brno, Holešov, Kroměříž and Vyškov. Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720–1740, Part I. In *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*. ZUR NIEDEN, Gesa a Berthold OVER (eds.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2016, s. 255–274.

68 Není to ovšem jediná česká pasáž v Denziových operách, jedna árie se objevuje již roku 1727 v *Il confronto dell'amor coniugale*. Je to árie *Jsme veselí a zpíváme*, interpretovaná Benátčankou Teresou Peruzzi. FREEMAN, op. cit., s. 124–125.

69 Italská verze: „Primislaio, moje milei? Pieckgne vitam. Zopak tu gelate? [...] Sednete. Zete pit? [...] Wasche Sdravi.“ Německá verze: „Primislav, můj mileg. Pěkně witám, Copak tu dělate? [...] Sedněte. Chcete pit? [...] Wasse Zdrawj.“

kteřá jako by byla vystřižena z nějakého benátského intermezza – zmiňuje moře, lagunou a Mekku, což jsou reálie, jejichž znalost bychom u prostého venkovského děvčete nečekali. Z toho by se dalo usuzovat, že ji zpívala také Rosalia Fantasia.⁷⁰

Podobně jako v předešlých kusech je příběh rozehrán prosbou lidu k Libuši, aby si zvolila manžela. V tomto případě je lid ovšem výslovně „podněcován ze zahraničí“ osobou Clodomira. („Zdatní Čechové, a jak dlouho ještě budete snášet, vy pošetílí, aby vláda spočívala v Libušiných rukou? [...] Vy sami té hrdopýšce zvolte za chotě nějakého knížete, jenž by byl ozdobou vašeho trůnu. V Evropě najdete mezi dobrými toho nejlepšího a snad jsem jím já sám.“)⁷¹ Jak správně poznamenal Vladimír Helfert, předvádět vzpouru české šlechty proti vládci nebylo zrovna nejvhodnější, a proto bylo nutno její příčinu svést na zahraničně politickou intriku.⁷² Francie mohla být zvolena s ohledem na aktuální politickou situaci, a to kvůli svému negativnímu postoji k pragmatické sankci – v odmítání Libuše jako ženy na trůnu je možno spatřovat paralelu k potížím, které provázely nástupnictví Marie Terezie.⁷³

V libretu se výrazně zrcadlí jednotlivé motivy přemyslovské legendy, což svědčí o tom, že Denzio byl na rozdíl od svých předchůdců informován z lokálních zdrojů. Jsou to například bližší časové údaje, odkaz na Přemysla coby „přemýšlivého“ (v mládí se na Vyšehradě věnoval studiu jakožto Libušin spolužák, ve své úvodní scéně I.7 čte knihu, „mudrcem“ je nazýván i v Libušině promluvě k lidu ve scéně II.2), nastínění zárodku dívčí války (II.3), zázračná scéna ve Stadicích, kdy Přemyslovi volci odlétnou vzduchem a z jeho lískové otky zasazené do země vyraší oříšky (II.5) a samozřejmě závěrečné proctví o nově založené Praze (III.5). Jak ale ukázala již Helfertova analýza, nelze předlohu bezezbytku identifikovat – nejbližší je Denzio podání Balbínovu, přičemž ale je zřejmá i závislost na původním Corradiho libretu.

Paralely s benátskou předlohou můžeme vidět především v rozvržení osob a jejich charakteristice. Libuše je jasně identifikována jako svrchovaná panovnice hned v úvodu obou libret: u Corradiho svojí promluvou k lidu (I.1), u Denzia výpravnou scénou výstavby města Prahy (I.5). Přemysl je oproti tomu pasivní venkovan, teprve postupně si budující vladařskou sebejistotu, přičemž u Denzia je silně akcentován jeho charakter pastorálního milovníka (zvláště v áriích). Přemyslův sok Clodomiro (u Corradiho Roberto) je veden především vlastní ctižádostí a touhou po vládě. Vedlejší milostnou linii tvoří bojechtivá Vlasta se svým nápadníkem Gustavem (= Ergildo). Zatímco u Corradiho je ale jejich vztah míněn opravdově a tvoří protiváhu k hlavní zápletce, u Denzia je jejich spojení jen účelové, jako součást intriky proti Přemyslovi (Vlasta je ochotna vyměnit sňatek

70 Zapojení češtiny při uvedení budoucího krále na scénu je možno chápat jako pokus o posílení patriotických prvků; Děvíra ovšem zároveň jako představitelka prostého lidu nese ve své roli prvky komičnosti. Podobně se i v roli Lesbina (kteřou rovněž zpívala Rosalia Fantasia) hned v prvním vstupu objeví několik francouzských slov, sloužících k charakterizaci postavy („Hella? Mon Prence; Clodomir, depuis Long temps nous nous avons pas ven“).

71 Akt I, scéna 4.

72 HELFERT, op. cit., s. 167.

73 V závěrečné licenci je sice vyslovena naděje na zplnění následníka (viz Příloha 2), v této době však již šlo spíše jen o zbožné přání.

s Gustavem za to, že jí pomůže znovu nastolit vládu žen). Z toho také vyplývá charakter obou postav: španělský kavalír Ergildo je věrný milovník, ochotný obětovat vše pro Vlastin klíčící cit, zatímco Francouz Gustavo je frivolní floutek, který po zavržení jde klidně dál vstříc novým milostným dobrodružstvím. Mírný posun prodělá i postava sluhy – ze ziskuchtivého taškáře Brena se stává „ubohý hudebník“ Lesbino, jemuž na komičnosti přidává nejen předstíraná němota, ale i jeho vlastní nápaditost a vtipné využití hudebních motivů (hra na píšťalku během Libušiny promluvy).

Postavu pastýřky Ersilly, která je v Corradiho libretu důstojnou protiváhou Libušina majestátu, oproti tomu Denzio podstatně transformuje. Prakticky pouze kvůli její původní úloze konverzační partnerky při představení Přemysla zavádí roli Děvíry, která vystupuje pouze v této jediné scéně (Corradi I.9, Denzio I.7-8).⁷⁴ Další vývoj děje by ovšem osoba zrazené uherské šlechtičny příliš komplikovala, proto je zcela eliminována. Třetí ženskou postavou se tak stává Šárka, která je ovšem jen typickou dvorní dámou bez větší účasti na ději.

Nově zavádí Denzio také postavu Ctírada, v jehož úloze se nejsilněji projevuje účelovost impresářiova záměru. Ctirad jako přední představitel země je oporou vladařky (I.3) a její prodlouženou rukou při odměňování lidu (I.5), je mu svěřeno i povolání Přemysla od železného stolu (II.5). Jeho oddanost jej dovede až ke křivému obvinění ze zločinu, kdy se Clodomiro jeho mečem získaným v souboji (II.1) pokusí zavraždit Přemysla (II.11), při konfrontaci ale opět osvědčuje svou stálost a „důstojné české srdce“ (III.1-2). Zásadní důležitosti pak nabývá jeho postava v závěrečné licenci, kdy je mu svěřeno přednést Libušino proroctví. V sympatické osobě čestného rytíře (mimochodem interpretované samotným Denziem) se tak mohl leckterý z dedikantů sám vidět; pevností charakteru a jednoznačností svých pohnutek navíc tento první šlechtic království v leckterém ohledu předstihuje i samotného nastávajícího vládce Přemysla.

Kromě obecné charakteristiky postav a základní dějové linie (kde je ovšem konflikt se zneuctěnou milenkou nahrazen křivým obviněním nevinného) je možno nalézt v obou libretech také zcela konkrétní společné prvky, jichž si povšiml již Jan Trojan.⁷⁵ Patrně nenápadnější je scéna ve Stadicích, kdy Přemysl odbyde příšedší posly s tím, že nejspíš žertují. Společný je rovněž prvek vražedné zbraně zanechané v Přemyslových rukou po nezdařeném atentátu, rozhovor Vlasty s jejím nápadníkem vydávajícím se za pouhého posla atd. Téměř doslova je přejata také Libušina slavná řeč k lidu, kterou ovšem Denzio posouvá do druhé scény druhého aktu a obohacuje o některé reálie vhodné pro domácí posluchače (přesná doba Libušiny vlády, posílení panovnických motivů – trůn zděděný po předcích, Přemysl jako mudrc a vzor pro další české krále, viz Příloha 1).

Co je ovšem typické pro jednotlivé prvky přejaté z Corradiho a koneckonců pro celé Denziově libreto, je pokus o jakési zlidštění protagonistů a jejich pohnutek či dokonce záměrné zironizování klíčových událostí. Libušina věštba nevychází z její vnitřní moci, nýbrž je prezentována spíše jako barokní „scéna šilenství“, kdy je úradek bohů nakonec královně sdělen tajemným hlasem ze zrcadla (I.9). Znavena tímto výstupem Libuše následně přenechává své státnické povinnosti Vlastě, která tak umístěním velké árie do závěru prvního

74 Děvíra je předepsána ještě při scéně Přemyslova povolání (II.4), ovšem pouze jako stafáž bez repliky.

75 TROJAN 1976, s. 360.

aktu fakticky přebírá funkci primadonny.⁷⁶ Výrazně zkarikována je Libušina promluva k národu (II.2), přerušovaná komickými vstupy Lesbina hrajícího na píšťalku a další nástroje, nemluvě o politických proklamacích Vlasty a Ctirada. Vysloveně nevkusně potom působí scéna v ložnici, kdy se Lesbino motá kolem polovysvěčeného Přemysla s ohřívadlem, trepkami a nočníkem, přičemž když dojde na atentát, musí se budoucí král potmě bránit proti útočníkovi židli. Je otázka, zda byl v tomto svém záměru libretista veden vkusem pražského publika, nebo se jednalo spíše o výsledek snahy zaujmout za každou cenu.

Nejzajímavější součástí libreta z hlediska dalšího vývoje libušovského mýtu v opeře je oslavná licenza připojená v závěru kusu (dle poznámky v úvodu libreta se měla hrát pouze při úplně posledním představení).⁷⁷ Jejím obsahem je Libušino proroctví ohledně Prahy a oslava panujícího císaře Karla VI. a předních představitelů království. Tato licenza ovšem není ničím jiným než vyjádřením díky místní šlechtě za dosavadní přízeň, za níž lze tušit servilní prosbu impresária o podporu (viz Příloha 2). Patrně z toho důvodu ji nepřednáší Libuše, nýbrž sám Denzio Ctiradovými ústy.

V závěru je nutno nastínit i otázku hudby k *Praga nascente*, o níž již Helfert předpokládal, že jde o pasticcio.⁷⁸ V nedávné minulosti se opera dočkala dvou rekonstrukcí, první připravil Robert Hugo pro Pražské jaro 2004 s hudbou Denziových oblíbených skladatelů⁷⁹ a druhou Eduardo García Salas a Marek Štryncl v roce 2018 výhradně s hudbou Antonia Vivaldiho.⁸⁰

Identifikace árií je právě v této opeře ovšem poměrně náročný proces. Na rozdíl od jiných kusů, které Denzio adaptoval pro potřeby své pražské společnosti, dochází v *Praga nascente* v textech árií k podstatným změnám, právě proto, že se jednalo o nově vytvořené libreto s poměrně neobvyklými motivy.⁸¹ Prakticky nezměněny zůstaly pouze dvě árie, jež ostatně určil ve své šporkovské monografii již Daniel E. Freeman.⁸²

První z nich je *La cervetta timidetta*, kterou zpívá ve třetím aktu Margarita Gualandi Moretti v roli Přemysla. Árie původně pochází z Vivaldiho *Giustino* (Řím 1724, III.7), později se objevila i v dalších jeho operách.⁸³ Použití Vivaldiho árie není nijak překvapiv-

76 Toto řešení je v kontextu dobové opery dosti nestandardní, mohlo být však zapříčiněno personální situací ansámblu (připomeňme, že paralelně s nastudováním opery probíhaly mezi umělci a impresáriem spory o dlužné honoráře).

77 „Pro poslední představení tohoto dramatu pak bude k vidění Chrám Slávy Čech, který sestoupí prosvítaje mezi oblaky, kde Vděčnost Básníkova vzdá zvláštní dík šlechtě, jež mu poskytovala svou milostivou přízeň.“

78 HELFERT, op. cit., s. 158.

79 Antonio Vivaldi, Francesco Gasparini, Antonio Bioni, Antonio Lotti, Geminiano Giacomelli, Giovanni Porta, Carlo Francesco Pollarolo, Leonardo Vinci a Nicola Porpora.

80 K tomu např. KAPSA, Václav. Libuše na scéně Florea Theatrum. *Hudební rozhledy*, 2009, č. 9 [online] [cit. 2021-10-15].

81 K Denziově upravovatelské činnosti zejména JONÁŠOVÁ, Milada. Antonio Denzio als Prager Sänger, Impresario, Librettist und Bearbeiter der venezianischen Opern. In *The Eighteenth-Century Italian Opera Series. Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age*. MACEK, Petr a Jana PERUTKOVÁ (eds.). Praha: KLP, 2013, s. 99–114.

82 FREEMAN, op. cit., s. 189, 195.

83 BELLINA, Anna Laura, Bruno BRIZI a Maria Grazia PENSA. *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*. Firenze: L.S. Olschki, 1982. Srovnej STROHM, Reinhard. *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze: L.S. Olschki, 2008, s. 396.

vé, vzhledem k tomu, že mezi skladatelem a Denziem panovaly velmi úzké vazby osobní i umělecké. Dalším zkoumáním bylo ale zjištěno, že přímým zdrojem nebyl *Giustino*, nýbrž pasticcio *Farnace* (Florence 1726, III.2).⁸⁴ Zde byla *La cervetta timidetta* součástí role Tamiri interpretované Margaritou Gualandi; zpěvačka ji později zpívala v Praze roku 1729 v opeře Mattea Lucchiniho *Amore trionfante* (II.2).⁸⁵ Vzájemný vztah textů pojednávaných verzí ukazuje Tabulka 1:

Tab. 1

Giustino, Řím 1724	Farnace, Florencie 1726	Amore trionfante, Praha 1729	Praga nascente, Praha 1734
La Cervetta Timidetta Corre al fonte Al Colle, al Monte, E trovando il suo diletto L'accarezza, e lo consola.	La Cervetta - timidetta Corre al fonte - al Colle, al Monte, E trovando il suo diletto L'accarezza, e si consola.	La Cervetta - Timidetta Corre al fonte Al Colle, al Monte, E trovando il suo diletto L'accarezza, e lo consola.	La Cervetta - Timidetta Corre al Fonte - Al Colle, al Monte, E se trova il suo diletto Lo accarezza, e si consola.
Così spera anche il mio core, Mà trovato il dolce amore Pien di sdegno, Fugge ingrato, e resto sola.	Tal sperar non sà il mio core Se più cresce il rio timore Del mio Fato, che spietato Il respiro ancor m'invola.	Tal sperar - Non sà il mio core Che svelar - Non può l'ardore E che il Fato - Dispietato La speranza ancor m'invola.	Tal sperar può la mia Fede, Se pur giungo al regio piede Della vaga - Mia Presaga Adorata, e sempre sola.

První strofa árie je ve všech třech případech stejná, s veršovým schématem 4a+4a – 4b+4b – 8c – 8d (rozložení veršů do řádků a drobné odchylky v ortografii nehrají roli).⁸⁶ Ve druhé strofě je ovšem v obou pražských libretech změněno veršové schéma 8e – 8e – 4f – 8d ve shodě s verzí z *Farnace* na 8e – 8e – 4f+4f – 8d. Pro adaptaci nového textu na stávající hudbu není tato změna podstatná, protože ve Vivaldiho originálu dochází k několikanásobnému opakování věty „fugge ingrato, e resto sola“.

Druhým hudebním číslem, jehož zdroj určil již Freeman, je Vlastina árie ze třetího aktu *Se ricerco un faggio, un fiore*. Také tato árie je od Vivaldiho, a to z *Ottone in villa*, respektive z jeho druhé verze, která zazněla v Trevisu v říjnu 1729. Zde ji na konci prvního aktu zpívá nově přidaná role Ersiny, kterou interpretovala Maria „Monsi“, což není nikdo jiný, než představitelky Vlasty Maria Monza. Stejně jako u výše zmiňované *La cervetta timidetta* tedy zpěvačka v *Praga nascente* použila árii, kterou již předtím zpívala v jiné opeře. Ke změně textu v tomto případě nedochází.

Třetí árii se podařilo nově identifikovat díky katalogu RISM.⁸⁷ Je to Přemyslova árie z prvního aktu *Tal l'usignuolo*, u níž byl jako původní zdroj určen *Gismondo re di Polonia* (Francesco Briani – Leonardo Vinci, Řím 1727).⁸⁸ V této opeře – nejspíš shodou

84 Libreto I-Fn MAGL.21.8.206. Srovnej STROHM, op. cit., s. 396, 666, 707.

85 V tisku libreta *Amore trionfante* sice nejsou uvedeni interpreti, podle vpisků v exempláři ze zámecké knihovny v Křimicích bylo ale možno určit jako interpretku role Diany Margheritu Gualandi (FREEMAN, op. cit., s. 254).

86 Číslice v diagramu označují počet slabik, písmena rým.

87 Kolekce árií US-NÝp JOG 72–29 (vol. 9) (RISM ID no.: 108898).

88 Text k této opeře vznikl přepracováním *Il vincitor generoso* (Francesco Briani – Antonio Lotti, Benátky 1709). Kromě římské premiéry není známo žádné další uvedení Vinciho opery. Partitura se nachází v D-MŮs SANT Hs 4244.

okolností – vystupuje rovněž postava Primislao, který ale tentokrát není český panovník, nýbrž litevský kníže. Árii s mírně odlišným textem *Quell'usignuolo* zpívá na konci prvního aktu Gismondův syn Otone (Filippo Balatri).⁸⁹ U této árie již není její cesta do Prahy tak přímočará, jako v prvních dvou případech, v její historii se však vyskytuje jeden zajímavý moment. V karnevalu 1734 se totiž její text objevuje v Benátkách, a to v *Merope* Gemniana Giacomelliho jako součást role prince Epitide (II.4), kterého představoval slavný kastrát Farinelli.⁹⁰ Podobně jako jiné Farinelliho árie se *Quell'usignuolo* později rozšířila Evropou jako „árie z kufru“ (*aria di baule*).⁹¹ Vůbec první její výskyt by ale mohl být právě v *Praga nascente*. Pro tuto hypotézu mluví jeden pozoruhodný fakt. V pražském Denziově libretu se (kromě nepodstatné záměny jednotlivých slov vyžadovaných změnou dramatické situace) vyskytuje shodná textová transformace druhé strofy, jako v benátské *Merope*, a to vynechání předposledního verše „versi d'amore“ (viz Tabulka 2).

Tab. 2

<i>Gismondo re di Polonia, Řím 1727</i>	<i>Merope, Benátky 1734</i>	<i>Praga nascente, Praha 1734</i>
Quell'Usignuolo, Ch'è innamorato Se canta solo Tra fronda, e fronda, Piange del fato La crudeltà.	Quell'Usignuolo Che innamorato, Se canta solo Tra fronda, e fronda, Spiega del fato La crudeltà.	Tal l'Usignuolo – Che innamorato Spiegando il volo – Di fronda in fronda Và del suo Fato – La crudeltà.
S'ode pietoso Nel bosco ombroso Chi gli risponda, Con lieto core Di ramo in ramo Versi d'amore Cantando và.	S'ode pietoso Nel bosco ombroso Chi gli risponda, Con lieto core Di ramo in ramo Cantando và.	S'ode pietoso – Nel Bosco ombroso Chi gli risponda – Con lieto core Di ramo in ramo, contento và.

V Giacomelliho *Merope* byla také nalezena prozatím poslední identifikovaná árie, a to Clodomirova *Taci bel core amante* ze závěru *Praga nascente* (III.4). S benátskou verzí *Tacio mio core amante* (II.7, Trasimede, Gaetano Majorana) sice souhlasí pouze první dva verše, avšak další průběh napovídá o tom, že árie pochází ze stejného zdroje (Tabulka 3).

89 Libreto je dochováno v řadě světových knihoven, jako srovnávací materiál sloužil exemplář z B-Bc Lo.05514.

90 Libreto I-Bc Lo.02158.

91 Vyskytuje se např. v kolekci árií v D-B Mus.ms.autogr. Agricola, J. F. 1., který obsahuje několik árií vratislavské proveniencí. Více k tomuto prameni SPÁČILOVÁ, Jana. Local Conditions of Pasticcio Production and Reception : Between Prague, Wrocław and Moravia. In *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe : Contexts, Materials and Aesthetics*. ZUR NIEDEN, Gesa a Berthold OVER (eds.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2021, s. 485–506.

Tab. 3

<i>Merope, Benátky 1734</i>	<i>Praga nascente, Praha 1734</i>
Taci mio core amante, Frena i sospiri in te, L'ossequio, o Dio, la fè Scordar mi fà quel ben, Che tanto amando vò.	Taci, bel core amante, Frena i sospiri in te; Lascia il lagnarsi a me, Che un Regno d'otterner Speranza più non hò.
E a crescer le mie pene, Sfogarmi non conviene, E simular non sò.	Un Volto a te più degno Non può mancar, ma un Regno Dove trovar non sò.

Identifikování dvou hudebních čísel z *Praga nascente* v opeře provedené v Benátkách pouhých několik měsíců předtím je pozoruhodné.⁹² Navíc se jedná o árie napsané pro nejslavnější kastráty té doby – *Quell'usignuolo* zpívá Farinelli, *Taci mio core amante* Cafarelli (pražskými interprety byli Margarita Gualandi a její manžel Lorenzo Moretti, který byl tenoristou, árii by tedy musel zpívat v transpozici).⁹³ Proto je nutno počítat i s možností, že existuje nějaký prozatím neznámý starší zdroj, z něhož byly texty obou hudebních čísel přejaty jak pro Benátky, tak pro Prahu. Pokud ale Denzio použil ve své opeře árie z této žhavé novinky, vypovídalo by to jeho snaze seznamovat i na sklonku své podnikatelské kariéry pražské publikum s nejmodernější hudbou přímo ze samotné kolébky italské opery.

Závěrem

Z předchozího textu je patrné, že zpracování pověsti o Libuši v barokní opeře je mnohovrstevnatým tématem, jehož vyčerpávající pojednání překračuje rámec časopisecké studie. Dále by bylo možno rozpracovat otázky libretistické, například dramaturgii postav s pozoruhodnými proměnami milostného vztahu obou hlavních protagonistů, či způsob, jakým se všichni tři libretisté vyrovnali s dobově nepřípustnou mesaliancí. Bílá místa rovněž zůstávají v oblasti hypotetické hudební stránky oper, byť v tomto ohledu je výzkum značně omezen stavem evidence hudebních pramenů v evropských knihovnách (především oper a svazků árií). Z hlediska tradičního pojetí libušovského mýtu v hudebním divadle by byla žádoucí podrobnější analýza dílčích motivů pověsti, které sahají od víceméně nahodilé koláže u Parisettiho a Corradiho až ke snaze o komplexnější pojetí u Denzia, kde se při uvedení budoucího vyvoleného panovníka na scénu objevuje dokonce i čeština jako jeden z formativních prvků patriotického vnímání látky.⁹⁴

Je zřejmé, že na rozdíl od Wolfenbüttelu nebo Benátek se obě pražské opery vyznačují snahou o posílení lokálního patriotismu, ať již je jeho projevem nově přidaný prolog

92 Giacomelliho *Merope* se hrála v benátském S. Giovanni Grisostomo od 20. února do 9. března 1734, viz SELFRIDGE-FIELD, op. cit., s. 440–441.

93 Za konzultování této otázky srdečně děkuji Reinhardu Strohmovi.

94 Svým spolupracovníkům Jiřímu Kopeckému a Ladislavu Futterovi jsem zavázána za četné podněty a diskyse k tomuto tématu.

u *Libussy* nebo slavnostní *licenza* v *Praga nascente*. V obou případech jde o očividnou snahu o přiblížení kusu domácímu publiku, či řečeno moderním jazykem, záměrnou podnikatelskou strategií. Kněžna Libuše zde nevystupuje jako důstojná ikona české mytologie, nýbrž jako postava, jejíž příběh nese dostatečný potenciál pro dramatickou transformaci v duchu barokní libretistiky, a zároveň zaručuje slušnou návštěvnost.

Příloha 1.

Srovnání Libušiny promluvy k lidu v předloze *Historia Bohemica* a libretech *Primislaao, primo re di Boemia* (úvodní *argomento*, scéna I.1) a *Praga nascente da Libussa, e Primislaao* (scéna II.2)

„Vlídne a mírně, jak mají ženy ve zvyku, jsem vám, Čechové, až do dnešního dne vládla. Nikomu jsem neodňala, co bylo jeho, nikomu jsem neublížila. Měli jste ve mně spíše matku než paní. Vám se vsak moje vláda nelíbí, jednáte se mnou, jak odpovídá lidské povaze. Nic se člověku dlouho nezamlouvá; lidé touží po milostivém a spravedlivém knížeti více, než jej potom snášejí. Buďte tedy zproštěni mé soudní moci. Dám vám muže, který by vám vládl a soudil vás podle vlastní vůle, jak jste si přáli. Jděte, osedlejte mého bělouše a veďte ho na širokou rovinu, tam mu dejte volnost a následujte ho, ať půjde kamkoliv. Nějakou dobu kůň poběží, potom se zastaví před mužem, který bude jíst na železném stole. To bude můj manžel a váš kníže.“ (*Historia Bohemica*)⁹⁵

„Vy víte, ó Čechové, že až do dnešního dne jsem vám byla mírumilovnou a dobrotivou paní. Nikdy jsem nikoho z vás neurazila; nic jsem si nepřivlastnila z vašeho majetku; byla jsem vám spíše matkou nežli paní – přesto se vám však moje vláda znelíbila. Pokud jde o mne, dám vám vaši svobodu; a jelikož toužíte po někom, kdo by vám panoval a vládl po svém způsobu, budete jej tedy mít. Prozatím vezměte mého bělouše, nasadte mu otěže se všemi ostatními ozdobami, dovedte jej do polí a nechte jej kráčet samotného, držíce se za ním, abyste viděli, kterak se ubírá tam či onam, až se konečně zastaví před jedním mužem, kterého spatříte, jak obědvá u stolu ze železa. Ten bude vašim knížetem a mým chotěm.“ (*Primislaao, argomento*)⁹⁶

95 ENEA SILVIO PICCOLOMINI: *Historia Bohemica* / *Historie česká*. Překlad Dana Martínková, Alena Hadravová a Jiří Matl, Praha: KLP, 1998, s. 21.

96 Překlad všech italských textů Ondřej Macek.

Primislao, I.1

Dlouhý čas, ó Čechové,
na mírumilovném trůnu
jsem vás řídila a vládla vám.
Spíše než vládkyní,
byla jsem vám matkou:
Neukládala jsem vám o majetek,
nikoho z vás jsem neurazila.
Nakonec, syti mých zákonů,
o krále mne žádáte:
Já té žádosti přitakávám,
a když po něm toužíte,
ještě dnes jej budete mít.
[...]
Nechť je jeho královským postrojem
vyzdoben oř, jenž bělostí
překonává sních
a jemuž často mívám ve zvyku
osedlat hřbet. Bez jezdců
nechtě bloudí krajem; muži, před nímž
se zastaví, se pokloňte a vyzvěte jej,
ať se chopí uzdy a pobídne oře ke dvoru;
ten bude vaším vladařem a mým chotěm. [...]
Je to tajemný úradek bohů.
Uvidíte jej, kterak obědvá
na stole ze železa. Jděte a věrně
osvědčte poslušnost Nebesům.

Praga nascente, II.2

Míjí již *třetí pětiletí*,
co jsem jako matka, ó Čechové,
na trůnu *zdeděném po předcích*
v míru třímala otěže vlády.
Povznesla jsem vás, nikoli utiskovala;
marnotratně jsem rozdávala ze svého,
nikdy jsem na vaše statky
nevztáhla hamižné zákony,
jako dítky jsem vás milovala,
nikoho jsem neurazila.
Ježto jste však znaveni
dobrem a krále si žádáte,
dnes se vám jej dostane.
[...]
Nechť je můj bílý oř
ozdoben královským postrojem a volně
nechtě je ponechán, aby po své libovůli
bloudil krajem. Jestliže se zastaví tam,
kde si na železném stole bude brát
svůj pokrm neznámý muž,
a prokáže mu úctu,
onen *mudrc*, jak byl předpověděl Osud,
budiž mým chotěm,
coby *znamení* vzor všech vašich králů.
[...]
Jdi, Ctirade, a vykonej to. Pohrdnete
králem, jenž bude zvolen takovým divem?

[zdůrazněné pasáže J.S.]

Příloha 2

Proroctví (licenza) v závěru opery *Praga nascente da Libussa, e Primislao*

[zdůrazněné pasáže dle originálu]

Ctirad

Vyrůstat za Přemyslovy počestné vlády
bude vidět rodící se město výstavné,
trojité a nezměrné.

Poté se budoucím staletím
k potupě závisti prokáže jako učené a královské.

Bude den ode dne stále více ukazovat,
jak vítězit nad nepřáteli, ujařmovat tyrany,
odčiňovat škody bližních,
vládnout državám, s mocnějšími
zapřádat věčné pouto přátelství,
neboť to vše je jeho chloubou.

Zde bude sídlit vícero VZNEŠENÝCH VLADAŘŮ
a tehdy, až KAREL, toho jména ŠESTÝ, to
zbožné, moudré, nepřemožitelné a pravé RAKOUSKÉ SLUNCE,
po deset let ponese tuto KORUNU, BOŽSTVO
jej učiní věčným skrze mužského POTOMKA.

Tehdy se, lide,

KRÁLOVSTVÍ dočká nového počátku ÚDOBÍ
těch nejšťastnějších staletí. Předznamenáním toho
bude, až bude na divadelním jevišti
nešťastným & nuzným cizincem, jenž si ve svých
velikých pohromách bude pokoušet zjednat dobro,
viditelně předvedeno

Přemyslovo dnešní povznesení:

Za oněch dnů ku vládě perem i zbraněmi
v zastoupení Petra a v zastoupení Augusta zasednou
ti nejznamenitější potomkové
vznešených starousedlých rodin.

Příliš bych se odvážil,

kdybych chtěl vyjmenovat jejich jména a přednosti.

Kdo kdy dal Vlasti, nebo kdo jí kdy dá

VELITELE, SOUDCE, či KRÁLE

s takovou Pověstí, jež se rozléhá po všech březích,

aby bylo slyšet její volání tak,

jako se nyní každý těší z toho,

že spolu se mnou jása a volá:
Ať ŽIJE KRÁLOVSTVÍ ČESKÉ a ať žije PRAHA!

Přemysl

Ano, PRAG, bude nazváno
to rodící se město – jménem, jež v české řeči
značí omezení vstupu.
V PRAZE tedy, protože je prahem,
se nikdy nestane, že by byl od jejích obyvatelů
páchán nějaký výstřelek. Ctnost
jejích občanů ji tímto Jménem
za dnešních podivuhodných věštek
vždy bude vymezovat jako
Bránu pro Slávu a Práh pro nepřátele.

Sbor

Sláva, Blahobyť a Mír
zde budou mít
své věčné sídlo,
spolu s vytrvalou Ctností.
Vícero království podlehne
nenasytnému času, ale toto
se bude stále více stavět na odív
celému Světu.

Příloha 3

Úvodní pasáž prologu k pražskému provedení opery *La Libussa*

Sláva

Čase, ty, jenž činy
i těch nejzdatnějších vladařů halíš
do zapomnění jako hrstku prachu,
marně se honosíš, že bys utajil
památku a vznešenou slávu
na znamenité činy Libušiny.

Neboť sestupuje-li její vznešená krev do Vás,
tím více září Libušina ctnost!
Vám, potomci velice hodni
jejího šlechetného srdce,
těmito svými verši toužím představit

osudný sňatek
s Přemyslem, jejím chotěm.
Zápletku nám poskytne láska a hněv
v libém souzvuku tónů a zpěvů,
k Vaší slávě a Libušině chloubě. [...]

Bibliografie

- BELLINA, Anna Laura, Bruno BRIZI a Maria Grazia PENSA. *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*. Firenze: L. S. Olschki, 1982.
- BODEMAN, Eduard (ed.). *Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhundert*. Bd. 2. Hannover: Hahn, 1891.
- BONLINI, Carlo. *Le glorie della poesia, e della musica*. Venezia: Buonarrigo, 1730
- BROCKPÄHLER, Renate. *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*. Emsdetten: Verlag Lechte, 1964.
- DERKS, Paul. *Die Schande der heiligen Päderastie: Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850*. Berlin: Rosa Winkel, 1990.
- DLABACŽ, Johann Gottlieb. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*. Praha: Haase, 1815.
- ENEAS SILVIO PICCOLOMINI. *Historia Bohemica = Historie česká*. K vydání připravili a z latinského originálu přeložili Dana MARTÍNKOVÁ, Alena HADRAVOVÁ a Jiří MATL, úvodní studii napsal František ŠMAHEL, Praha: KLP, 1998.
- FRÁNEK, Michal a Ladislav FUTTERA. Postava kněžny Libuše v německých a českých operních libretech 19. století. *Hudební věda*, 2021, roč. 58, č. 4, s. 471–510.
- FREEMAN, Daniel E. *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1992.
- HEBBERT, F. J. Major-General John Richards (1667–1709). *Journal of the Society for Army Historical Research*, 2003, roč. 81, č. 325 (Spring 2003), s. 8–25.
- HELFERT, Vladimír. Barokní zpracování pověsti o Libuši a Přemyslovi. In *Sborník prací věnovaný památce profesora dra P. M. Haškovce*. Antonín Šesták – Antonín Dokoupil (eds.). Brno: Kroužek brněnských romanistů při Jednotě českých filologů, 1936, s. 155–180.
- CHRYSANDER, Friedrich. Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper, vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert. *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863, s. 147–286.
- JAKUBCOVÁ, Alena (ed.). *Tragico-Comoedia Genandt Der Eiserne Tisch, oder, Der durchleüchtige Bauer = Tragikomedie nazvaná Železný stůl, aneb, Vznesený sedlák*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020 [online, pdf] [cit. 2021-10-10]
- JONÁŠOVÁ, Milada. Antonio Denzio als Prager Sänger, Impresario, Librettist und Bearbeiter der venezianischen Opern. In *The Eighteenth-Century Italian Opera Seria. Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age*. MACEK, Petr a Jana PERUTKOVÁ (eds.). Praha: KLP, 2013, s. 99–114.
- JONÁŠOVÁ, Milada. I Denzio: Tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga. *Hudební věda*, 2008, roč. 45, č. 1–2, s. 57–114.
- KAPSA, Václav. Libuše na scéně Florea Theatrum. *Hudební rozhledy*, 2019, č. 9 [online] [cit. 2021-10-15].
- KRANTZ, Albert. *Wandalia in qua de Wandalorum populis et eorum patrio solo, ac in Italiam, Galliam,*

- Hispanias, Aphricam, et Dalmatiam, migratione et de eorum regibus, ac bellis domi, forisque gestis.*
Köln: Johannes Soter, 1519.
- MAFFEI, Raffaele (Volaterranus). *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII.* Roma 1506.
- ROMAGNOLI, Angela. From the Habsburgs to the Hanswursts, to the Advent of Count Sporck: The Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene. In *Italian Opera in Central Europe, 1614–1780. Vol. 1: Institutions and Ceremonies.* Melania BUCCIARELLI – Norbert DUBOWY – Reinhard STROHM (eds.). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, s. 67–98.
- SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici.* Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994.
- SEEBALD, Christian. *Libretti vom Mittelalter: Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700.* Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag, 2009.
- SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760.* Stanford: Stanford University Press, 2007.
- SCHERL, Adolf. Sartorio, Giovanni Federico. In *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla.* Alena Jakubcová (ed.). Praha: Divadelní ústav – Academia, 2007, s. 522–523.
- SCHMIDT, Gustav Friedrich. *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel.* München: Wilhelm Berntheisel, 1929.
- SOLIE, John E. Aria Structure and Ritornello Form in the Music of Albinoni. *The Musical Quarterly*, 1977, roč. 63, č. 1, s. 31–47.
- SPÁČILOVÁ, Jana. Soloists of the Opera Productions in Brno, Holešov, Kroměříž and Vyškov. Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720–1740, Part I. In *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges.* ZUR NIEDEN, Gesa a Berthold OVER (eds.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2016, s. 255–274.
- SPÁČILOVÁ, Jana. Local Conditions of Pasticcio Production and Reception : Between Prague, Wrocław and Moravia. In *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe : Contexts, Materials and Aesthetics.* ZUR NIEDEN, Gesa a Berthold OVER (eds.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2021, s. 485–506.
- STROHM, Reinhard. *The Operas of Antonio Vivaldi.* Firenze: L.S. Olschki, 2008.
- TEUBER, Oscar. *Geschichte des Prager Theaters: von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. 1. Theil, Von den Keimen des Theaterwesens in Prag bis zur Grundüing gräfl. Nostitz'schen Theaters, des späteren deutschen Landestheaters.* Praha: Haase, 1883.
- TROJAN, Jan. Jeho Jasnost sedlák a cikánka, jakož i Povýšená ctnost nebo Železný stůl, *Opus musicum*, 1983, roč. 15, č. 8, s. 235–238.
- TROJAN, Jan. Libreto pana Sartoria. *Opus musicum*, 1979, roč. 11, č. 3, s. 76–78.
- TROJAN, Jan. Libuše poprvé na operní scéně 19. století. *Hudební věda*, 2007, roč. 44, č. 1, s. 35–50.
- TROJAN, Jan. Přemyslovská pověst na benátské operní scéně. *Hudební věda*, 1976, roč. 13, č. 4, s. 350–361.
- VAVOULIS, Vassilis. The Opera Architect Girolamo Sartorio (1630s/40s-1707) and the Dissemination of Opera in Northern Europe. *Archiv für Musikwissenschaft*, 2018, roč. 75, č. 1, s. 2–13; č. 3, s. 216–237.
- VOLEK, Tomislav. L'opera veneziana a Praga nel settecento. In *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio.* Maria Teresa Muraro (ed.). Firenze: Olschki, 1990, s. 193–206.



