

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy
Hudební věda

Michaela Macháčková

**Holdovací serenata *Il natal di Giove* (1748)
jaroměřického skladatele Carla Müllera**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D.
Brno 2015

Prohlašuji, že jsem uvedenou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

Na tomto místě bych ráda vyjádřila svůj dík především vedoucí této práce doc. PhDr. Janě Perutkové, Ph.D. za vstřícnost, pomoc a poskytnutí cenných rad při pracování práce. Poděkování patří také archivu Gesellschaft der Musikfreunde a Prof. Dr. Otto Bibovi za umožnění práce s partiturou, Bc. Ondřeji Mackovi za překlad italského libreta a Mgr. Petru Sloukovi za rady a pomoc s analýzou notového materiálu.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. STAV BĀDÁNĪ.....	6
2. JAN ADAM QUESTENBERG A HUDEBNĪ PROVOZ NA JAROMĚŘICKĚM ZÁMKU	8
Hudební provoz na jaroměřickém zámku.....	9
3. CARL MÜLLER	10
4. LIBRETO	12
Definice žánru (opera – serenata - kantáta).....	13
Kantáta.....	13
Serenata	15
Feste teatrali a azioni teatrali	16
Autor libreta – Pietro Metastasio.....	17
Další opery na Metastasiovy texty v partiturách pocházejících z hudební sbírky Jana Adama Questenberga.....	18
Komentář k libretu.....	18
Další zhudebnění libreta	22
Překlad libreta.....	22
5. MÜLLEROVO ZHUDEBNĚNĪ	29
Obecně ke zhudebnění.....	29
Struktura kompozice.....	29
Obsazení a rozsah jednotlivých rolí.....	30
Nástrojové obsazení.....	31
Scénické požadavky	32
Analytická část	33
Instrumentální části	33
Sinfonie.....	33
Scéna VIII.....	36
Árie	38
1. Digli che il Sangue mio	39
2. Oh Dio, non sdegnanti	44
3. A' giorni suoi la sorte	51
4. D' atre nubi è il Sol	55
5. Giusta Dea, morir vogl'io	62
6. Vuoi per sempre abbandonarmi.....	65
7. Bell' Alme al Ciel.....	72
8. Non so dirti il mio contento.....	78
Závěrečný sbor	84
Recitativy.....	88
Charakteristické rysy Müllerovy serenaty <i>Il natal di Giove</i>	89
Shrnutí	93
6. POPIS PRAMENE	94
7. EDIČNĪ ZPRÁVA.....	97
8. KATALOGIZAČNĪ ZÁZNAM A INCIPITY	99
ZÁVĚR.....	102
RESUMĚ.....	103
PRAMENY A LITERATURA.....	104
NOTOVÁ PŘÍLOHA.....	110

ÚVOD

Předkládaná práce se snaží přispět k poznání problematiky provozu hudebně dramatických děl v 18. století na Moravě, konkrétněji přímo na dvoře hraběte Jana Adama Questenberga. Tato problematika je reflektována českou muzikologií, ale i dalšími příbuznými obory již od počátku 20. století, a i přesto, že vznikla celá řada studií či monografií věnujících se tomuto tématu, stále ještě existují takřka neznámí autoři a jejich kompozice, čekající na své znovuoživení. Jedním z nich je i Carl Müller se svojí (v tuto chvíli) jedinou, v partituru dochovanou, kompozicí *Il natal di Giove*, jež se stala ústředním tématem této práce. Její vznik byl umožněn identifikací části hudební sbírky hraběte Questenberga ve vídeňském archivu Gesellschaft der Musikfreunde a v Österreichische Nationalbibliothek v rámci projektu „Italská opera na Moravě v 18. století“, protože právě v první z výše jmenovaných institucí je Müllerův autograf uložen. Na základě tohoto objevu poté vznikla řada dalších studií, k nimž bychom rádi zařadili i tuto práci.

Práci je možno rozdělit do tří provázaných okruhů. Ústředním bodem a nejdůležitější částí je kritická edice celé serenaty *Il natal di Giove*. Při přepisu notového materiálu jsme dbali na co nejautentičtější podobu výsledného zpracování, se snahou o co nejmenší počet zásahů do partitury. Současně ale také bylo naším cílem připravit notový materiál tak, aby mohl být použit k případnému nastudování a následnému provedení serenaty. Veškeré zásahy do partitury budou zaznamenány v ediční zprávě, která je samozřejmou součástí textu. Přidán bude i katalogizační záznam a incipity jednotlivých částí, umožňující případné srovnání dalším badatelům, protože notový materiál bude součástí pouze tištěné verze této práce.

Druhá část práce je čistě teoretická. Snažíme se zde stručně zasadit hudební dílo do kontextu doby a příležitosti vzniku, a také provozu hudebně dramatických představení v divadle na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou, pro které bylo napsáno. Součástí je i podrobný rozbor libreta, jehož autorem byl Pietro Metastasio, protože vztah hudby a slova byl ústředním tématem tehdejší hudební teorie i praxe.

V návaznosti na rozbor libreta vznikla část třetí, obsahující hudebně textovou analýzu. V české muzikologii není hudební symbolice skladeb první poloviny 18. století věnováno příliš mnoho prostoru. Naší snahou je podpořit tvrzení, že soudobá moravská hudební produkce v tomto ohledu nijak nezaostávala za evropským hudebním vývojem. Analýzu zaměřujeme zvláště na rozbor hudebně rétorických figur a jejich aplikaci na textovou předlohu. Při důkladném prostudování notového materiálu za účelem vytvoření edice, vyplynuly jisté charakteristické rysy Müllerova hudebního zpracování, které jsme se rozhodli uvést v jedné samostatné kapitole. Je jasné, že kompoziční styl autora nelze zhodnotit z jediného díla, ale vzhledem k tomu, že žádná další Müllerova skladba není známá, je možné využít této charakteristiky alespoň jako pomocného prostředku při snaze identifikovat další jeho možné kompozice.

Následně bychom také chtěli touto prací vytvořit základ pro další badatelskou činnost věnující se jak osobnosti Carla Müllera, tak jeho tvorbě. V autorově biografii je totiž stále ještě mnoho bílých míst a stejně tak i ve spoustě českých archivů je značné množství kompozic skladatelů stejného příjmení, či dokonce jména, čekající na bližší určení.

1. STAV BĀDÁNĪ

Carl Müller patří stále mezi téměř neznámé skladatele, komponující v polovině 18. století. Vzhledem k tomu, že cílem této práce je primárně edice jeho serenaty *Il natal di Giove* a nikoliv snaha o zjištění dosud neznámých životopisných informací, hlubší výzkum tohoto typu by zcela přesáhl rámec naší práce. Vycházeli jsme tedy z již zpracovaných dat, byť s přihlédnutím k obvyklým zdrojům informací používaných při snaze dohledat informace o životě autorů komponujících v českých zemích. Současně tento stav umožňuje případným dalším badatelům navázat na naši práci a pokusit se dohledat další střípky ze života tohoto autora, zvláště po jeho odchodu z Jaroměřic, kdy jeho stopa zcela zmizela a jakékoli jeho další osudy jsou neznámé. Veškerá práce je ovšem značně znesnadněna faktem, že skladatelů tohoto příjmení a dokonce i jména je poměrně velké množství, tedy by se jistě muselo jednat o dlouhodobou a náročnou práci.

Výše zmíněný problém může ilustrovat snaha najít Müllera v Dlabaczově *Allgemeines historisches Künstler - Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* z roku 1815. Nacházíme zde sice záznam se jménem Karl Müller, ale porovnáním s již známými informacemi docházíme k závěru, že se jedná o jinou osobu.¹ Základní lexikografická literatura je v tomto směru obdobná. Chceme-li tedy dohledat Müllerova životopisná data, musíme se spolehnout na monografie, zvláště s tematikou týkající se Jaroměřic nad Rokytnou, kde Müller působil.

Základním kamenem tohoto tématu je monografie Vladimíra Helferta *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1752)* z roku 1916.² Jako první se začal zabývat historií Jaroměřic s důrazem na hudební kulturu, na což navázal další prací *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696-1745*.³ Tyto monografie představují základní zdroj informací o hudbě na tomto moravském šlechtickém sídle v období vrcholného baroka.

Dalším autorem zabývajícím se podrobně Jaroměřicemi a jejich historií byl Alois Plichta, který zkoumáním primárních pramenů přidal několik málo informací i o Müllerovi. Jedná se především o publikaci *O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky. 1700-1752*,⁴ kde publikoval i související studii Theodory Strakové týkající se hudební kultury Jaroměřic nad Rokytnou a jejich významu v hudebním vývoji Moravy.⁵ Straková se zde věnuje hudebnímu vývoji v období vlády hraběte Jana Adama Questenberga, a to zvláště v souvislosti s osobou kapelníka Františka Antonína Míči. Müllera zmiňuje i ve studii *Brtnický hudební inventář*, kde udává, že byl zastoupen pěti chrámovými skladbami.⁶ Plichta se jaroměřickému tématu věnoval

¹ DLABACZ, Johann Gottfried. *Karl Müller*. In *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Praha, 1815. Dostupné online z: <https://archive.org/stream/allgemeineshisto01dlabuoft#page/n5/mode/2up>, s. 533.

² HELFERT, Vladimír: *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1752)*. Praha, 1916.

³ HELFERT, Vladimír. *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696 – 1745*. Rozpravy České akademie věd a umění, č. 69, Praha, 1924.

⁴ PLICHTA, Alois. *O životě a umění: listy z jaroměřické kroniky 1700-1752*. Místní osvětová beseda, Jaroměřice nad Rokytnou, 1974.

⁵ STRAKOVÁ, Theodora. Jaroměřice nad Rokytnou a jejich význam v hudebním vývoji Moravy. In PLICHTA, Alois. *O životě a umění: listy z jaroměřické kroniky 1700-1752*. Místní osvětová beseda, Jaroměřice n. R., 1974.

⁶ STRAKOVÁ, Theodora. *Brtnický hudební inventář*. In *Acta musei Moraviae*, 1963, s. 199-233.

opakovaně, nejdříve studií *Hudba a hudebníci v Jaroměřicích po smrti Jana Adama z Questenberka 1752 – 1790*, což je období zachycující pouhé dva roky působení Müllera na zámku, protože již r. 1754 žádal o propuštění ze služeb.⁷ Plichta se jaroměřického tématu dotkl ještě v roce 1994 monografií *Jaroměřicko, dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí, II.*⁸

Údaj týkající se Carla Müllera můžeme najít také poněkud nečekaně v předmluvě Tomislava Volka ke knize *Dějiny české hudby v obrazech*.⁹ Je zde zmíněn v souvislosti s převzetím kapelnického místa po zesnulém F. A. Míčovi a kompozicí opery „*Cambyses*“ z roku 1743. Müllera zmiňují i *Dějiny hudby na Moravě*, kde se uvádí, že „*po Míčově smrti převzal řízení hudebních záležitostí v Jaroměřicích Karel Müller (1729 – 1803), který byl později pověřen likvidovat inventář kapely*“. Tento údaj obsahově odpovídá životu Carla Müllera, leč datace patří jeho jmenovci Franzi Carlu Müllerovi.¹⁰ Jiří Sehnal se jaroměřickou kapelou, ovšem spíše ve srovnání se soudobými ansámblu, věnoval také ve studii *Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům*.¹¹

Tématu Jaroměřic v souvislosti s hudebním provozem i osobou Carla Müllera se věnovalo několik diplomových prací. Obecnější charakter má diplomová práce *Rezidence a dvůr hraběte Jana Adama Questenberga* R. Smíška,¹² konkrétněji je zaměřena práce B. Kašpárkové *Zpěváci a hudebníci na dvoře J. A. Questenberka*.¹³ Z dalších diplomových prací je velmi užitečná závěrečná práce M. Stodůlkové, která se sice věnovala Franzi Karlu Müllerovi, ale současně provedla srovnání těchto jmenovců a vyloučila, že by se mohlo jednat o stejné osoby.¹⁴ Ke stejnému závěru došla i I. Silná ve studii *Francesco Carlo Müller a jeho latinské pastorální mše*.¹⁵

Tyto badatelské snahy završila nedávno vydaná monografie J. Perutkové *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera na Moravě*.¹⁶ Ta obsahuje celou jednu kapitolu věnující se osobnosti Carla Müllera se zaměřením na dochované libreto opery *Cambise*. Práci předcházelo množství menších studií, jako například *Hrabě Johann Adam Questenberg (1678-1752) a jeho kontakty s italskou hudební kulturou*¹⁷ či *Výsledky projektu "Italská opera a Moravě v 1. polovině 18. století" se zvláštním zřetelem k nově identifikované sbírce partitur hraběte J. A. Questenberga (1678-1752)*¹⁸

⁷ PLICHTA, Alois. *Hudba a hudebníci v Jaroměřicích po smrti Jana Adama z Questenberka 1752 – 1790*. In *Hudební věda* 23, 1986, s. 166-174.

⁸ PLICHTA, Alois: *Jaroměřicko, dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí, II*. Třebíč: Arca JiMfa, 1994.

⁹ VOLEK, Tomislav; JAREŠ, Stanislav. *Dějiny české hudby v obrazech*. Supraphon, Praha, 1977.

¹⁰ SEHNAL, Jiří, Vysloužil, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě*. Vlastivěda Moravská, Brno, 2001.

¹¹ SEHNAL, Jiří. *Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům*, In BŮŽEK, Václav: *Život na dvorech barokní šlechty*. Opera historica, sv. 5, České Budějovice 1996, s. 535-547.

¹² SMÍŠEK, Rostislav. *Rezidence a dvůr hraběte Jana Adama Questenberga v Jaroměřicích nad Rokytnou v první polovině 18. století*. Diplomová práce, České Budějovice, 2001.

¹³ KAŠPÁRKOVÁ, Blanka. *Zpěváci a hudebníci na dvoře J. A. Questenberka*. Diplomová práce, vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D., Brno, FF MU, 2010.

¹⁴ STODŮLKOVÁ, Marta. *Franz Karl Müller (1729 – 1803) a jeho chrámové árie*. Diplomová práce, vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D., Brno, FF MU, 2007.

¹⁵ SILNÁ, Ingrid. *Francesco Carlo Müller a jeho latinské pastorální mše*. In *Sborník Hudba v Olomouci a na střední Moravě II*, Olomouc 2008, s. 53 – 72.

¹⁶ PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. *Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae*, IV., KLP, Praha, 2011.

¹⁷ PERUTKOVÁ, Jana. *Hrabě Johann Adam Questenberg (1678-1752) a jeho kontakty s italskou hudební kulturou*, in: OM 43, 2011, č. 3, s. 34-45.

¹⁸ PERUTKOVÁ, Jana. *Výsledky projektu "Italská opera na Moravě v 1. polovině 18. století" se zvláštním zřetelem k nově identifikované sbírce partitur hraběte J. A. Questenberga (1678-1752)*. In *Miscellanea z výročních konferencí České společnosti pro hudební vědu*. Praha, 2008, s. 126-134.

2. JAN ADAM QUESTENBERG A HUDEBNÍ PROVOZ NA JAROMĚŘICKÉM ZÁMKU

Hudební kultura 18. století na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou je fenomén, který poutá pozornost badatelů nejen z oblasti muzikologie, ale také teatrologie, kunsthistorie či obecné historie. V návaznosti na základ této problematiky – knihu *Hudební barok na českých zámcích* Vladimíra Helferta, pokračuje výzkum již téměř sto let a ještě stále odkrývá nové poznatky a přináší nové otázky, které ještě čekají na své zodpovězení.

Nejzajímavějším obdobím v tomto směru byla doba vlády hraběte Jana Adama Questenberga (1678 – 1752). Hrabě byl s největší pravděpodobností nakloněn hudebnímu umění již od mládí. Dokladem tohoto tvrzení je jeho vystoupení coby loutnisty v pouhých třinácti letech na hudební akademii pořádané u císařského dvora v roce 1691.¹⁹ Loutna byla jeho oblíbeným nástrojem. Při pobytu v Anglii a Francii si platil soukromé učitele, stýkal se s loutnovým virtuosem Jacquesem de Saint-Luc, který pobýval ve Vídni a přinejmenším skrze svého Hoffmistra byl v kontaktu s Joahannem Antonem Losym von Losynthal. Sám pro loutnu zkomponoval několik skladeb a také se s tímto nástrojem nechal někdy v průběhu let 1716 - 1718 portrétovat slavným Johannem Kupezkym.

Po dokončení studia práv v Praze se hrabě vydal na kavalírskou cestu po Evropě, což bylo obvyklé zakončení vzdělávání mladých šlechticů. Tyto cesty trvaly několik let a byly spojeny se studiem na zahraničních univerzitách, poznáváním cizích dvorů, získáváním užitečných kontaktů a obecným čerpáním zkušeností. Celá tříletá cesta hraběte Questenberga byla spojena s hudebními aktivitami. Od roku 1696 pobýval v Haagu, kde se vyjma studia věnoval návštěvám galerií a dalších kulturních míst, navštěvoval také antikvariáty a nakupoval knihy, které se staly základem jeho pozdější bohaté knihovny. Stýkal se s dalšími šlechtici a společně navštěvovali opery, chodili na „komedie“ a na bály.²⁰ Koncem následujícího roku odcestoval hrabě do Paříže, odkud se 1. ledna roku následujícího přesunul do Versailles. Plichta v souvislosti s jeho pobytem ve Francii zmiňuje dochované účty krom jiného za učitele hry na loutnu a také nákup hudebního nástroje, strun, notového papíru či učebnice hry na theorbu. Také zde navštěvoval opery a komedie. Pobyt ve Francii byl přerušen jen krátkou cestou do Anglie. Konec roku 1698 byl ve znamení dalšího přesunu, tentokrát od Itálie. Zde navštívil Janov, Milán, Veronu, Benátky, Řím a Neapol. Pokud v těchto městech bylo možné navštívit operní představení, hrabě této příležitosti vždy využil. Stejně tak navštěvoval různé paláce a zahrady, zajímal se o architekturu i historii. V průběhu druhé poloviny roku 1699 navštívil ještě další italská města a z účtů lze opět vyčíst záznamy o aktivitách spojených s hudbou, ať už se jedná o nákup notového papíru, platbu za výuku hry na theorbu či návštěvy divadelních představení.²¹

Jak je tedy patrné, hrabě si kromě nabytí znalostí právních a jazykových, či přehledu o evropské politice prohloubil při kavalírské cestě své vzdělání umělecké, a to zvláště hudební.

¹⁹ PLICHTA, Alois: *Questenberk-Jaroměřice-Bach*. In: OM 10, 1978, č. 9. s. 268-271.

²⁰ PLICHTA, Alois. *O životě a umění: listy z jaroměřické kroniky 1700-1752*. Místní osvětová beseda, Jaroměřice nad Rokytnou, 1974, s. 44.

²¹ Tamtéž, s. 45-46.

Cesta se mu tak jistě stala základem pro představu provozu uměleckých aktivit na jeho panstvích. Ihned po návratu nastoupil do služby u dvora a začal budovat rozlehlý palác na Johannesgasse ve Vídni. V roce 1707 se oženil s hraběnkou Marií Antoníí Ferdinandou z Friedbergu a Scheeru, ovšem manželství patrně nebylo příliš šťastné, zvláště z kvůli rozmařilému životnímu stylu hraběnky, který Questenbergovi působil značné potíže.²² V polovině 30. let byl hrabě nucen přijmout úřednickou funkci v Brně, trvale přesídlil na Moravu a i přes finanční těžkosti pokračoval v přestavbě svých panství, což zahrnovalo především zámek v Jaroměřicích, který se rozhodl přestavět na velkolepé barokní sídlo. Následně zde trávil stále více času, až se zde usadil natrvalo, což mu umožnilo plně se věnovat svým uměleckým zájmům. V roce 1736 zemřela hraběnka Marie Antonie. O dva roky později se tedy hrabě oženil znovu, a to s o třicet let mladší hraběnkou Marií Antoníí Kounicovou. Od roku 1740 byl hrabě nucen začít rozprodávat majetek kvůli umoření dluhů a ani druhé manželství nebylo příliš ideální, protože přes veškeré snahy zůstávalo bezdětné, což hraběti přidávalo starosti o zabezpečení dědice pro svá panství. Hrabě nakonec svůj majetek odkázal rodu Kouniců.²³ Zemřel roku 1752, Marie Antonie jej přežila o dvacet šest let.

Hudební provoz na jaroměřickém zámku

Rozvoj šlechtické kultury jako odlesk životního stylu a kulturního dění u císařského dvora, byl v 17. a 18. století společným celoevropským rysem. Do okruhu zájmu šlechticů patřila i hudba, která byla využívána jako jeden z prostředků jejich reprezentace. Vyjma hraběte Questenberga se na Moravě uváděním hudebně dramatických děl od 20. let 18. století na svých sídlech věnovali ještě olomoucký biskup Wolfgang Hannibal kardinál von Schrattenbach a hrabě František Antonín Rottal.

Zprávy o provozu hudby v Jaroměřicích před zahájením první divadelní sezony v roce 1722 se bohužel nedochovaly. Autoři věnující se tomuto tématu se ovšem shodují v tom, že je velmi nepravděpodobné, že by hrabě Questenberg, jako velký milovník hudby, začal s jejím provozem až ve dvacátých letech. Můžeme se tedy domnívat, že do doby než bylo možné provozovat operu v jaroměřickém zámeckém divadle, dával hrabě uvádět hudební produkce ve svém paláci ve Vídni.²⁴ Po zahájení divadelního provozu v Jaroměřicích byl zdejší hudební provoz velmi bohatý. Nejpozději od třicátých let 18. století zde bylo realizováno ročně až čtyřicet představení oper a komedií s hudebními čísly, ač se do tohoto výčtu počítají nejen premiéry, ale i reprízy jednotlivých představení.²⁵ Výsadní postavení zaujímal v Jaroměřicích typ italské opery, byla uváděna díla premiérována nejen na vídeňském dvoře, ale i v různých italských operních centrech a ojedinele i ve vzdálenějších lokalitách. Z nejčastěji zastoupených autorů v jaroměřické sbírce můžeme jmenovat Johanna Adolfa Hasseho, Antonia Caldaru, Giovanniho Bononciniho, Leonarda Vinciho a další. Hudební soubor sestavený především ze zaměstnanců hraběte a také jaroměřických občanů prováděl méně rozsáhlé produkce, velikonoční pašijová oratoria a holdovací serenaty, ale i velká díla typu opera seria. Na

²² PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae. IV., KLP Praha 2011, s. 18.

²³ Tamtéž, s. 19-20.

²⁴ Tamtéž s. 29.

²⁵ PERUTKOVÁ, Jana. *Johann Adam Graf Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*. Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015, v tisku.

představení se dle dochovaných pramenů sjížděla šlechta z blízkého i vzdálenějšího okolí, hrabě často zval i aristokraty a umělce z Vídně i odjinud.²⁶

Pro čtyřicátá léta, tedy pro období, do kterého spadá kompozice serenaty *Il natal di Giove*, je rekonstrukce hudebně dramatického repertoáru mimořádně obtížná, protože v souvislosti s Questenbergovým přesídlením na Moravu takřka ustala korespondence mezi ním a jaroměřickým správcem, která byla důležitým zdrojem informací o hudebním provozu.²⁷ Navíc v r. 1740 z jeho služeb odešel hofmistr Georg Adam Hoffmann, jehož dopisy obsahují množství informací o hudbě. Samotná serenata je ovšem jedním z důkazů, že produkce hudebně dramatických děl pokračovala, a to i po smrti kapelníka Františka Antonína Míči.

3. CARL MÜLLER

Ač byl Carl Müller významnou osobností jaroměřického hudebního života, o životě jeho samotného příliš mnoho informací nemáme. Snahu dohledat místa jeho působení, či snad případné další skladby, jichž by mohl být autorem, značně komplikuje nedostatek primárních pramenů a snad ještě více fakt, že skladatelů se stejným příjmením, případně dokonce jménem, je poměrně velké množství. Porovnáním skladatelů se shodnými příjmeními se ve své práci zabývala Marta Stodůlková, přičemž jasně vyloučila, že by osoba jaroměřického Carla Müllera mohla být totožná se skladatelem Franzem Carlem Müllerem, s nímž občas bývají jeho životopisná data zaměňována.²⁸

Většinu známých informací o Carlu Müllerovi můžeme čerpat pouze ze soupisů poddaných a několika málo listin z pozůstalosti hraběte Questenberga. Ve zmíněných soupisech se objevuje celkem třikrát. Hlavní je informace o datu a místě jeho narození udávaná v soupisech z let 1739 a 1746. Dle nich se Müller narodil 15. listopadu 1719 v Drahonicích, spadajících pod panství Poláky, spravované od poloviny třicátých let hrabětem Questenbergem.²⁹ Hrabě běžně hledal hudebně nadané poddané na svých panstvích, a zdá se, že Müllerův talent záhy rozpoznal a stál o jeho nástup v Jaroměřicích. Z této doby pochází důležitá listina, v níž žádá Müllerova matka císaře Karla VI. o legitimaci nemanželského původu svého syna, nezbytné pro možnost nástupu do služeb k hraběti. Žádosti bylo po uhrazení požadovaného poplatku vyhověno, tedy mohl Müller nastoupit ke Questenbergovi, kde nejprve fungoval jako kancelista, o čemž informuje i Plichta.³⁰ Vzhledem k tomu, že jako kancelista je zapsán až r. 1739 a do služeb mohl nastoupit již i dva roky dříve, je možné, že dal hrabě Müllera nejprve někde školit. Ač se nedá z jediné kompozice odhalit charakter celé Müllerovy tvorby, hlavní rysy *Il natal di Giove* (viz kapitola 5) a Müllerovo dobré zacházení s italštinou by mohlo podpořit domněnku o jeho školení v Itálii. Bohužel pro tuto hypotézu

²⁶ PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae. IV., Praha 2011, s. 42.

²⁷ Tamtéž, s. 24.

²⁸ Více informací v: STODŮLKOVÁ, Marta. *Franz Carl Müller (1729 – 1803) a jeho chrámové árie*. Magisterská práce, vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D., Brno, FF MU 2009.

²⁹ PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae. IV., KLP, Praha 2011, s. 118.

³⁰ PLICHTA, Alois. *O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky. 1700-1752.*, Sborník prací, Jaroměřice n. R., 1974, s. 187.

není v současnosti žádný důkaz. V každém případě přinejmenším v r. 1736 patrně pobýval ve Vídni, jak plyne z dopisu hofmistra Hoffmanna hraběti, ve kterém jej informuje o ubytování „kancelisty“.³¹ Není tedy vyloučeno ani školení u některého z císařských dvorních skladatelů.

V pramenech od r. 1743 je už uváděn i jako skladatel. Helfert nastínil tezi, že se Müller po smrti Františka Václava Míči stal jeho nástupcem na postu kapelníka. Jak ovšem uvádí ve své knize Perutková, pro toto tvrzení není žádný jasný důkaz,³² tedy budeme pojednávat o Müllerovi pouze jako o skladateli. O jeho tvorbě bohužel není příliš mnoho známo. Vyjma serenaty *Il natal di Giove*, která je tématem této práce, je jisté pouze to, že byl autorem opery *Cambise* z roku 1743, díky jeho označení jako autora hudby na titulní straně. Zajímavou hypotézou je jeho možné autorství prozatím neznámého oratoria, provedeného v rámci tradičního uvádění těchto děl Questenbergovými hudebníky v Brně, roku 1745.³³ V souvislosti s tímto je důležitá poznámka Theodory Strakové, která ve své studii o Brtnickém hudebním inventáři zmiňuje možné Müllerovo autorství pěti chrámových skladeb, přičemž jedna z nich je právě velikonoční oratorium s německým textem.³⁴ Jedná se o tři *Salve Regina* pro 4 hlasy a jedno *Offertorio de Scto. Joannes* a oratorium *Von Leiden Christi*. Vystupují v něm Magdalena, Johannes (oba soprán), Joseph (tenor) a Petrus (bas). Obsazení je dle inventáře: dvoje housle, viola con cembalo. Je pravděpodobné, že tato díla pocházejí z pera jaroměřického Carla Müllera, protože kromě něj žádný z řady skladatelů s příjmením Müller nekomponoval kolem roku 1750 na Moravě hudebně dramatická díla. Autorství Carla Müllera je tedy velmi pravděpodobné, ovšem brtnická sbírka se nedochovala, tedy toto nemůžeme spolehlivě prokázat. Žádná další Müllerova kompozice prozatím není známá.

Müller setrval ve službách u hraběte až do jeho smrti v roce 1752, kdy mu byl vyplacen dvojnásobný měsíční plat, který činil 50 florinů (a byl tedy přibližně stejný jako Míčův plat ve čtyřicátých letech), navíc dostal jako mimořádný dar za prokázané služby sumu 200 florinů.³⁵ Poté působil ve službách hraběnky, zřejmě jako sekretář. O dva roky později však žádá hraběnkou Questenbergovou o propuštění ze služeb a od té doby je jeho další osud naprosto neznámý. Tento fakt otevírá možnost dalšího bádání, a stejně tak by bylo užitečné prozkoumat všechny neidentifikované hudebniny autorů se shodným příjmením, jak se částečně pokusily ve svých pracích Ingrid Silná a Marta Stodůlková. Vzhledem k tomu, že tento výzkum není naším cílem a navíc by zcela přesahoval rámec této práce, necháváme tuto možnost otevřenou dalším badatelům.

³¹ PERUTKOVÁ, Jana. *Johann Adam Graf Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*. Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015, v tisku.

³² PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae. IV., KLP, Praha 2011, s. 120.

³³ Více tamtéž, s. 121.

³⁴ STRAKOVÁ, Theodora. Brtnický hudební inventář. In: *Acta musei Moraviae*, 1963, s. 199-233.

³⁵ PERUTKOVÁ, Jana: *Johann Adam Graf Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*. Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015, v tisku.

4. LIBRETO

Libreto pochází z pera básníka Pietra Metastasia a dle informace na titulním listu bylo napsáno „na oslavu dne narozenin Jeho Posv.[átného] Cís.[ařského] a Král.[ovského] Katol.[ického] Veličenstva KARLA VI. císaře římského vždy vznešeného.“³⁶ K významným událostem na císařském dvoře se často vázal vznik různých uměleckých děl, která sloužila nejen k oslavě panovníka, či některého z příslušníků jeho rodiny, ale i k reprezentaci jejich osob a prezentaci jejich konání.

Při reprezentaci habsburského impéria a osobnosti císaře mělo zásadní roli umění. Historik umění Franz Matsche používá pro vyjádření tohoto faktu výraz *Kunstpolitik* – „umělecká politika“ či „politika umění“, kterým popisuje politiku praktikovanou právě skrze umělecké objekty. Podrobněji tento termín rozebírá ve své disertační práci Irena Veselá: „Architektonická, výtvarná i jiná díla měla sama o sobě působit jako politika, jako výsledky a svědectví panovníkových vladařských schopností a ctností. Obsah těchto děl byl tvořen souborem idejí a vzorců charakterizujících mocenské aspirace císaře a zobrazovaných pomocí alegorií a symbolů. Tento soubor, který byl pevně daným systémem, nazývá Franz Matsche programatikou (die Programmatik).“³⁷

Do oblasti tohoto typu umění lze jednoznačně zařadit i hudbu, resp. hudebně dramatickou tvorbu. Panovník často vystupoval v roli antických vládců či božstev a jeho konání bylo připodobňováno k činům významných historických postav. Současně se také tato umělecká díla vztahovala k daným dějinným událostem u císařského dvora.³⁸ Karel VI. (ale i jeho předchůdci) soupeřil s ostatními evropskými vládci o nejlepší skladatele, zpěváky, instrumentalisty, libretisty a divadelní dekoratéry, kteří tvořili pro potěchu císařské rodiny a jejich hostů. Stejně tak nespočet skladatelů a básníků oslavoval jejich jména a činy. Snaha o prezentaci dvora, ale také obliba hudebního umění samotného, si žádala stálý přísun menších či větších vokálních děl s instrumentálním doprovodem. Pro větší příležitosti jako jsou korunovace, svatby, ale i narozeniny, dvorní skladatelé komponovali rozsáhlá hudebně dramatická díla s množstvím scénických efektů.³⁹ V průběhu roku ovšem samozřejmě zaznívalo i velké množství duchovních i světských děl, uplatňujících se při skromnějších příležitostech života na císařském dvoře.⁴⁰ Hudba využívala publiku srozumitelnou soustavu symbolů a alegorií, sloužících k vyjádření záměrů císaře, oslavě jeho osobnosti, či jeho činů. Nositelem těchto prvků bylo především libreto.

K libretům vztahujícím se k oslavě a reprezentaci osobnosti císaře Karla VI. patří i v této práci pojednávané *Il natal di Giove*. Můžeme jej zařadit do okruhu holdovacích serenat, ač titulní strana libreta z roku 1747 uvádí, že se jedná o kantátu. Další nalezené výtisky, sdělují, že

³⁶ Nejstarší vydání se nám podařilo dohledat z r. 1747.

³⁷ VESELÁ, Irena. *Císařský styl v hudebně-dramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723*. Disertační práce, vedoucí práce: prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc., Brno, FF MU, 2007, s. 8.

³⁸ „Tyto prvky byly potom v rámci císařského stylu znázorňovány jako znaky, a sice v podobě personifikací (zobrazení abstraktního pojmu pomocí postavy), atributů, i pomocí symbolů. Znaky byly dále různě kombinovány do alegorických postav (tj. personifikací spojených s jejich charakteristickými atributy), alegorií jak čistých (pouze personifikace), tak kombinovaných (personifikace spojené s historickými či mytologickými postavami a atributy), i do emblémů.“ VESELÁ, opt. cit., s. 11.

³⁹ Například *Il pomo d'Oro* Antonia Cestioho k příležitosti narozenin císařovny Margarety Theresie (1668), *Costanza e fortezza* Johanna Josepha Fuxe u příležitosti narozenin jeho manželky Alžběty Kristýny v rámci pražských korunovačních slavností Karla VI. českým králem.

⁴⁰ BENEETT, Lawrence. *The Italian Cantata in Vienna: Entertainment in the Age of Absolutism*. Indiana University Press, 2013, s. 4.

se jedná o azione teatrale. Než se tedy dostaneme k obsahu libreta a jeho rozboru, je na místě krátce definovat tyto termíny a zařadit libreto mezi některý z druhů hudebně dramatických kompozic.

Definice žánru (opera – serenata - kantáta)

Určit či přesně definovat druhy kompozic první poloviny 18. st. může být poměrně obtížné. Ani v dobových označeních totiž nepanovala úplná shoda a názvosloví je často velmi rozmanité. Je také možné nalézt shodné kompozice s různými označeními, což jejich zařazení a klasifikaci ještě více znesnadňuje. Problematikou názvosloví se ve své knize pojednávající o feste teatrali na vídeňském dvoře zabývá i Jacques Joly, který toto demonstruje na příkladu různých pojmenování Metastasioových kompozic: „*Il Parnaso accusato...*, 'composition dramatique', est désigné tantôt comme 'fête', tantôt comme 'serenata'. 'Serenata' de même est employé à trois reprises, à l'exclusion de tout autre qualificatif, pour l' 'action théâtrale' *La pace fra la Virtù e la Bellezza. La rispettosa tenerezza*, 'composition dramatique', est qualifiée de 'brevissimo complimento' de 'picciolo componimento', de 'fête'. L' 'action théâtrale' *L'isola disabitata* est présentée à Farinelli come 'fête' et comme 'picciola favoletta' à la princesse de Belmonte [...]“⁴¹ Jak je z tohoto příkladu patrné, dobová označovací praxe byla velmi volná a nám, pokud chceme nějakou kompozici zařadit v dnešní době, nezbyvá než pokusit se definovat různé druhy za pomoci nalezení jejich shodných znaků.

Opera, serenata i kantáta mají mnoho shodných rysů, vzájemně se prolínají a mnohdy všechny tři tyto druhy soužily ke stejnému účelu – oslavě, reprezentaci či vzdávání holdu panovníkovi. Při snaze zařadit *In natal di Giove* mezi některý z druhů hudebně dramatických kompozic předem vynecháváme operu, protože i přesto, že existovaly i tříaktové holdovací opery, zaměřujeme se na kratší kompozice. Libreto ani následné hudební zpracování nesplňují základní požadavek délky ani členění na více aktů, což by si zařazení mezi operu žádalo. Zaměříme se tedy na kantátu a serenatu.

Kantáta

Od 17. do 18. století byla kantáta jednou z hlavních forem nejen italské komorní hudby. Pojem ovšem také nebyl zcela jednotný, a pokud bychom chtěli kantátu definovat, museli bychom patrně popsat průběh jejího vývoje. Vyvinula se z kratšího kusu doprovázeného pouze continuum v rozšířený, orchestrem doprovázený komplex výstupů reflektujících soudobé zvyklosti v kompozici opery.⁴² Běžné je také dělení na kantátu chrámovou a světskou, či komorní a sólovou. Pro naši práci je ovšem relevantní hlavně podoba komorní kantáty v 18. století.

V 18. století je kantáta v Itálii svébytnou poetickou formou. Giovanni Mario Crescimbeni, člen římské Arkádské akademie, definoval kantátu na přelomu století jako: „*Certain other types of poetry were introduced for music, which are commonly known as cantatas. They are*

⁴¹ *Il Parnaso accusato...*, 'composition dramatique' je někdy uváděna jako 'fête', někdy jako 'serenata'. 'Serenata' je také používána pro tři reprízy (bez jakékoli jiné klasifikace) pro 'l'action théâtrale' *La pace fra Virtù e la Bellezza. La rispettosa tenerezza*, 'composition dramatique', je překlasifikována na 'brevissimo complimento' na 'picciolo componimento' či 'fête'. 'Action théâtrale' *L'isola disabitata* byla Farinellim prezentována jako 'fête' a jako 'picciola favoletta' princezně de Belmonte...“ JOLY, Jacques: *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand, 1978, s. 14

⁴² TIMMS, Colin. *Cantata*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, vol. 5, 2001, s. 8.

*made up of long and short lines without regular rhyme scheme, mixed with arias. Some are for a single voice, some for more than one, and they were and still are written with an admixture of dramatic and narrative elements.*⁴³ Crescimbeni tedy chápal kantátu (definice se opět vztahuje k literární formě) jako druh poezie, který byl napsán pro použití v hudbě, ale současně je sám svébytným literárním žánrem. Timms soudí, že je považoval v podstatě za recitativ, do kterého byly vloženy árie.⁴⁴ Dramatické a narativní elementy se patrně týkaly pouze recitativu, árie byla obecně pouze lyrickým doplňkem. Crescimbeni sice popisuje podobu kantáty v Itálii, (resp. v Římě), ale typ italské kantáty se rychle rozšířil po celé Evropě, zvláště pak na katolických dvorech ve Vídni a Mnichově, tedy pro naši práci je jeho definice zcela relevantní.

Obvyklou podobu kantáty (pro sólový hlas) popsal v dopise svému příteli i samotný Metastasio, když píše, že kantátu se čtyřmi áriemi a stejným počtem recitativů nelze provést, protože není možné zpívat takto dlouhý úsek bez přerušování, ale pokud by odstranili první a třetí árii a zkrátily poslední recitativ, kompozice bude standardní délky.⁴⁵ Za tuto standardní délku lze považovat kantátu, která je složena z recitativu-árie-recitativu-árie, případně z árie-recitativu-árie. Tomuto schématu odpovídá i převážná část Metastasiových kantát.

Náměty textů byly původně typicky pastorální nebo milostné, později také historické či mytologické. Většinou jde o lyrické monology, dialogy nevyhnutelně inklinují k dramatickosti, ale kompozice určené k inscenaci do žánru komorní kantáty nespádají.⁴⁶ Pokud bychom měli nějakým způsobem shrnout podobu kantáty v 18. století, mezi základní znaky by patřilo historické či mytologické téma, poměrně krátký text ve variantě A-R-A, příp. R-A-R-A a zhudebnění, inklinující spíše ke komornějšímu provozu. V tomto období byly také obvyklé kantáty pro více než jeden hlas.

Pokud se podíváme na seznam Metastasiových kompozic, nalezneme zde poměrně velké množství textů označených jako kantáta. Konkrétně se jedná o 37 kantát a tři kompozice označené jako dramatická kantáta.⁴⁷ I přesto, že se nepodařilo dohledat všechny tyto texty, porovnáním několika dostupných s libretem *Il natal di Giove* vykryštovaly zcela jasné odlišnosti. Téměř všechny tyto texty jsou takřka o polovinu kratší než námi pojednávané libreto, většina z nich má výše uvedenou strukturu (A-R-A, příp. R-A-R-A). Liší se také počtem postav, který je v ostatních textech označených jako kantáta výrazně nižší. Na základě tohoto zjištění můžeme konstatovat, že zařazení libreta *Il natal di Giove* mezi ostatní kantáty by bylo problematické.

⁴³ „Za účelem zhudebnění vznikly jistě další básnické formy, obecně známé jako kantáty. Skládají se z delších a kratších řádků bez pravidelného rytmického schématu, promíchaných s áriemi. Některé z nich jsou určeny samostatnému hlasu, některé pro vícehlas, vždy však byly a jsou psány s příměsí dramatických a výpravných prvků.“ definice pochází z Crescimbeniho spisu *Istoria della volgare poesia* (1698), citováno z: BENEETT, Lawrence. *The Italian Cantata in Vienna: Entertainment in the Age of Absolutism*. Indiana University Press, 2013.

⁴⁴ TIMMS Colin. *Cantata*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, vol. 5, 2001, s. 13.

⁴⁵ Dopis pro Clazabigio pochází z r. 1735. Citováno z: TIMMS, s. 13.

⁴⁶ Timms také uvádí, že malá skupina kantát má námět komediální či satirický, další část se zabývá moralistními či devocionálními tématy. TIMMS, s. 8.

⁴⁷ Vycházíme ze seznamu kompozic u hesla „Pietro Metastasio“ v Grove music online: kantáty: *Amor timido, Il consiglio, Il nido degli amor, Il nome, Il primo amore, Il ritorno, Il sogno, Il tabacco, Il trionfo della gloria; Irene, La cacciatrice, La cioccolata, La gelosia, La Pesca, La primavera, L'Armonica, La scusa, La tempesta, L'Aurora, L'estate, L'inciampo, L'inverno, Pel giorno natalizio di Francesco I, Pel giorno natalizio di Maria Teresia, Pel nome glorioso di Mari Teresia, Primo omaggio di canto*. 11 dalších je bez titulu. Dramatické kantáty: *Il ciclope, La danza, Il quadro animato*.

Serenata

První serenaty byly patrně zkomponovány v 17. století Itálii a Vídni a to velmi krátce po vzniku sólové kantáty.⁴⁸ Velice rychle se rozšířily na dvorech absolutistických vládařů, ale i nižší šlechty. Pro ně byl tento žánr ideálním způsobem prezentace vlastní osoby a moci. Stejně jako byla „cantata“ chápána jako zastřešující termín pro výsledek práce básníka i skladatele, tak se také obdobně používaným termínem stala serenata. Básníci se ovšem často snažili jaksí neurčitý termín nahradit názvem, přibližujícím více podstatu jejich práce (čímž na druhou stranu přispěli k obrovské variabilitě názvů kompozic). Dalo se tedy narazit na kompozice označené jako „aplausus per musica“, které označovaly vyloženě blahopřejný kus, „epitalamio musicale“ psané pro účel svatby, „composizione per musica“ atd.⁴⁹

Serenaty sdílí mono shodných vlastností s komorní kantátou, oratoriem a operou. Stejně jako kantáty to byly obvykle soukromé dvorské zábavy, z opery zase přejímají dramatickosti. K oběma se mohou přiblížit svojí délkou. Serenatu tak můžeme popsat jako vokálně instrumentální skladbu gratulačního či holdovacího charakteru, formálně se blížíci jak operní formě, tak komorní kantátě, mající nejčastěji podobu scénického kostýmovaného koncertu.⁵⁰

Vyjma mytologických námětů, vyskytujících se i u oper či kantát, připodobňuje Michael Talbot dramaturgicky serenatu k baroknímu oratoriu. Mnohdy totiž využívá alegorické postavy, které zosobňují ctnosti, neřesti, různé charakterové vlastnosti či dokonce různé země, roční období atd. Jejich texty pak mají často jisté moralizující napětí.⁵¹ Příležitosti, pro které byla tato díla komponována, se dají rozdělit do dvou skupin: první skupinu tvoří kompozice, které mohly být předem připraveny. Jednalo se o texty psané k narozeninám, jmeninám, různým svátkům, výročí atd. Skupinu druhou tvořily kompozice, vyžadované k nějaké neočekávané příležitosti, jako například narození, oslava vítězství atd. Autoři hudby i textu tedy museli reagovat velice pohotově. Navíc v takovém případě bylo vzhledem k časové tísní nutné využít místních autorů, tedy se panovníci museli spokojit s umělci, které zaměstnávali. Velmi vzácně se jedno libreto mohlo využít opakovaně, protože se jednalo o text vázaný na poměrně vyhraněné životní situace. Výjimkou byly texty Pietra Metastasia. Ten díky svému talentu byl schopen produkovat texty, obsahující minimum aktuálních referencí, a bylo tedy možno je využívat opakovaně.⁵²

Serenata, jakožto hudebně dramatické dílo, má několi znaků více či méně shodných s operou či komorní kantátou. Má často poloscénickou formu a uskutečňuje se před soukromým publikem. Na druhou stranu místa provedení byla velmi variabilní, mohly být provozovány jak uvnitř budov, tak venku, na různých improvizovaných pomezích, či vodních plochách. Účinkující osoby jsou vždy nejméně dvě, spíše více. S operou má shodný doprovod zpěváků celým orchestrem a také přítomnost dramatické složky. V minimální míře se zde

⁴⁸ Prvními skladbami byly *Gli amori d'Apollon con Clizia Antonia Bertalibo* (1661, Vídeň) a *Io son la primavera Antonia Cestioho* (1662, Florencie).

⁴⁹ TALBOT, Michael. *Serenata*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, vol. 8, 2001, s. 113.

⁵⁰ FUKAČ, Jiří; VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. Heslo: *Serenáda*. Trojan, Jan. Editio Supraphon, Praha, 1997, s. 831.

⁵¹ TALBOT, opt. cit., s. 113.

⁵² TALBOT, opt. cit., s. 115.

uplatňuje sbor, a to většinou jako soubor všech účinkujících postav, nikoli jako samostatná složka.

Z pohledu formální stavby byly tyto kompozice převážně jednoaktové, bez vnitřního členění, i když lze najít i serenaty rozdělené na dvě části. Většinou jsou zahájeny instrumentální předehrou označenou jako „sinfonie“, „ouvertura“ atp. Následují střídající se recitativy a árie, místy prokládané duety, tercety nebo čistě instrumentálními částmi. Zakončeny byly licenzou, tedy holdem oslavenci.⁵³ Důležitým faktorem je délka celé produkce. Serenata nemá pevně stanovený počet árií a recitativů jako je tomu u kantáty, ale na druhé straně se délkou nemůže rovnat soudobým operním kompozicím rozděleným do tří, výjimečně až pěti aktů.

V rámci výše uvedené charakteristiky se zdá být serenata skutečně jakýmsi mezičlánkem opery a komorní kantáty, ovšem u serenaty je vždy kladen důraz především na oslavný charakter jejího obsahu. Z obou dalších žánrů si serenata bere poměrně volně různé formální prvky, což ji řadí mezi široce použitelný žánr. Délka, způsob i místo provedení mohly být uzpůsobeny různým událostem i požadavkům prostředí, ve kterém zrovna objednavatel pobýval. Právě jakási tato volnost patrně umožňovala vznik serenat i při nutnosti zpracovat libreto pro neočekávanou příležitost.

Pokud bychom se nyní pokusili porovnat libreto *Il natal di Giove* s charakteristickými rysy serenaty, dojdeme k závěru, že této formě zcela odpovídá. *Il natal di Giove* se svojí délkou ani vnitřním členěním nemůže rovnat operní kompozici, ale na druhé straně není text tak krátký, aby bylo možné zařadit jej mezi kantáty. Obsah je funkčně vyhraněn – vztahuje se k oslavě narození, respektive narozenin, text nepostrádá dramatickostí a provozní poznámky v textu napovídají, že kompozice byla zamýšlena minimálně k poloscénickému provedení. Na základě těchto faktů můžeme *Il natal di Giove* považovat za holdovací serenatu.

Feste teatrali a azioni teatrali

Nejstarší nám dostupné libreto označuje *Il natal di Giove* jako kantátu, jak jsme uvedli v textu výše. Téměř všechna ostatní dostupná libreta⁵⁴ ovšem uvádějí, že se jedná o azione teatrale. Do této skupiny řadí libreto i Jacques Joly,⁵⁵ který rozlišuje Metastasiovy práce z období jeho působení ve Vídni na tyto dvě hlavní skupiny a dvě podskupiny (feste teatrali, azioni teatrali a jejich podskupiny dvojhlasé a trojhlasé kantáty):⁵⁶

Názory různých badatelů na samostatnost těchto dvou žánrů se různí a ani jejich definice nebývají příliš rozpracované. Shoda panuje v tom, že oba druhy byly populární v 18. století, a to zvláště na vídeňském dvoře. Toto úzce souvisí s osobou Pietra Metastasia, jenž zmiňovanými přízvisky označoval svá libreta, a to v období od počátku do konce působení u dvora.⁵⁷ Vázanost na toto prostředí (a to i obsahová) je tedy zřejmá.⁵⁸ Talbot také uvádí, že

⁵³ VESELÁ, Irena. *Císařský styl v hudebně-dramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723*. Disertační práce, vedoucí práce: prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc. FF MU, 2007, s.21

⁵⁴ Viz seznam pramenů a zdrojů.

⁵⁵ JOLY, Jacques. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand, 1978.

⁵⁶ Autor hesla „Metastasio, Pietro“ (Don Neville) v Grove music online konkrétní libreto nerozlišuje.

⁵⁷ JOLY, Jacques: *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand, 1978, s. 14.

⁵⁸ Metastasio ovšem nebyl jediným autorem, který libreta označoval jako festa teatrale. Například libreto I. Zanelliho *Ginnone placata* je označeno jako Festa teatrale per musica.

žádný z libretistů po Metastasiovi tento termín neoživil.⁵⁹ Přikláníme se k názoru, že feste či azione teatrali můžeme považovat spíše za obecnější označení různě rozsáhlých dvorských slavností vázaných zvláště ke dvoru vídeňskému, přičemž se nejedná o samostatný žánr.

Otázku, proč je libreto *Il natal di Giove* v pozdějších tiscích označeno jako azione teatrale, můžeme zodpovědět obecnou volností v označování kompozic. Druhou možností je, že označení Metastasiova libreta jako „cantata“, vzhledem k tomu, že se jedná i o literární pojem, mohlo být užito v rámci pojmenování, pokud šlo o text. Ve chvíli kdy Giuseppe Bonno jako první tento text zhudebnil, změnil název na azione teatrale jako označení nikoli pro literární, ale již hudební formu.

Autor libreta – Pietro Metastasio

Ač cílem této práce není předkládat životopisné informace o tak známé osobnosti jako byl Metastasio, pro úplnost zde zařadíme několik základních faktů z jeho života s důrazem na období jeho pobytu ve Vídni za vlády Karla VI., tedy na dobu, ve které vzniklo libreto *Il natal di Giove*.

Pietro Metastasio, vlastním jménem Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi se narodil r. 1698 v Římě, a i přesto že pocházel z poměrně chudých podmínek, šťastnou souhrou jeho talentu, schopností a dobrého načasování se jeho patronem brzy stal kardinál Pietro Ottoboni, jenž mu zajistil základní vzdělání. Další významnou osobou v Metastasiově životě byl právník Gianvincenzo Gravina, který chlapce adoptoval a umožnil mu tak dále se vzdělávat. Metastasio byl obdařen vzácným básnickým talentem (jeho díla byla ostatně více než sto let uváděna na scénách celé Evropy), tedy nehledě na studia práv a nižší svěcení, jehož velmi záhy dosáhl, rozhodl se zcela věnovat kariéře básníka, resp. libretisty, a i přes nelehké začátky se mu brzy podařilo uspět v Neapoli, kde bylo roku 1724 uvedeno první zhudebnění jeho libreta – *Didone abbandonata* Domenica Sarra.

Po úspěchu v Neapoli se začala poptávka po jeho libretech zvyšovat, psal texty pro Řím, Neapol i Benátky a v roce 1729 získal pozvání k císařskému dvoru ve Vídni. Zde se od roku 1730 stal nástupcem do té doby dvorního básníka Apostola Zena. Metastasiovou první práci pro vídeňský dvůr bylo oratorium *La passione di Gesù Cristo*, provedené 4. dubna 1730. Následovalo mnoho dalších děl, v období mezi lety 1730 a 1740 (v tomto roce zemřel císař Karel VI.) napsal 11 operních libret, 11 příležitostných textů (mezi ně patří i *Il natal di Giove*), 7 oratorií, nepočítaně kantát, canzonet, sonetů a další básní a lyrických textů, jejichž datace je ovšem poněkud nejistá.⁶⁰

Po smrti Karla VI. sice popularita Metastasiových textů nijak nepoklesla, ale zájem o ně byl hlavně za hranicemi, tedy pracoval na dílech, která byla uváděna po celé Evropě. Zemřel ve Vídni v roce 1782 ve věku 84 let.

⁵⁹ TALBOT, Michael. *Festa teatrale*. In The New Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 8, 2001, s. 732.

⁶⁰ NEVILLE, Don. *Metastasio, Pietro*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 16, 2001, s. 512.

Další opery na Metastasiovy texty v partiturách pocházejících z hudební sbírky Jana Adama Questenberga

V dosud identifikovaných partiturách ze sbírky Jana Adama Questenberka se kromě *Il natal di Giove* nachází několik dalších kompozic vytvořených na libreto Pietra Metastasia.⁶¹ Hrabě byl ostatně s Metastasiem i v osobním kontaktu, což dokládá fakt, že opis opery *Artaserse* vyjednal Questenbergovi v Římě Metastasio osobně. Všechna libreta uvádíme v tabulce níže.

Tabulka – opery na Metastasiovy texty

Název	Rok původu libreta	Autor kompozice v Questenbergově sbírce
<i>La contesa de' numi</i>	1729	Leonardo Vinci
<i>Artaserse</i>	1730	Leonardo Vinci
<i>Issipile</i>	1732	Antonio Bioni
<i>Issipile</i>	1732	Johann Adolf Hasse
<i>Demofonte</i>	1733	Giuseppe Ferdinando Brivio
<i>Partenope</i>	1767	Domenico Natale Sarro

Komentář k libretu

Libreto napsal Pietro Metastasio v roce 1740, tedy deset let poté, co přijal nabídku stát se dvorním libretistou na dvoře císaře Karla VI. V té době byl již autorem celé řady kompozic, úzce se vázících k různým druhům oslav, výročí či jiných reprezentačních festivů císařského dvora. Konkrétně toto libreto bylo poprvé využito pro oslavu narozenin Karla VI. připadající na 1. října.

Struktura libreta je jednoduchá, čítá celkem 14 výstupů plus závěrečný sbor. Text je ovšem v šestém výstupu rozdělen přesunem děje na jiné místo. Metastasio napsal libreto pro 5 postav - tři ženské a dvě mužské. Součástí je i sbor, tvořený kněžími bohyně Themis a korybanty. Postavy jsou:

- *Melite* a *Amaltea*, princezny na ostrově Kréta,
- *Temide*, bohyně spravedlnosti,
- *Cassandro*, kněz Themidin,
- *Adrasto*, vůdce korybantů.

Téma libreta vychází z antické mytologie, děj není nijak komplikovaný a odehrává se v poměrně krátkém časovém úseku. Narodil od většiny předchozích „azione teatrale“ se zde Metastasio vrací k dualitě míst, na kterých se příběh odehrává, což také koresponduje s rozdělením děje na dvě části. První část v „posvátném lese poblíž Themidina chrámu“, část druhá přímo před „nádherně osvětleným chrámem Themidy, bohyně spravedlnosti“. Uvedení díla tedy žádalo scénické provedení.

⁶¹ Vycházíme ze seznamu identifikovaných partitur z publikace J. Perutkové - *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. KLP, 2011, s. 339.

O tom svědčí také dramatické a scénické poznámky uvedené v libretu. Na několika místech se vyskytují pokyny směřující jak k požadavku na výraz či vnitřní pohnutí herce při deklamaci určité části textu, tak k organizaci herců na jevišti. Příkladem z první skupiny může být dialog v první scéně, kdy se Adrasto přinášející špatné poselství ptá Melite, kde je její královská sestra. Scénická poznámka přikazuje pronášet text „*utrápeně*“:

Adr. Dov'è Melite....

La real tua germana? (*Affanto*)

Příkladem z druhé skupiny, tedy prikazující herci určité chování či pohyb, může být část v osmé scéně, kdy Melite žádá svoji sestru, aby odešla. V tomto případě poznámka udává pokyn „*aniž by na ni pohlédla*“:

Am. Deh se per me ti resta....

Mel. Lasciarmi per pietà. (*Senza mirarla*)

Tabulka - Dramatické a scénické poznámky v libretu

Scena	Poznámka	Překlad
I	Affanato	Utrápeně
	Pensando	Zamyšleně
	S'incammina risoluta	Vykročí rozhodně
	Vuol partire	Chce odejít
	Parte	Odejde
II	Vuol partire	Chce odejít
III	A Cassandro	Ke Cassandrovi
	Parte	Odejde
IV	Parte	Odejde
V	Parte	Odejde
VII	Ad Amaltea	K Amaltee
	Senza mirarla	Aniž by na ni pohlédla
	Senza mirarla	Aniž by na ni pohlédla
	L'abbraccia	Obejme ji

Výše uvedená tabulka scénických poznámek zahrnuje veškeré dramatické pokyny, které obsahuje tištěné libreto od obvyklých typu *odejde* či *ke* (*Amaltee*), až po velmi specifické, jako například *aniž by na ni pohlédla*. Müller tyto poznámky v partituře vůbec neuvádí vyjma, jediné ve scéně III (označeno podbarvením). Jinak předlohu přejímá prakticky v identické podobě. Je pravděpodobné, že v autografní partituře se scénickými poznámkami nechtěl zdržovat, počítaje s tím, že budou uvedeny v čistopisném opisu partitury resp. v jednotlivých partech rozepisovaných pro účely provedení. Jedinou další odchylkou od původního textu jsou drobné změny interpunkce na konci některých vět a přidání slova *nò* (ne) na dvou vypjatých místech ve zhudebnění árií.

Příběh vychází z chybně pochopeného proroctví, což je poměrně častá zápleтка antických tragédií. Adrasto se setkává s princeznou Melite a sděluje jí, že bohové odmítli obvyklé obětiny, což bylo vyloženo jako nutnost obětovat nebesům jednu z královských dcer a snaží se ji přinutit k útěku. Melite se ovšem rozhodne zcela opačně a pro záchranu sestry i celé říše se odhodlá proroctví uposlechnout. Ve chvíli kdy se o proroctví a plánu sestry dozví

Amaltea, spěchá k chrámu bohyně Themis, kde kněz Cassandro připravuje Melite k obětování. Amaltea chce být obětována namísto sestry, což ovšem není dovoleno, tedy se rozhodne zemřít spolu s ní. Melite je zcela proti tomuto rozhodnutí, a ač ztrápená velkým smutkem, loučí se sestrou i se životem. V tu chvíli se ovšem zjeví v chrámu sama bohyně Themis a osvětlí pravý význam proroctví. Oznamuje zrození boha Jupitera a vyvolení obou sester k péči o něho. V úplném závěru všichni radostně oslavují boží narození a slibují že „*pokaždé, když se bude navracet úsvit tohoto dne, země bude jásat*“.

První část děje (scena prima) klade důraz nikoliv na snahu zdůvodnit proroctví samotné, ale na hrdinský čin Melite, odhodlané obětovat se pro záchranu ostatních, přičemž svůj postoj vyjadřuje přesvědčením, že „*je hříchem zkoumat vůli bohů; že jako nám jsou povinováni úctou ti níže postavení, tak i my jsme povinováni jim příklady ctnosti; že zůstává na živu ten, kdo svou smrtí uchová celé říše; toto byly a toto jsou mé myšlenky*“.

Pokud bychom hodnotili libreto v rámci vztahu obsahu textu k osobě panovníka, Joly k tomuto konstatuje, že v této části je prostřednictvím Melite jako princezny demonstrována nutnost podřídit se příkazům „shora“, jež jsou v obecném měřítku respektované celou společností. Obdiv, který poddaní projevují panovníkovi, vychází z toho, že ten musí prokázat důstojnost, být vzorem ctnosti a ideálu života a být schopen obětovat se pro dobro podřízených i své vlasti.⁶²

Hrdinství zde navíc můžeme vidět ve dvojí rovině. První z nich je výše popsaná oběť Melite, druhá pak přichází ve chvíli, kdy se o věštbě a rozhodnutí sestry dozví Amaltea a chce přinést oběť sama. Tato „rivalita“ skrze snahu obětovat se je jádrem dramatické akce celého díla. K tomuto ovšem Joly podotýká, že motivace obou postav je odlišná. Amaltea chce nahradit Melite protože je pro ni nemožné žít bez ní:⁶³ „*Od toho samého okamžiku, kdy jsem si uvědomila, že žiji, jsem ji milovala, a stejným dobrem se mi zdály jak ten život, tak ta láska... A nyní mne hodlá opustit?*“

Pátá scéna libreta obsahuje zajímavé metaforické vyjádření trvalosti naděje i v obtížné situaci: „*Temnými mračny je slunce zahaleno, neblabé světlo oblohu zbarvuje, ale kdo ví? Tato duše ještě neztratila naději. Každá bouře neprobouzí v hrudi strach ze ztroskotání ve vlnách; každý broum, každý zášleh, neznamená vždy úder blesku.*“

Současně také Adrasto doufá, že tak velké ctnosti a hrdinství nakonec pohnou Bohy k záchraně.

Další scény stupňují dramatickост děje, zvláště v rámci konfrontace obou sester, která vrcholí v emotivně vypjaté části, kdy nejdříve Melite odmítá se sestrou být jen hovořit, či se s ní rozloučit, ale na naléhání Amaltee nakonec podlehne a v tu chvíli ji přemáhá smutek: „*Zvítězila jsi: nyní pláču, můžeš být spokojena.*“

Joly k této části dodává, že: „*...il s'agit meme d'un „topos“ de la littérature dramatique (le personnage tragique se cuirassant contre les affections humaines pour ne pas se laisser détourner de la voie héroïque qu'il a choisie).*“⁶⁴

Vyvrcholení celého děje přichází v zápětí, kdy se těsně před obětováním Melite zjeví jako „deus ex machina“ bohyně Themide, která se do této chvíle děje vůbec neúčastnila,

⁶²JOLY, Jacques. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand, 1978, s. 231

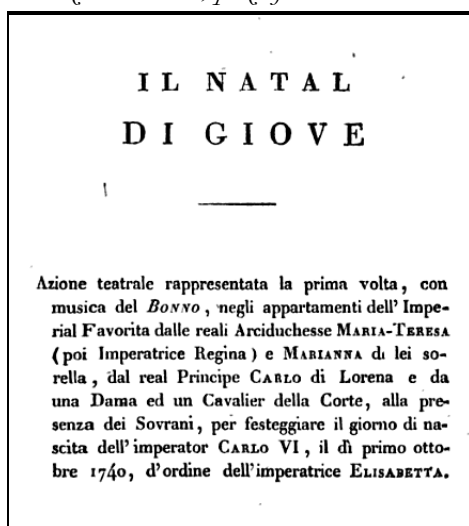
⁶³Tamtéž, s. 232.

⁶⁴Tamtéž, s. 234 „[...] se jedná o klasický „topos“ dramatické literatury (tragická postava se snaží obrnit proti lidské náklonosti, aby se nenechala odradit od hrdinské cesty, kterou si zvolila).“

vysvětlí celé prorocství, čímž Melite zachrání a posune svým výstupem děj směrem k oslavě narození Jova, tedy personifikovaného panovníka: „*Dosud k vám Osud promlouval temně; nyní odhalím jeho význam: Necht' s Nebesy dnes Kréta soupeří svou slávou. Dnes největší z bohů se závistí hvězd tuto zemi počtíl svým Narozněním: Jupiter je mezi vámi.*“

Výše nastíněná definice serenaty i děj a struktura libreta dokládají, že *Il natal di Giove* je vcelku typickým reprezentantem tohoto žánru. Jedinou zajímavou odchylkou je fakt, že libreto nemá samostatnou závěrečnou licenci, ani není tato část v textu nikde explicitně označena. V licenci se běžně všechny účinkující postavy spojí v recitativu, ve kterém se obrátí k osobě, jíž je serenata dedikována a vzdají jí hold. Poté zazní árie v podobném duchu a celou kompozici zakončí sborový výstup všech účinkujících. *Il natal di Giove* je odlišné. Výše nastíněnou strukturu má sice závěrečná scéna, ovšem postavy se zde k nikomu přímo neobrací a není zmiňována žádná konkrétní osoba. O narození boha se pouze hovoří, nikdo mu přímo nevzdává úctu. K absenci obvyklé licenze mohl být následující důvod: Serenata byla poprvé provedena u příležitosti oslavy narození císaře Karla VI., a to 1. října 1740 v Teatro della Favorita.⁶⁵ Na provedení se podíleli šlechtici z okruhu císařského dvora, včetně obou císařových dcer, o čemž informují pozdější libreta (viz obrázek níže). Jednu z hlavních rolí ztvárnila Marie Terezie, která v danou dobu již očekávala budoucího císaře Josefa II. (narozen 13. března 1741), tedy se dá uvažovat nad tím, že druhou - a patrně hlavní - rovinou textu je sdělení informace o očekávaném narození dítěte. Hlavním darem pro císaře tedy nebyla serenata samotná, ale výše zmíněné oznámení o narození dítěte, které se samo tak trochu stalo i „oslavencem“. Tomu zcela odpovídá text předlohy i následná absence licenze oslavující císaře, místo níž je zdůrazněno narození boha Jupitera. Dle informace na pozdějším libretu byla zadavatelkou textu jako obvykle samotná císařovna Alžběta Kristýna, tedy se můžeme domnívat, že Metastasio byl o těhotenství Marie Terezie informován a tento fakt měl do libreta zahrnout na její přání.

Obrázek – libreto, pozdější - 1820⁶⁶



⁶⁵ ANGERMÜLLER, Rudolph. *Bonno, Giuseppe*. In: The New Grove Dictionary of Opera. Ed. Stanley Sadie, Volum eone, 1997, s. 540.

⁶⁶ *Opere scelte di Pietro Metastasio volume quattro: Azioni e feste teatrali di Pietro Metastasio*, Milano, 1820.

Další zhudebnění libreta

První kompozicí na Metastasiovo libreto bylo zhudebnění Giuseppe Bonna, pocházející z roku 1740. Jeho skladba byla provedena u výše zmíněné příležitosti oslavy narozenin císaře Karla VI. Jak jsme také uvedli, na provedení se podíleli šlechtici z okruhu císařského dvora, včetně obou císařových dcer v hlavních rolích. Bonnovo zhudebnění se nám bohužel dosud nepodařilo dohledat v žádné ze středoevropských, zvláště pak vídeňských hudebních knihoven či archivů, tedy kompozice nemohly být srovnány. Libreto bylo poté zhudebněno ještě několikrát:

- 1749 Johann Adolf Hasse⁶⁷
- 1764 Johann Christoph Richter⁶⁸
- 1766 Luciano Xavier Santos⁶⁹
- 1772 Andrea Lucchesi⁷⁰
- 1778 João Cordeiro da Silva⁷¹
- ? Aloisio Lodovico Fracassini⁷²

Překlad libreta

Nyní bude následovat překlad, který není básnický, ale pokud možno takový, aby byl co nejvěrněji zachován význam slov.⁷³

⁶⁷ NICHOLS, Davi J., HANSELL, Sven. *Hasse, Johann Adolf*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 11, 2001, s. 111.

⁶⁸ BUELOW, George J. *Richter Johann Christoph*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 21, 2001, s. 342.

⁶⁹ BRITO de, Manuel Carlos. *Santos, Luciano Xavier*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 22, 2001, s. 264.

⁷⁰ VALDER-KNECHTGES, Claudia. *Lucchesi, Andrea*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 15, 2001, s. 270.

⁷¹ BRITO de, Manuel Carlos. *Silva, João Cordeiro da*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 23, 2001, s. 390.

⁷² DENNERLEIN, Hanns. *Fracassini, Aloisio Lodovico*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 9, 2001, s. 136.

⁷³ Překlad libreta Ondřej Macek.

N A R O Z E N Í J O V O V O .

K A N T Á T A

na oslavu dne narozenin

Jeho Posv. Cís. a Král. Katol.

Veličenstva

KARLA VI.

CÍSAŘE ŘÍMSKÉHO

V Ž D Y V Z N E Š E N É H O .

P R O M Ě N Y .

Posvátný les poblíž Themidina chrámu.

Nádherně osvětlený chrám Themidy, bohyně spravedlnosti. Na jedné straně socha bohyně, před ní oltář se zažehnutým ohněm. Kolem chrámoví kněží, kteří nesou na zlatých mísách stuhy, květy a další potřeby k oběti.

Za zvuku majestátní hudby je vidět, jak s výše sestupuje shluk hustých mraků. Jakmile mraky dospějí před sochu, postupně prořídnou a odhalí bohyni, již ukrývaly.

O B S A H .

Podle antických bájí se Jupiter narodil v království Krétském, načež byly k péči o něho Osudem vyvoleny dvě královské princezny: Melite a Amaltea. Podle špatně pochopených zázraků a nevhodně vyložených věsteb, jež předcházely dni vznešeného narození, bylo mylně usuzováno, že bobové jsou rozhněváni a že je k jejich usmíření nezbytně třeba skvělé oběti. Byl to veliký omyl, který však nezůstal bez užítku, ježto tíseň, kterou zapříčinil, pak učinila mnohem živější radost z nenadálého štěstí, utužila ctnost obou šlechtyných hrdinek, prokázala, že jsou hodny takové slávy a zdůvodnila tak volbu Nebes.

Odehrává se na ostrově Krétě, v chrámu bohyně Themidy a v lese, který jej obklopuje.

O S O B Y .

MELITE,	<i>krétské královské</i>
AMALTEA,	<i>princezny.</i>
CASSANDRO,	<i>kněz Themidin.</i>
ADRASTO,	<i>vůdce korybantů.</i>
THEMIS,	<i>bohyně spravedlnosti.</i>
SBOR	<i>kněží a korybantů.</i>

N A R O Z E N Í J O V O V O .

V Ý S T U P P R V N Í .

Posvátný les poblíž chrámu bohyně Themidy.

Melíte, pak Adrasto.

Mel. A Adrasto stále nepřichází! A stále se z chrámu nikdo nevrací! Bozi, co teď bude! Ach, prozrad'te konečně temný smysl tolika tak podivných zázraků. Kdybychom alespoň věděli, z čeho pramení náš strach....

Adr. Kde je, Melíte,
tvá královská sestra? *(Utrápeně.)*

Mel. Netrpělivě
se prochází po lese.

Adr. Pojd'me: hledejme ji
a prchněme.

Mel. Běda!

Adr. V přístavu nalezneme
nějakou příhodnou loď. Kamkoli se osudu
zlíbí vás dovést, tam bude i Adrasto, aby byl
vaším stážcem a ochráncem.

Mel. Chvějí se. Je dovršena
oběť?

Adr. Ach, nikoli! S vyděšeným křikem uprchlo
před smrtící ranou z ruky kněží
zvíře určené k oběti a mrak nenadále
zakryl sochu bohyně.

Mel. Ale vyjádřila se Nebesa?

Adr. Bohužel. Oškliví si
všední obětiny. Jednu z vás
si žádá za oběť.

Mel. Ach! Jakže?

Adr. Ó bože,
musíme odejít; přijde-li kněz, marně
budu žádat vaši záchranu.

Mel. Stůj a pověz mi
přesné znění
té neblahé věštby.

Adr. (Jaká muka!) Zní takto:
"Abyste Krétu učinili šťastnou, marně přinášíte
bohům
tyto oběti. Tak vznešenou poctu
vyhradil Osud královské krvi."

Mel. Nebesa se tedy nerozhodují
mezi sestrou a mnou? *(Zamyšleně.)*

Adr. Ne.

Mel. Stačí tedy
jen jedna z nás, aby byl změněn
osud vlasti.

Adr. Avšak, princezno,
teď není čas zde meškat.

Mel. Pravda. *(Vykročí rozhodně.)*

Adr. Co to děláš? Jakou to stezkou
spěcháš vstříc vlastní zkáze?
Tato cesta vede k přístavu.

Mel. A tato k chrámu.

Adr. Ale co jen to máš v úmyslu?

Mel. Ochotně uposlechnout
rozkazu bohů; svou šťastnou smrtí
zbavit vlast tísň,
zachránit vás všechny a sebe učinit nesmrtelnou.

Adr. Spravedliví bozi! Kdo ti vnukl
tak neblahý úmysl?

Mel. Sláva a soucit.

Adr. Ale měj na mysli....

Mel. Já myslím,
že je hříchem
zkoumat vůli bohů; že jako nám jsou
povinováni úctou
ti níže postavení, tak i my jsem povinováni jim
příklady ctnosti; že zůstává naživu ten,
kdo svou smrtí uchovává celé říše;
toto byly a toto jsou mé myšlenky.

(Chce odejít.)

Adr. Ach ne, odpusť; to nesmím dovolit.

Mel. Hola, rozpomeň se, Adrasto,
kým jsi ty, kým jsem já, a nestav se na odpor.

Adr. Ó bože!

Víš, že tvůj královský otec mi při svém odchodu
svěřil péči nad vašimi dny.

Co jen mu mám říci, až se vrátí?

Mel. Řekni mu, že svou krev
jsem dobře prolila pro své bližní;
řekni mu, že jsem šla na smrt,
aniž bych zbledla.
Že jsem zcela šťastná,
mohu-li alespoň dosáhnout toho,
že se nad takovou dcerou
nemusí rdít. *(Odejde.)*

V Ý S T U P II .

Adrasto, pak Cassandra.

Adr. Tolik mne skličují
úžas a soucit....

Cass. Viděl jsi
 princezny, Adrasto? Hledám je,
 ale bojím se, abych je nenašel
 Adr. Melite se nyní
 odebrala k chrámu.
 Cass. A neví jaký úděl....
 Adr. Ví všechno, ničeho se nebojí a jde se radostně
 obětovat pro vlast.
 Cass. Ó, ta šlechetná!
 Ó, vznešená paní! A Amaltea?
 Adr. Dosud
 jí sestřin bědný osud není znám.
 Cass. Co řekne, až se to dozví, ta, jež ji miluje
 víc než sebe samu, a jež nedokáže
 žít ani jediný okamžik vzdálena od ní?
 Adr. Hle, zde přichází.
 Cass. Sbohem.
 Nemám to srdce se s ní setkat. *(Chce odejít.)*

V Ý S T U P III.

Amaltea a předešlí.

Am. Kam máš tak naspěch?
 Proč přede mnou prcháš? Takto tedy se mi
 každý
 vyhýbá? Co se jen přihodilo? Vyjádřila se
 snad bohyně nepřátelsky?
 Co přikazuje?
 Cass. Adrasto to ví.
 Adr. Cassandro to řekne.
 Am. Věční bozi! Co je to za neblahou záhadu,
 již přede mnou skrýváš? *(Ke Cassandrově.)*
 Proč měníš barvu? Mluv, odpověz.
 Cass. Protože.... věz, že Nebesa.... Chtěl bych ti
 vyložit....
 Ó bože, nehněvej se.
 Vždyť to vidíš to, vždyť to slyšíš:
 Nenacházím slova,
 nemohu promluvit.
 Ctím tvůj rozkaz,
 ale jak se mám vyjádřit,
 když cítím, jak mi duše
 stydne v hrudi? *(Odejde.)*

V Ý S T U P IV.

Amaltea, Adrasto.

Am. Ta zsinalá tvář,

ty přerývané vzdechy, ta zmatená slova,
 přerušena dříve než byla vyřčena,
 způsobují, že mi stydne krev. Je to krutý soucit,
 skrývat přede mnou pohromu,
 aby si jich můj strach musel představovat na
 sta.

Mluv: dost jsem již snášela
 to kruté mlčení.

Adr. Oběti lidské...,
 vznešenou krev.... (ó bože!)
 žádají od nás Nebesa.

Am. Žádají mou?

Adr. Tvůj život je v bezpečí. Pochybnost již
 rozptýlila
 vznešená Melite.

Am. Běda! Co to říkáš?

One tedy zemře?

Adr. Ano; aby tě zachránila,
 nabízí sebe samu za oběť.

Am. A to věří,

že mne tak zachrání? Doufá, že bych dokázala
 žít odloučena od ní? Ach, to špatně zná
 mé něžné city. Žít po jejím boku
 bylo prvním niterným přáním,
 jež vzniklo v této mé duši; prvním slovem,
 jež jsem se naučila vyslovit,
 bylo její jméno. Od toho samého okamžiku,
 kdy jsem si uvědomila, že žiji,
 jsem ji milovala, a stejným dobrem se mi zdály
 jak ten život, tak ta láska. Až dosud
 jsem se s ní dělila o všechny své starosti,
 o všechny své radosti i o své myšlenky:
 A nyní mne hodlá opustit? Ach, v to at'
 nedoufá.

Adr. Slyš, kam chvátáš?

Am. Do chrámu;
 obětovat se místo ní.

Adr. Je pozdě: to místo
 již si zaujala Melite.

Am. Snad ustoupí
 mým prosbám. Až dosud mi nic
 nedokázalo odeprít její krásné srdce.

Adr. Stůj.

Zbytečně v ní probudíš bolest,
 že tě opouští. Má-li již ve vlasech
 posvátné stuhý, jestliže před sochou bohyně
 již vysovila osudná slova,
 co si počneš?

Am. Co si počnu? Zemřeme společně.

S jejími dny Osud
spojil dny mé.
Doposud jsem žila s ní,
s ní chci i zemřít.
Jestliže ji ztratím,
mám zůstat v slzách sama?
Ach, nebyla bych tak silná;
ach, to bych nedokázala snést.

(*Odejde.*)

V Ý S T U P V .

Adrasto sám.

Což k tak veliké ctnosti
budou bohové na nebi necitelní?
Ne, to není možné. Kdo tomu věří, uráží
nesmrtelnou spravedlnost. Jakkoliv Osud hrozí
chmurný a černý, já si nezoufám.

Temnými mračny je slunce zahaleno,
neblahé světlo oblohu zabarvuje;
ale přece, kdo ví? Tato duše ještě
neztratila naději.

Každá bouře neprobouzí v hrudi
strach ze stroskotání ve vlnách;
každý hrom, každý zášleh,
neznamená vždy úder blesku.

(*Odejde.*)

V Ý S T U P V I .

Nádherně osvětlený chrám Themidy, bohyně
spravedlnosti. Na jedné straně socha bohyně,
před ní oltář se zažehnutým ohněm. Kolem
chrámoví kněží, kteří nesou na zlatých mísách
stuhy, květy a další potřeby k oběti.

Melíte, Cassandra a doprovod urozených dívek.

Cass. Velkodušná hrdinko, počto trůnu,
oporo vlasti a přemožitelko
všech slabých citů, hle, teď je čas
postavit v srdci na stráž
všechny své ctnosti. Ty musíš....

Mel. Příteli,
těmito slovy se nadarmo
namáháš, abys podpořil moji stálost;
neboj se, že by zakolísala. Ty květy, ty stuhy
uprav mi již ve vlasech; myslí na to, abys svou
posvátnou
službu vykonal jistou rukou,

a mně ponechej péči o moji povinnost.
Cass. Završ tedy, duše vznešená,
posvátný zvyk:
Necht' tvé rty nabídnou božstvu sebe samu.
Mel. Spravedlivá bohyně, chci zemřít;
ach, necht' má smrt zachová
jak vlast, tak otce.
Spravedlivá bohyně....

V Ý S T U P V I I .

Amaltea, Adrasto a předešlí.

Am. Kněží, přerušte
oběť.

Mel. (Běda!)

Am. Mně pojd'te čelo
ověncit květy:

Obětinou jsem já, nikoli Melite.

Mel. (Pomož mi, Cassandro,
zakolísám, jestli neodejde.)

Cass. Tvé přání, (*k Amal.*)

princezno, přichází pozdě: Ona se jako první
nabídla božstvu, není již dovoleno
měnit obětinu.

Am. Alespoň budiž dovoleno
zemřít s ní.

Cass. Ne, nepřisluší mi,
abych v jediném dni sklál dvě oběti královské.
Odeji.

Am. Což se mi zabraňuje
i zemřít? Ustup mi tedy ty, sestro,
postup mi to místo. Žádám to za odměnu
své něžné lásky.

Mel. (Jaká muka!)

Am. Ó boží!

Proč mi neodpovídáš?

Proč....?

Mel. Odejdi, Amalteo. (*Aniž by na ni pohlédla.*)

Am. Že mám odejít? A kdy

jsem si vysloužila tvou nenávisť? Od sebe mne
vyháníš,

aniž bys mi pohlédla do tváře!

Cass. Ach, princezno,

na něžné loučení

není čas; nerozrušuj ji. Je marné

se protivit Osudu.

Am. Ach, jestliže ti pro mne zůstává....

Mel. Nech mne, pro slitování. (*Aniž by na ni pohlédla.*)

Am. Avšak dej mi sbohem,
avšak pohlédni na mne, ty nelidská. Ach,
nevěřila bych,

že tvá ukrutnost dospěla až tak daleko...

Mel. (Obrátím-li se k ní, nezadržím pláč.)

Am. Chceš mne opustit navždy?
Můj žal tě nedojímá?
Můžeš mi odepřít jediné sbohem?
Tot' příliš veliká ukrutnost.
Řekni mi alespoň: "Opouštím tě",
řekni to alespoň s jediným
povzdechem,
vždyť si neodporují, ó bože,
Stálost a Soucit.

Mel. Slyš mne: (já více nemohu
odolávat jejímu pláči.) Ještě nevíš,
že tou nejdražší částí
mé duše jsi ty? Že nyní mé city
náležejí Nebi? Že hledím-li na tebe,
připravuji je o ně? Měla by ti stačit trýzeň,
již mne stálo to mlčení. Chtěla jsi mne
mermomocí
vidět zbavenou síly. Zvítězila jsi: nyní pláču,
můžeš být spokojena. Alespoň už neruš
obět'. Jdi: já umírám za vlast,
ty pro ni žij po dlouhé hodiny šťastné a
radostné.

Am. Ó bože!

Mel. Obejmi mne, a pak.... (*Obejme ji.*)

Adr. Mlčte.

Mel. Co se přihodilo?

Cass. Na nebi se zablesklo.

Adr. Chrám se otrásá a s výšin sestupuje
světelný oblak.

Am. Co teď bude?

Mel. Náš osud

snad změní svou tvářnost.

Adr. Ach, buďte nakloněni, ó bozi, mé naději!

V Ý S T U P V I I I .

Za zvuku majestátní hudby je vidět, jak s výše
sestupuje shluk hustých mraků. Jakmile mraky
dospějí před sochu, postupně prořídnou
a odhalí bohyni, již ukryvaly.

Themis a předešlí.

Them. Pryč, vznešené Hrdinky,
pryč s žalem. Dost důkazů již
podala vaše ctnost. Dosud k vám Osud
promlouval temně; nyní odhalím jeho význam:
Necht' s Nebesy dnes Kréta
soupeří slávou. Dnes největší z bohů
se závistí hvězd
tuto zemi poctil svým Narozněním:
Jupiter je mezi vámi. A ještě jsem neřekla vše.
K péči o něho, sestry vznešené,
vy jste byly vyvoleny a bohové si netroufají
s vámi soutěžit. Takové úcty mezi nimi
požívá Ctnost. Na horu Ídu
směřujte své kroky; a v oné strži,
kam se pyšný orel,
jsa blesky vyzbrojen, již ubírá svým letem, tam
necht' se
rozléhá Jovův dětský pláč. Jděte; a necht' na
sebe vezmou
radostnější vzezření
v tak šťastný den jak Kréta, tak celý Svět.

Krásné duše Nebi milé,
ano, oddechněte si od nynějška:
Již jste se chvěly dost,
je čas se radovat.

Necht' Kréta neslyší vůkol
nic než slova štěstí,
necht' nevidí v tak krásný den
nic než projevy radosti.

*Oblaka se opět uzavřou, vznesou se do výše a
rozplynou se.*

V Ý S T U P I X .

Melite, Amaltea, Cassandro, Adrasto a keněží.

Adr. Ó, Kréto!

Am. Jaký to den!

Adr. Ó, jak jsme šťastní!

Am. Osud

jsi špatně vyložil, Cassandro.

Cass. To je pravda; ale snad

byl můj omyl dílem Nebes. Zachtělo se jim
vyzkoušet vaši ctnost.

Am. Nyní pojd',

sestro, do mé náruče. Nyní mi jsou drahá
objetí tvá.... Avšak na všeobecné radosti
máš tak malou účast? Každý jásá,
a ty na mne zmateně hledíš, pláčeš a mlčíš?

Mel. Veliké city nejsou těmi nejvýmluvnějšími.
Nedokážu ti vypovědět své štěstí:
Má mysl je zmatena
něžným, sladkým pohnutím,
jež pocit'uje mé srdce.
Tisíce citů současně
se předhání v této hrudi:
Je to radost, je to naděje,
je to úcta a je to láska.

Adr. Kdo by kdy uvěřil,
že by se z takového strachu mohlo zrodit
takové štěstí?

Cas. Že by tomuto pobřeží,
tomuto dni byla vyhrazena
tak velebná pocta?

Am. Ach, necht' již naše radost
nezůstává více skryta
uvnitř tohoto chrámu. Já cítím,
jak ze srdce mi přetéká; již bych ji chtěla
vylíčit každému; toužím po tom, aby ji s tímto
naším
skrytým krajem sdílely všechny kraje světa.
Ne: to sladké vzrušení smyslů,
jež se tohoto dne zrodilo v mých myšlenkách,

já vylíčit neumím. Nalézám ve své mysli
na sta šťastných představ, v jediném okamžiku
si ve své duši utvářím
tisíce přání, předzvěstí a nadějí. Chtěla bych
říci tolik,
že nemohu říci nic. Pojd'te, jděmež,
sestro, k NAŠEMU JOVOVI: před ním
se hovoří i beze slov. On ví,
jaký je to pro nás den; a každou tajnou
myšlenku
i celé srdce nám přečte na tváři.

S B O R .

Pokaždé, když se bude navracet
úsvit tohoto dne,
země bude jásat.
Vždy se rozpomene,
že tomuto velikému dni vděčí
za své štěstí.

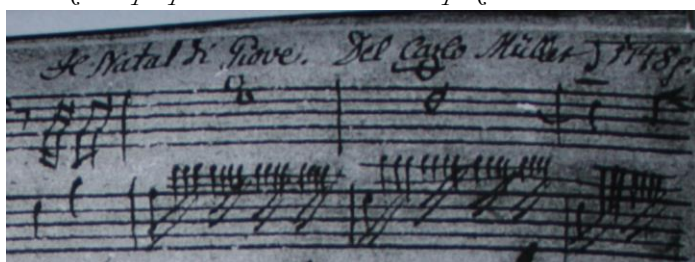
K O N E C .

5. MÜLLEROVO ZHUDEBNĚNÍ

Obecně ke zhudebnění

Dle datace nad úvodní sinfonií pochází Müllerovo zhudebnění z roku 1748, po vzniku Metastasiova libreta a jeho prvního zhudebnění Giuseppem Bonnem. Holdovací či gratulační serenaty byly v rámci jaroměřického provozu tradičně uváděny v souvislosti se jmeninami hraběte (24. prosince). Vzhledem k obsahu textu se ovšem *Il natal di Giove* hovořící o zrození Jupitera ke jmeninám nehodí. Bylo tedy patrně uvedeno (analogicky s účelem prvního zhudebnění k oslavě narozenin císaře Karla VI.) už 23. února na narozeniny hraběte.

Obrázek – podpis Müllera a datace kompozice



Struktura kompozice

Serenata je jednoduchá, ač přesunem na jiné místo fakticky rozdělena na dvě části a skládá se z devíti scén. Kompozici zahajuje třívětá italská sinfonie, následuje sled árií a recitativů. Ve scéně VIII., kterou děj vrcholí, je umístěna instrumentální mezihra a jediný recitativ con stromenti celé kompozice. Serenatu ukončí závěrečný sbor. Struktura je následující:

Tabulka – struktura serenaty

Scena	Druh kompozice	Počet taktů	Postava
-	Sinfonie	122	-
I.	Recitativ semplice	81	Melite, Adrasto
	Árie	95	Melite
II.	Recitativ semplice	20	Adrasto, Cassandro
III.	Recitativ semplice	13	Amaltea, Adrasto, Cassandro
	Árie	88	Cassandro
IV.	Recitativ semplice	57	Amaltea, Adrasto
	Árie	39	Amaltea
V.	Recitativ semplice	9	Adrasto
	Árie	114	Adrasto
VI.	Recitativ semplice	23	Melite, Cassandro,
	Arioso	17	Melite
VII.	Recitativ semplice	42	Melite, Amaltea, Cassandro, Adrasto
	Árie	124	Amaltea
	Recitativ semplice	26	Melite, Amaltea, Cassandro,

			Adrasto
VIII.	Instrumentální vstup	33	-
	Recitativ con stromenti	39	Temide
	Árie	93	Temide
IX.	Recitativ semplice	17	Melite, Amaltea, Cassandro, Adrasto, kněží
	Árie	130	Melite
	Recitativ semplice	32	Adrasto, Cassandro
	Coro	41	Kněží a korybanti

Obsazení a rozsah jednotlivých rolí

Počet rolí zcela odpovídá Metastasiovu původnímu libretu. V Müllerově zhudebnění je charakter jednotlivých postav zdůrazněn jejich hlasovým zařazením, která uvádíme v tabulce níže, včetně požadovaných hlasových rozsahů:

Tabulka – zařazení a hlasový rozsah jednotlivých rolí

Osoby	Zařazení	Hlasový rozsah
Melite	Soprán	hes – hes''
Amaltea	Soprán	dis' - hes''
Cassandro	Tenor	c – g'
Adrasto	Alt	a – fis''
Temide	Soprán	d' - a''

Otázkou je komu z jaroměřických zpěváků mohly být svěřeny jednotlivé party. Určitou pomůckou nám může být obsazení opery Cambise z roku 1743:⁷⁴

Tabulka – Obsazení rolí v operě Cambise

Jméno	Hlasové zařazení	Postava
Alžběta Havlínová-Míčová	Soprán	Nitetti
Johanna Míčová-Hružová	Soprán	Meride
Pavlna Catullusová	Soprán	Laodice
Johanna B. Catullusová	Soprán	Selene
Alžběta Havlínová	Alt	Fanete
Marie Anna Nellerová-Míčová	Alt	Cambise
Antonín Kratochvíl	Tenor	Farnaspe
František Antonín Míča	Tenor	Ostane

Je pravděpodobné, že sopránové role si rozdělily výše uvedené zpěvačky. Alžběta Havlínová provdaná Míčová (pokřtěna 1712) interpretovala v jaroměřických představeních náročné sopránové role, stejně tak jako sestry Pavlna (nar. 1720) a Johanna Catullusová (nar. 1721). Ty jsou zmíněny i jako účinkující při provedení *Te Deum* v Hostimi roku 1745, kterého

⁷⁴ PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřích*. Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae, IV., KLP, Praha 2011, s. 163

se účastnil jako zpěvák i Müller.⁷⁵ Čtvrtou možnou zpěvačkou je Johanna Míčová-Hrůzová (nar. 1715), která je označována za jednu z nejlepších sopranistek v Jaroměřicích. V *Il natal di Giove* jsou sopranové role tři – dvě princezny a bohyně Temis. Je možné, že dvojice sester mohla být svěřena právě sestřím Catullusovým. Postavu bohyně mohla ztvárnit Johanna Míčová. Jejím vystoupením totiž celý děj vrcholí, tedy bylo zapotřebí ztvárnit roli v dostatečné kvalitě. Navíc byla starší než sestry Catullusovy, tedy i věkově by se k postavě bohyně více hodila. Altová role je pěvecky velmi náročná, v úvahu tak připadá především Marie Anna Nellerová-Míčová, která byly svěřovány velmi obtížné role. Vyloučena ale není některá další zpěvačka, např. Františka Růžicková. Poslední je tenorový part. Z libreta *Cambise* vyčteme, že obsahovalo dvě tenorové role reprezentované Františkem Antonínem Míčem a Antonínem Kratochvílem. Míča jako interpret v *Il natal di Giove* nepřipadá v úvahu, protože byl v té době již mrtev. Jako nejpravděpodobnější se zdá být obsazení role Antonínem Kratochvílem, který navíc také účinkoval při výše uvedeném provedení *Te Deum* a Müller byl tedy zvyklý s ním pracovat.

Tabulka – možné obsazení rolí v Il natal di Giove

Jméno	Hlasové zařazení	Postava
Pavĺína Catullusová	soprán	Melite/Amaltee
Johanna Catullusová	soprán	Melite/Amaltee
Johanna Míčová-Hrůzová	soprán	Temide
Marie Anna Nellerová-Míčová	alt	Adrasto
Antonín Kratochvíl	tenor	Cassandro

Serenatu uzavírá sbor, který se běžně skládal ze všech účinkujících. V tomto případě to ovšem nebylo možné. Sbor má obvyklé obsazení soprán, alt, tenor, bas a tedy by předchozí účinkující nebyli schopni obsadit všechny party.

Nástrojové obsazení

V Müllerově zhudebnění převažuje obvyklá čtyřhlasá orchestrální sazba: první housle, druhé housle, viola a basso continuo. Tyto nástroje doprovází všechny árie, jedinou obměnou je občasné unisono prvních a druhých houslí při doprovodu, čímž se sazba zmenší na tříhlasou. Recitativy jsou - s výjimkou jednoho recitativu con stromenti - doprovázeny pouze continuem. Dle poznámek, které místy zakazují hru jednoho z nástrojů, tato skupina zahrnovala violon a cembalo. Zda se zde uplatnilo i violoncello, příp. další contiunový nástroj se z poznámek nedá vyčíst, ale je to pravděpodobné.

V některých instrumentálních částech a závěrečném sboru Müller přidává mezi nástroje navíc dvě trumpety, které dodávaly instrumentaci lesk a umocňovaly holdovací charakter celé kompozice. Všechny části kompozice, ve kterých se trumpety (tromby) vyskytují, jsou napsány v D dur, což značí, že se jedná o D trubky.⁷⁶ V souvislosti s použitím trompet je můžeme uvažovat o tom, zda se k nástrojům v těchto místech nepřidávaly i

⁷⁵ PLICHTA, Alois. *Jaroměřicko, dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí, II*. Třebíč: Arca JiMfa, 1994, s. 177.

⁷⁶ Ty se používaly počátkem 18. století například v Drážďanech nebo v Praze, zatímco Míča 1734 v *Der glorreiche Nahmen Adami* píše trubky v C, které se používaly více ve Vídni. Tato problematika související s laděním je velmi rozsáhlá, proto ji zmiňujeme jen okrajově.

tympány. Od 18. století se skupina dvou trumpet s tympány vyskytovala v obdobných kompozicích jako ustálené nástrojové spojení.⁷⁷ Je tedy možné, že přidání tympánů bylo natolik samozřejmé, že si nežádalo žádnou přímou poznámku. Stejně tak bylo dle dobové provozovací praxe možné zdvojit první a druhé housle hoboji, ovšem ani o této možnosti není v partituře žádná zmínka.

Scénické požadavky

Dokladem o scénickém provedení serenaty jsou předepsané scénické proměny (*mutazioni*) v libretu, které Müller zcela převzal a bral na ně ohled při kompozici. Libreto, stejně jako texty, jimiž je opatřeno Müllerovo zhudebnění, udává dvě místa, na kterých se děj odehrává a dvě jevištní aktivity, vyplývající z poznámek. Oba zdroje informací uvádí tyto scénické proměny:

1. *Posvátný les poblíž Themidina chrámu.*
2. *Nádherně osvětlený chrám Themidy, bohyně spravedlnosti. Na jedné straně socha bohyně, před ní oltář se zažehnutým ohněm. Kolem chrámoví kněží, kteří nesou na zlatých mísách stupy, květy a další potřeby k oběti.*

Popis zvláště druhé proměny je poměrně podrobný, nicméně tato prostředí jsou pro barokní divadlo vcelku typická. Jak uvádí Hilmera ve své publikaci o perspektivní scéně 17. a 18. století, většina scén byla typizovaná několika základními prostředími: ulice, les, zahrada, přístav, vojenský tábor, slavnostní sál, chrám, kabinet, nádvoří, žalář, měšťanský pokoj, nebe – peklo.⁷⁸ Je tedy pravděpodobné, že jaroměřické divadlo mělo odpovídající kulisy, navíc Müller divadlo dobře znal, tedy věděl, že je možné proměny uskutečnit.

O něco náročnější na realizaci je začátek osmé scény, ve které „za zvuku majestátní hudby je vidět, jak s výše sestupuje shluk hustých mraků. Jakmile mraky dospějí před sochu, postupně prořídnou a odhalí bohyni, již ukryvaly.“ Tato scénická akce vyžadovala nesporně nějaký druh létacího stroje v podobě mraků, které se v průběhu instrumentální mezihry snesly i s bohyní na jeviště a poté rozestoupily. Následně po skončení scény stejným způsobem Temide scénu opustila: „Oblaka se opět uzavrou, vznesou se do výše a rozplynou se.“ I tento scénický požadavek bylo možné uskutečnit. Jaroměřické divadlo bylo vybaveno kompletní mašinerií, a to včetně létacího stroje. Létací stroj ("Flugwerck") se vyskytuje v Jaroměřicích prokazatelně poprvé v r. 1738, a to ve dvou operách: v repríze opery *Merope* Riccarda Broschiho a v holdovací opeře *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano* Ignazia M. Contiho. K *Merope* se dochovala pozoruhodná instrukce samotného hraběte, že licenci musí Pavlína Catullusová zpívat před závěrečným baletem, přičemž se musí snést v mraku, zazpívat onu árii a poté znovu v mraku odletět, čímž může začít závěrečný tanec.⁷⁹

Tabulka – průběh scénických aktivit v průběhu serenaty

Scena	Druh kompozice	Postava
	Sinfonie	

⁷⁷ VESELÁ, Irena. Trompeta jako nástroj, slovo a znak v operách a serenátách vrcholného vídeňského baroka. In *Sborník Slovo a hudba*, Prešov, 2006, s. 208.

⁷⁸ HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Scénografický ústav Praha, 1965.

⁷⁹ PERUTKOVÁ, Jana. *Johann Adam Graf Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*. Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015, v tisku.

POSVÁTNY LES		
I.	Recitativ	Melite, Adrasto
	Árie	Melite
II.	Recitativ	Adrasto, Cassandro
III.	Recitativ	Amaltea, Adrasto, Cassandro
	Árie	Cassandro
IV.	Recitativ	Amaltea, Adrasto
	Árie	Amaltea
V.	Recitativ	Adrasto
	Árie	Adrasto
CHRÁM BOHYNĚ TEMIDE		
VI.	Recitativ	Melite, Cassandro,
	Arioso	Melite
VII.	Recitativ	Melite, Amaltea, Cassandro, Adrasto
	Árie	Amaltea
PŘÍCHOD BOHYNĚ TEMIDE		
VIII.	Instrumentální úvod	
	Recitativ con stromenti	Temide
	Árie	Temide
ODCHOD BOHYNĚ		
IX.	Recitativ	Melite, Amaltea, Cassandro, Adrasto, kněží
	Árie	Melite
	Recitativ	Adrasto, Cassandro
	Coro	Kněží a korybanti

Analytická část

Instrumentální části

Serenata obsahuje celkem dva instrumentální vstupy. První je úvodní sinfonie, druhý přichází ve scéně VIII., kde předchází recitativu a árie bohyně Themis.

Sinfonie

Serenatu uvádí třívětá sinfonie italského typu. Díky četným opakováním v průběhu jednotlivých vět je poměrně rozsáhlá. Na místo klasické čtyřhlasé sazby (I. housle, II. housle, viola, bas), která doprovází většinu částí serenaty, je navíc doplněna dvojicí trumpet, zaznívajících v první a třetí větě. Jednotlivé věty jsou opakovány, stejně jako části uvnitř vět samotných. Schéma je následující:

Sinfonia	Tempo	Tónina	Takt	Počet taktů
1. věta	Allegro assai	D dur	C	53
2. věta	Andante e sempre piano	G dur	2/4	20
3. věta	Presto	D dur	3/8	47

První věta - *Allegro assai*, je psána v celém taktu a tónině D dur.⁸⁰ Po úvodních dvou taktech, zahajujících serenatu výrazným D dur akordem, zaznívá v prvních houslích melodický motiv v delších notových hodnotách. Druhé housle a viola mají rytmicky shodný doprovod v šestnáctinových notách a bas pokračuje v plynulém drženém doprovodu, ve kterém setrvává po celou dobu kompozice. Ostatně polarita hlasů je zde jasná: bas a viola jsou (až na výjimky) doprovodné, stejně jako trumpety, které se zde uplatňují pouze ve dvou melodicko rytmických modelech. Nositelem melodických témat jsou převážně pouze první a druhé housle:

Příklad – úvod sinfonie, hlavní melodické téma v prvních houslích

The musical score shows the beginning of the symphony. It features five staves: Trombi (Trumpets), Violin I, Violin II, Viola, and Basso. The key signature is D major and the time signature is common time (C). The first two measures are marked with a '1' and a '2' above the notes. The Violin I part has a melodic line with long note values, while the Violin II, Viola, and Basso parts provide a rhythmic accompaniment with sixteenth notes.

Melodie první části je velmi plynulá a hybná, narušena místy pouze změnou rytmu, jako například v taktu 11, kdy první a druhé housle v unisonu přejdou do lombardského rytmu, jež je na chvíli vystřídán rychlými běhy, aby se vzápětí znovu objevil a přivedl melodii k první repetici, resp. b dílu první věty:

Příklad – lombardský rytmus, začátek b dílu

The musical score shows the beginning of the second part of the first movement, starting at measure 23. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, and Basso. The key signature is D major and the time signature is common time (C). The first two measures are marked with a '23' above the notes. The Violin I and II parts play a Lombard rhythm (a dotted quarter note followed by an eighth note). The Viola and Basso parts provide a rhythmic accompaniment with sixteenth notes. The score includes dynamic markings 'p' (piano) and repeat signs.

První část b dílu je charakteristická mollovým tónorodem a častým střídáním dynamiky, přičemž continuo a trumpety zde pouze zdůrazňují kontrastní úseky ve forte:

⁸⁰ Tóniu D dur charakterizuje Mattheson jako ostrou, jiskrnou a živou.

Příklad – průběh b dílu, kontrastní forte

26

Od taktu 34 již melodie čerpá z předchozího dílu, vyznění je velmi podobné, zajímavé je unisono prvních a druhých houslí začínající taktem 40, které setrvá až do konce první věty:

Příklad – začátek unisona prvních a druhých houslí

39

Prostřední věta označená *Andante e sempre piano* moduluje do G dur a je oproti ostatním poměrně krátká, ač je také členěna na dvě části. Sazba se v tomto dílu mění pouze na tříhlasou, zcela bez doprovodu trumpet, což činí střední díl symfonie výrazně kontrastní. Pomalejší kantabilní melodie je opět nesena prvními houslemi. Zajímavým ozvláštňením je sextola před přechodem na druhý díl prostřední věty v taktu 73:

Příklad – sextola v taktu 73

57

Třetí věta s tempovým označením *Presto* se tóninou navrácí do D dur a je zapsána v 3/8 taktu. První a druhé housle zůstávají v unisonu, ale opět se navrácí trumpety. Charakteristickým prvkem této části je užití triol v obou částech poslední věty:

Příklad – trioly v taktu 79 – 82

Musical score for measures 79-82. The score is in D major and 2/4 time. It features a vocal line (soprano) and piano accompaniment. The piano part includes triplets in both the right and left hands. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as *Allegro*.

Scéna VIII.

Druhý instrumentální vstup se objevuje ve scéně VIII., která celá patří bohyni Temide. Instrumentální úvod scény je podkladem pro dění na jevišti, kdy se bohyně snáší z oblaků. Celá přehra čítá 33 taktů v tempu *Allegro* a tónině D dur, přičemž taktem 34 plynule přejde do *Adagia*, kterým začíná bez jakéhokoli přerušení recitativ. Pro posílení majestátnosti hudby jsou ke čtyřhlasé sazbě doprovodných nástrojů opět přidány dvě trumpety, které uplatňující se v celé úvodní části. Stejně jako v úvodní sinfonii mají viola a continuo doprovodnou funkci. Nositelem melodie jsou zde první housle, výjimečně jejich funkci přebírají trubky.

Tato instrumentální část má několik charakteristických prvků. Prvním je časté unisono vedení prvních houslí, které je například hned v začátku kompozice. Sjednocení melodie zdůrazňuje snahu o monumentální vyznění začátečních taktů. Stejně tak tomu napomáhá i zaznívající D dur akord na těžkých dobách (ve smyčcích samozřejmě v podobě arpeggia), jež je rovněž typický pro tuto část:

Příklad – začátek instrumentálního úvodu, zaznívající D dur akordy na těžkých dobách

Musical score for the beginning of the instrumental introduction. The score is in D major and 2/4 time. It features five staves: Trombone (Tromb.), Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The tempo is indicated as *Allo:*. The score shows the beginning of the piece, with the first four measures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as *Allo:*. The score shows the beginning of the piece, with the first four measures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as *Allo:*. The score shows the beginning of the piece, with the first four measures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as *Allo:*.

V prvním melodickém motivu (takt 4) se vyskytuje charakteristická melodicko rytmická figura, spočívající ve třech rychlých, o sekundu klesajících notách, na které navazují tři noty osminové na stejném tónu:

Příklad – první motiv a typická melodicko rytmická figura v prvních houslích

V taktu 7 začíná druhý hudební motiv, sestávající ze sledu po dvou vázaných šestnáctinových not:

Příklad – druhý motiv

Působivá část přichází v taktu 17, kdy utichnou všechny nástroje, vyjma doprovodného basu, a melodii ve smyslu jakési intrády přebírají pouze trumpety. Ty svým charakterem připomínají fanfáry oznamující příchod bohyně. Stejná situace se opakuje i v taktu 22:

Příklad – intrada v trumpetách, takty 18 – 19

Poté je opakována melodie prvního a druhého motivu až k taktu 34, kdy klesající rozložený D dur akord napomůže přechodu melodie do pomalého *Adagio* a začátku recitativu con stromenti:

Příklad – Adagio a začátek recitativu

Árie

V celé serenatě je celkem sedm árií v da capo formě a jedna arioso. Obsahují četné koloratury, komponované především na klíčová slova, a množství hudebně rétorických figur z oblasti hudební symboliky. V následující tabulce uvádíme seznam árií tak, jak následují v průběhu serenaty:

Tabulka – árie v serenatě Il natal di Giove

Scena	Árie	Forma	Počet taktů	Tónina	Tempo	Da capo
I.	<i>Digli che il sangue mio</i>	Árie	95	F dur	Risoluta e Allegro	ano
III.	<i>Oh Dio, non sdegnarti</i>	Árie	88	B dur	Andante	ano
IV.	<i>A' giorni suoi la sorte</i>	Árie	39	E dur	Adagio	ano
V.	<i>D'atre nubi è il Sol</i>	Árie	114	D dur	Allegro	ano
VI.	<i>Giusta Dea morir voglio</i>	Arioso	15	Es dur	Adagio	ne
VII.	<i>Vuoi per sempre abbandonarmi?</i>	Árie	124	B dur	Andantino	ano
VIII.	<i>Bell'alme al Ciel dilette</i>	Árie	93	G dur	Allegro	ano
IX.	<i>Non so dirti il mio contento</i>	Árie	130	A dur	Affettuoso	ano

Árie nejsou stejné kompoziční kvality. Tento drobný nedostatek však kompenzují dvě árie - č. 2 *Oh Dio, non sdegnarti* a árie č. 4 *D'atre nubi e il Sol*. První jmenovaná díky brilantnímu vystižení afektu váhavosti a smutku pomocí kontrastů - především ve vedení zpěvního hlasu a doprovodu, ale i za pomoci hudebně rétorických figur celkově vystihujících charakter daného textu. Druhá jmenovaná árie je skutečným vrcholem serenaty, jak po kompoziční, tak po afektové stránce. Jedná se o árii di bravura, jež by patrně snesla srovnání s obdobnými

virtuózními kompozicemi daleko známějších skladatelů dané doby. Vychází z metaforického textu, což umožňuje použití značného množství hudebně rétorických figur. Obsahuje několik náročných koloratur, včetně nejdelší z celé serenaty, a dále zajímavá grafická znázornění zpívaného textu. Jednoznačně klade značné nároky na zpěváky i na doprovodné nástroje.

Předmětem následujícího textu je hudebně textová analýza árií serenaty, zaměřená zejména na hudební symboliku. Pro lepší pochopení následující kapitoly přinášíme v tabulce zpěvní rozsahy jednotlivých rolí.

Tabulka – rozsahy jednotlivých árií

Číslo	Árie	Rozsah
1	<i>Digli che il sangue mio</i>	es' - a''
2	<i>Oh Dio, non sdegnarti</i>	c - g'
3	<i>A' giorni suoi la sorte</i>	dis' - gis''
4	<i>S'atre nubi è il Sol</i>	a - fis''
5	<i>Giusta Dea morir voglio</i>	g' - as''
6	<i>Vuoi per sempre abbandonarmi?</i>	hes - hes''
7	<i>Ball'alme al Ciel dilette</i>	d' - a''
8	<i>Non so dirti il mio contento</i>	d' - a''

1. Digli che il Sangue mio

První árie náleží Melite a následuje po recitativu, ve kterém Adrasto princezně sdělí, že dle výkladu věštby musí být obětována a přemlouvá ji k útěku. Ta se namísto toho rozhodne pro hrdinský čin obětování se a podvolení boží vůli. Celá scéna vrcholí Adrastovou otázkou, co má říci po návratu otci Melite. Ta v textu árie odpovídá a vysvětluje své jednání.

Text árie:

Digli che il sangue mio

Per l'altrui ben versai:

Digli che a morte andai,

Ma senza impallidir.

Che son felice appieno

Se conseguir poss'io

Cb'ei di tal figlia almeno

Non s'abbia ad arrossir.

Řekni mu, že svou krev

jsem dobře prolila pro své bližní;

řekni mu, že jsem šla na smrt,

aniž bych zbledla.

Že jsem zcela šťastná,

mohu-li alespoň dosáhnout toho,

že se nad takovou dcerou

nemusí rdít.

Árie Melite je zkomponována v tónině F dur a taktu alla breve. Tónina F dur charakterizovala dle Matthesona velkodušnost, jistotu, pevnost, lásku a sílu, čemuž odpovídá i obsah textu, vyjadřující odhodlání a pevnost přesvědčení Melite, která má být obětována.⁸¹ Tempové označení udává „*Risoluta e allegro*“ tedy „rozhodně a živě“, což rovněž odráží charakter celé kompozice. Árie je v da capo formě a její schéma je následující:

Z1 – R1 – Z2 – R2 | Z3 – R2

⁸¹ MATTHESON, Johann. *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713. In: [online] Dostupné z: <<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/quellen.html#mat-1713>>

Pro árii jsou charakteristické figury, jež můžeme zařadit do kategorie „*emphasis*“, tedy figury, které nějakým způsobem zdůrazňují vybraná slova, respektive jejich obsah. Sem patří velké intervalové skoky, vyzdvihující naléhavost, rozhodnost a odhodlanost vyjádřenou v textu. Zvláště je zdůrazňován verš *Digli che a morte andai, ma senza impallidir* (Řekni mu, že jsem šla na smrt, aniž bych zbledla). Na slovech této fráze se často objevují nejen intervalové skoky, ale i koloratury, případně je melodie ve vysoké poloze. Velmi časté jsou prudké změny dynamiky – již zmíněné střídání forte a *piana* po jednom taktu - a také velké množství melodických ozdob, zvláště přírazů a trylků.

Zajímavé je, že árii nepředchází žádný instrumentální ritornel, ale začíná ihned zpěvem vedeným v unisonu s prvními houslemi, což je v této árii velmi časté. Druhé housle jsou melodicky i rytmicky obdobné, pouze jsou psány o tercií níž. Zpěv začíná zhudebněním odpovědi na předcházející Adrastovu otázku – *Che mai dirgli dovrò quand'ei ritorni? - Digli che il sangue mio per l'altrui ben versai* (Co jen mu mám říct, až se vrátí? – Řekni mu, že svou krev jsem prolila pro své bližní) a melodicky začíná nápadným intervalovým skokem v rozsahu oktávy na slovech *digli che* (řekni, že), který můžeme v rámci hudebně rétorických figur považovat za *exclamatio*, tedy zvolání. Zvolání jednoznačně podtrhuje význam obsahu slov, kterými Melite odhodlaně vysvětluje, proč se rozhodla dobrovolně zemřít:

Příklad – začátek árie, *exclamatio* na prvních dvou slovech

Risoluta. e A:

Violin I

Violin II

Viola

Melite

Digli che il sangue mio per l'altrui ben versai:

Risoluta. e A:

Basso

Zpěv pokračuje v unisonu s prvními houslemi, až do zhudebnění poslední věty první strofy textu (takt 8), kdy se zpěv osamostatní na slovech *ma senza impallidir* (aniž bych zbledla). Fráze začíná sextovým skokem nahoru, který opět zdůrazňuje v textu obsaženou rozhodnost, a je následně sekvenčně opakována (podruhé o tercií výš). Při druhém opakování je na slově *senza* (bez) vypsána pětitaktová koloratura, kterou nejprve doprovází všechny nástroje v rytmickém unisonu, poté pouze bas:

Příklad – zhudebnění fráze „*ma senza impallidir*“

Musical score for measures 8-13. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Meite (soprano), and Basso (bass). The Meite part has the lyrics: ai, Ma senza impallidir, ma sen=

V taktu 17 začíná velmi krátký (5 taktů) první instrumentální ritornel v předepsaném unisonu prvních a druhých houslí, přičemž v posledních dvou taktech zaznívá v klesajících sekvencích výrazný motiv v osminových notách. Následuje opakované zhudebnění první strofy, přičemž melodie moduluje do dominantní tóniny C dur. Zpěv je opět *colla parte* doprovázen prvními houslemi, i když ne zcela důsledně, druhé housle melodii kopírují o tercie níž. Na poslední frázi (*che a morte andai* ([že] jsem šla na smrt) melodie vybočí do c moll (takt 27), kterou – v souladu s vyzněním této části – Mattheson označuje za smutnou či zarmoucenou. Notové hodnoty všech doprovodných hlasů se prodlouží a celá melodie klesá. Pohyb je zde vyjádřen dlouhým pomalým klesáním melodie, což jeho významu plně odpovídá. Zpěvní hlas má na slově *andai* (šla) navíc malou koloraturu v rozsahu 3 taktů:

Příklad – klesající melodie na textu *morte andai*

Musical score for measures 28-32. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Soprano (S.), and Violoncello (Vc.). The Soprano part has the lyrics: morte andai = = = i, ma

Krátké vystřídaní mollovou tóninou může evokovat chvilkový smutek či zaváhání nad svým rozhodnutím, ale následný návrat do původní tóniny (takt 32) a oktávový skok na druhém opakování fráze *ma senza impallidir* (aniž bych zbledla) vyvrací zaváhání a utvrzuje v odhodlání. V taktu 37 navíc přichází na druhém slově koloratura s oporou v melodii prvních houslí. Zbytek smyčců přináší jakousi dialogickou odpověď:

Příklad – koloratura na slově „*impallidir*“

Od taktu 46 je zhudebněn znovu první verš árie, uvedený velkým intervalovým skokem – nonou, stupňující naléhavé zvolání *digli (che a morte andai)* (řekni [že jsem šla na smrt]), přičemž na slovech *morte andai* je opět ilustrován pohyb pomocí klesající melodie doplněné appoggiaturou:

Příklad – intervalový skok u slov *digli che a morte andai*

Následuje ještě trojí zopakování klíčové fráze árie - *ma senza impallidir* (aniž bych zbledla) s poměrně úsporným nástrojovým doprovodem. Při posledním opakování (takt 55) je zpěvní hlas opuštěn všemi nástroji vyjma continua, což můžeme interpretovat jako zdůraznění samostatného rozhodnutí. V této části je také zajímavě řešena dynamika, kdy se forte a piano střídají po jednom taktu až do konce fráze:

Příklad – třetí zopakování fráze „ma senza impallidir“

Taktem 57 začíná druhý ritornel v F dur, tematicky vycházející z melodie zpěvního hlasu na začátku árie. Na to okazuje hned první takt, kde je opět oktávový skok (viz příklad výše). První a druhé housle mají předepsáno unisono, viola a bas tvoří protihlas. Ritornel je poměrně krátký (8 taktů) a uvozuje začátek B dílu árie, zhudebnující druhou strofu textu. Zpěv opět začíná intervalovým skokem (sexta) na části *che son* (že jsem) a pokračuje prvním veršem, který není nijak opakován. Následující druhá polovina textu je zhudebněna v unisonu zpěvu a prvních houslí, a to i v případě koloratur, de facto až k přechodu k dalšímu ritornelu. Klíčovou frází zde je *non s'abbia* (nemusi), zopakována dokonce čtyřikrát. Nejzajímavější je koloratura na druhém opakování, jež je uvozena oktávovým skokem a v jejímž průběhu dialogicky k prvním houslím a zpěvu zaznívají druhé housle, viola a bas ve stejném rytmu. Celá melodie osciluje v průběhu mezi mollovým a durovým vyzněním:

Příklad – koloratura na frázi *non s'abbia*, unisono prvních houslí a zpěvu

V taktu 87 uvozuje oktávový skok a klesající řada tónů v basu následující instrumentální část shodnou s druhým ritornelem a také přechod na da capo, které končí taktem 64:

Příklad – intervalový skok v basu a úvod ritornelu

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

M.

Bc.

f

f unis.

tr

ar= rossir.

2. *Oh Dio, non sdegnanti*

Druhou árií je *Oh Dio, non sdegnanti* zpívaná knězem bohyně Themis, Cassandrem. Árie je součástí recitativu, ve kterém Cassandro s Adrastem nemohou smutkem a zděšením vypovědět Amaltee proroctví a také rozhodnutí její sestry Melite uposlechnout vůli bohů a obětovat se. Ve chvíli kdy se Amaltea obrací s otázkou přímo na Cassandra, ten svádí vnitřní boj mezi povinností a snahou nezranit zlou zprávou princeznu. Tento vnitřní boj je ústředním tématem árie.

Text árie:

O Dio, non sdegnanti:

Lo vedi, lo senti:

Non trovo gli accenti,

Non posso parlar.

Il cenno rispetto;

Ma come spiegarmi,

Se l'anima nel petto

Mi sento gelar?

Ó bože, nehněvej se.

Vždyť to vidíš, vždyť to slyšíš:

Nenacházím slova,

nemohu promluvit.

Ctím tvůj rozkaz,

ale jak se mám vyjádřit,

když cítím, jak mi duše

stydne v hrudi?

Kompozice je psána ve $\frac{3}{4}$ taktu v tónině B dur a jako ostatní má da capo formu. Struktura je následující:

Z1 – R1 – Z1 – R2 | Z3 – R1

Pro árii je charakteristické rozdělení textu ve zpěvním hlasu mnohými pomlkami, které znázorňují vnitřní rozpolcení a smutek hlavní postavy a taky obrazné spodobnění neschopnosti najít vhodná slova ke sdělení strašlivých zpráv. Tyto pomlky můžeme chápat jako figuru tmesis, členící pomlkami hudební úseky, jež by jinak byly plynulé. Melodie ve zpěvu je většinou v delších notových hodnotách, což je velmi kontrastní k hybnému doprovodu nástrojů. Často jsou využívány intervalové skoky pro zdůraznění klíčových slov.

Árie začíná zvoláním *Oh, Dio* (Ó, Bože), přičemž figura saltus durisculus, zdůrazňující naléhavost situace, je vyjádřena sextovým skokem směrem nahoru. Zpěv doprovází držený doprovod v pianu ve všech hlasech. Další fráze je oddělena čtvrt'ovou pomlkou, umocňující

zoufalství Cassandra. Následuje fráze *non sdegnarti* (nehněvej se) zakončená opět pomlčkou, jenž ilustruje neschopnost nalézt vhodná slova. Po této první frázi je ve zpěvu téměř dvoutaktová pauza, nad níž se exponuje první hudební motiv. Jedná se o stoupající a klesající melodii dialogicky zkomponovanou mezi prvními a druhými houslemi, doprovázenou drženými tóny ve viole a basu:

Příklad - exclamatio v úvodu árie, první motiv

Andante

Violin I

Violin II

Viola

Cassandra

Oh Dio, non sdegnarti: lo

Basso

Slova dalších veršů jsou od sebe důsledně oddělována osminovou a šestnáctinovou pauzou, přičemž nad zpěvem stále pokračuje hlavní motiv předávaný si mezi sebou prvními a druhými houslemi. Rychlý pohyb smyčců je velmi kontrastní k pomalé melodii ve zpěvu. Klesajícími terciemi je ztvárněna fráze *non posso parlar* (nemohu mluvit), následovaná dramatickým oktávoým skokem na výkřik *nò* (ne), což je slovo, které si Müller sám přidal do textové předlohy, ač ji jinak velmi důsledně dodržuje (takt 11). Výkřik je opět oddělen osminovou a šestnáctinovou pauzou, po které nastupuje na slovo *parlar* (mluvit) kratší čtyřtaktová koloratura. Ta je doprovázena oktávoými skoky v prvních houslích a dlouhými tóny v houslích druhých (takt 13):

Příklad – oktávový skok na slově nò, začátek koloratury

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

C

posso parlar nò non posso parlar=

Bc.

Poté je ještě jednou zopakována předchozí fráze *non posso parlar* (nemohu mluvit) a pro utvrzení významu slov je vyjádřena melodickým i rytmickým unisonem všech hlasů. V následujícím taktu (takt 18) zahajují druhé housle první ritornel rychlým stupnicovitým během, který vzápětí navazuje na melodii, čerpající motivicky z prvního tématu:

Příklad – unisono na frázi non posso parlar, začátek ritornelu

14
Vln. I
Vln. II
Vla.
C
Bc.
= = = non posso parlar. —
f
f
f

Přechod na druhou zpěvní část je reprezentován odlišnou melodicko rytmickou figurací v první a druhých houslích v terciovém odstupu (takt 23). Jak je výše uvedeno, tuto figuraci také můžeme označit za jeden z typických prvků Müllerova zhudebnění:

Příklad – melodicko rytmické figury před zahájením zpěvu

23
Vln. I
Vln. II
Vla.
C
Bc.
Oh Dio, non sdegnarti:
p
p
p

Druhá zpěvní část začíná zopakováním prvních veršů árie, jednotlivé fráze jsou ve zpěvním hlase opět důsledně oddělovány pomlčkami, přičemž melodie doprovodných hlasů je nepřerušovaná. Navíc zde Müller často využívá tečkovaného rytmu, podtrhujícího afekt vznešenosti v klesající melodii ve zpěvu, proti rovnoměrně plynoucím doprovodům, což jednoznačně podporuje význam textu. Vyvolává tím dojem vnitřního rozpolčení mezi splněním povinnosti na straně jedné a jejich odmítáním na straně druhé.

V taktech 29 – 31 působivě zní přenesení rytmicko melodické figury z fráze *lo vedi* (víš) o septimu výš na frázi *lo senti* (cítíš), což ji dělá velmi naléhavou. Následující melodie má takřka deklamační charakter na frázích *non trovo gli accenti*, *non posso* (nenacházím slova, nemohu) a je vedena až ke koloratuře na slově *parlar* (mluvit):

Příklad – přenesení figury o septimu výše, deklamační charakter melodie

Musical score for measures 29-33. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cassandro (singer), and Basso. The lyrics are: lo vedi, lo senti, non trovo gli accenti.

Koloratura (takt 34) ve zpěvu zabírá 8 taktů, nad kterými se klene dialogicky komponovaná doprovodná melodie prvních a druhých houslí, tematicky vycházející z melodie zpěvního hlasu před začátkem koloratury:

Příklad – část koloratury na slově parlar

Musical score for measures 38-44. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cassandro (singer), and Basso. The lyrics are: = = = = = non.

Po skončení koloratury (takt 44) je ještě jednou zopakována fráze *non posso parlar* (nemohu promluvit) zakončená třemi takty, v nichž je melodie zpěvu komponována jako tři dlouhé noty (půlové) oddělené vždy čtvrt'ovou pomlčkou, s podloženou slabikou *nò* (ne). Nad nimi je v doprovodu prvních a druhých houslí zopakována typická Müllerova rytmicko melodická figura. Melodie ve zpěvu po sekundách stoupá až k vrcholu na posledním naléhavém *nò*, na němž mají všechny hlasy půlovou notu a navíc je zde předepsána koruna. Ve zpěvním partu

dlouhé stoupající noty oddělené pomlčkami můžeme chápat jako pomlkové figury *suspiratio*, tedy vzdech odrážející emoce postavy, která je neschopna řeči:

Příklad – pomlkové figury pozastavující plynulost hudebního úseku

43
Vln. I
Vln. II
Vla.
C
Bc.

posso_ parlar_ no non

6 6

Fráze *non trovo gli accenti* (nenacházím slova), zhudebňovaná po koruně je velmi kontrastní (od taktu 46). Doprovod takřka zcela mizí, a celá melodie je složena z opakování dvou půltónů v nízké poloze, což evokuje velmi stísněný pocit. Vzápětí zazní v celkovém unisonu fráze *non posso parlar*, přičemž noty doprovodných nástrojů jsou diminuované, frázi na poslední slabice zakončuje septimový skok směrem dolů. Následuje pomlka s předepsanou fermatou a ještě jednou zopakovaná předchozí fráze, na jejímž konci doprovodné hlasy přecházejí v instrumentální mezihru:

Příklad – půltóny při frázi non trovo gli accenti, oktavový skok po unisonu na další frázi

47
Vln. I
Vln. II
Vla.
C
Bc.

trovo gli accenti, non posso_ parlar_ non posso_ parlar.

Instrumentální ritornel tématicky vychází z prvního motivu na začátku árie. V taktu 57 se náhle mění a potřetí se zde objevuje typická melodicko-rytmická figura Müllerova zhudebnění. Poslední takt klesajícími čtvrt'ovými notami melodií zklidňuje, aby mohla přejít do drženého doprovodu a následně dialogickému předávání melodie mezi prvními a druhými houslemi.

Zpěvní part ve stejnou chvíli interpretuje druhou strofu textu a obsahuje velké množství intervalových skoků. Zajímavá je i melodická ozdoba na slově *come* (jak), doprovázená ve všech hlasech drženým doprovodem:

Příklad – zhudebnění slova come

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

C

Bc.

cenno rispetto; _____ mà come___ spiegar

Následující fráze *se l'alma nel petto* (duše v hrudi) od taktu 63 je zhudebněna pouze třemi oktávrovými skoky ($c' - c''$), stejný motiv je použit i při opakování fráze v taktu 72. Doprovodná melodie má v tu chvíli navíc mollové vyznění:

Příklad – oktávrové skoky na frázi se l'alma nel petto

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

C

Bc.

l'alma___ nel petto,___ mi sento_ gelar=

V následující koloratuře na klíčovém slově *gelar* (stydne) je text ve zpěvu graficky vyjádřen změnou rytmu a přechodem na celé doby, a to i v opakování koloratury v taktu 75, což můžeme chápat jako obrazné vyjádření, „tuhnutí“, tedy zpomalení pohybu ve velmi malém melodickém rozsahu:

Příklad – grafické vyjádření slova gelar

Violin I
74 75 76 77
Violin II
Viola
Cassandro
sento gelar = = mi
Basso
6 — 6 6

Před poslední frází textu melodie prvních a druhých houslí v unisonu prudce klesá (takt 77), načež ustane a pod frází *io sento gelar* (cítím, že stydne) doprovází v chromatickém postupu dlouhé noty ve zpěvu pouze bas. I tuto část zhudebnění můžeme považovat za figuru znázorňující stydnutí (duše v hrudi), umocněnou předepsanou fermatou na poslední notě:

Příklad – figura pro io sento gelar

Vln. I
76
Vln. II
Vla.
C
= = mi sen= to gelar..
Bc.
6 6

Poté následuje závěrečný ritornel (takt 80), který je identický s ritornelem prvním a přechod na da capo.

3. *A' giorni suoi la sorte*

Árie Amaltey je závěrem IV. scény, v níž Adrasto vyjeví princezně proroctví, podle kterého má jedna z nich zemřít, a také jí sdělí, že k tomuto činu se již rozhodla Melite. Amaltea to odmítá, chce zemřít místo sestry a pokud ne namísto ní, tak se rozhodne ukončit svůj život společně s ní, protože je přesvědčena, že jejich životy jsou přespříliš svázány jeden s druhým a nelze je oddělit. Obsahu árie odpovídá Matthesonova charakteristika tóniny, v níž je árie napsána. E dur symbolizuje zoufalý a smrtelný smutek, zoufalou lásku – v tomto případě lásku sesterskou.

Text árie:

<i>A' giorni suoi la sorte</i>	S jejími dny Osud
<i>Congiunse i giorni miei.</i>	spojil dny mé.
<i>Vissi finor con lei,</i>	Doposud jsem žila s ní,
<i>Voglio con lei morir.</i>	s ní chci i zemřít.
<i>S'ella da me s'invola</i>	Jestliže ji ztratím,
<i>Ch'io resti a pianger sola?</i>	mám zůstat v slzách sama?
<i>Ab non sarei sì forte,</i>	Ach, nebyla bych tak silná;
<i>Ab nol potrei soffrir.</i>	ach, to bych nedokázala snést.

Árie je v adagiu, v celém taktu, začíná na předtaktí a jejím základním rysem je tečkovaný rytmus. Není nijak rozsáhlá, o čemž svědčí i její formální struktura:

R1 – Z1 – (R2) – Z2 – R3 | Z3

Skladba začíná šestitaktovým ritornelem, který představuje hlavní melodicko rytmický motiv opakující se v celé skladbě:

Příklad – základní melodicko rytmická figura kompozice

Na konci šestého taktu nastupuje zpěv, přičemž melodicky vychází z předcházejícího ritornele, který přímo cituje. První housle doprovází zpěv v unisonu na základě předepsané poznámky „*con la voce*“. Druhé housle zdvojují melodii v terciovém odstupu. Viola a continuo většinou tvoří rytmické unisono doprovod. Z continua je od začátku zpěvu vynecháno cembalo dle přípisu „*senza cembalo*“:

Příklad – začátek zpěvu

6

Vln. I *p* *con la voce*

Vln. II

Vla. *p*

A. A' giorni suoi la sorte Congiunse

Bc. *p* *senza cembalo*

Zajímavá část přichází v taktu 11, kdy se zcela změní původní rytmus skladby. Všechny doprovodné nástroje přejdou na osminové noty, na jejichž podkladě může vyniknout zhudebněný text *voglio con lei morir* (s ní chci zemřít). Na první slabice je jasná intervalová figura exclamatio, znázorněná skokem v rozsahu decimy:

Příklad – intervalový skok při zhudebnění fráze *voglio con lei morir*

10

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

A. voglio con lei morir con lei morir voglio con lei morir.

Bc.

Následuje dvoutaktová mezihra opakující hlavní motiv a poté druhé zhudebnění první strofy textu na dominantě. Zde je nejzajímavější část začínající v 17. taktu. Nástroje opět změní rytmus a přejdou na držený doprovod, při kterém zpěv deklamuje na jednom tónu nejdříve frázi *vissi finor con lei* (doposud jsem žila s ní) na subdominantě a poté *voglio con lei morir* (s ní chci zemřít) na mollové tónice. Dualita durového a mollového vyznění této části koresponduje s textem, kdy Amaltea nejprve vzpomene na šťastný život se sestrou a poté na blížící se smrt:

Příklad – kontrastní zřetěbní dvou frází

Fráze *voglio con lei morir* (s ní chci zemřít) je poté ještě třikrát zopakována. Poprvé je na slově *lei* koloratura v tečkovaném rytmu, doprovázená velmi úsporně, podruhé po slově *morir* Müller předepsal čtvrt'ovou pomlku s korunou (takt 22), tedy by mohlo utichnutí všech nástrojů i zpěvu být považováno za symboliku smrti. Napotřetí je slovo *morir* ztvárněno klesnutím o sekundu:

Příklad – utichnutí po slově *morir*

Ještě jednou je zopakována celá první strofa, přičemž je v posledním verši korunou zdůrazněno slovo *lie* ([s] ní). Můžeme jej chápat jako symbolické zdůraznění Melite, tedy Amalteiny sestry. Následuje třetí mezihra, po které začíná velmi krátký B díl (7 taktů). Ten má mollový charakter a melodie v drobných notových hodnotách ve zpěvním hlasu má velmi malé intervalové rozpětí. Na frázi *resti a pianger sola* (zůstat v slzách sama) zpěv přednáší slova na jediném tónu (takt 34), což je odpovídající grafické zpracování textu, které kopírují i doprovodné hlasy:

Příklad – setrvání na jednom tónu při frázi *resti a pianger sola*

33

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

A. S'ella da me si invola ch'io resti a pianger sola?_

Bc. *p* 76 #

V závěrečné frázi *ah nol potrei soffrir* (ach, to bych nedokázala snést) Müller prodloužil notové hodnoty, čímž efektně zvýšil naléhavost vyřčeného textu. Poté následuje přímý přechod na da capo:

Příklad – závěrečná fráze

37

Vln. I **D.C.**

Vln. II

Vla.

A. Ah non sarei si sor= = te Ah non potrei soffrir. **D.C.**

Bc. 7

4. *D'atre nubi è il Sol*

Árii předchází v recitativu monolog Adrasta, který nemůže uvěřit, že k odvaze a ctnosti, kterou princezny projevily, mohou být bohové tak necitelní a dívky nezachrání. Současně ale doufá, že pomoc přeci jen může přijít. V textu árie bouřková mračna metaforicky znázorňují strasti a neštěstí, zastíňující lidský život, ale zároveň vyjadřuje, že lze ještě doufat v naději. Druhá strofa přináší obraz bouře, jež ovšem nemusí znamenat ihned ztroskotání. I přes nesnáze tedy můžeme věřit, že se situace může obrátit v dobré.

Text árie:

<i>D'atre nubi è il Sol ravalto,</i>	Temnými mračny je slunce zahaleno,
<i>Luce infauستا il Ciel colora;</i>	neblahé světlo oblohu zabarvuje;
<i>Pur chi sa? Quest'alma ancora</i>	ale přece, kdo ví? Tato duše ještě
<i>La speranza non perdè.</i>	neztratila naději.
<i>Non funesta ogni tempesta</i>	Každá bouře neprobouzí v hrudi
<i>Co' naufragj all'onde il seno:</i>	strach ze ztroskotání ve vlnách;
<i>Ogni tuono, ogni baleno</i>	každý hrom, každý zášleh,
<i>Sempre un fulmine non è.</i>	neznamená vždy úder blesku.

Tato virtuózní árie je zkomponována v tónině D dur, která z hlediska dobového chápání charakteru tónin odpovídá charakteristice Johanna Matthesona⁸², který ji považuje za neústupnou, bojovnou, povzbudivou a eventuelně jemnou. Má následující formu:

R1 - Z1 - R2 - Z2 - R3 | Z3 - R1

Díl B je poměrně krátký, díl A se díky častým opakováním afektově a výrazově nejdůležitějších slov značně rozšiřuje. Úvodní ritornel přináší v prvních houslích předznamenání melodie použité následně v zpěvním hlasu. Současně druhé housle a viola hrají v terciovém odstupu opakující se rytmicko-melodické figury – epizeuxis,⁸³ které prochází celou árií. Bas je po celou dobu převážně drženy v osmnových notách, vyjma několika málo částí, kdy přebírá s violou zmíněný základní melodicko-rytmický motiv, ovšem vždy se jedná o velmi krátké úseky a většinou jde o dialogické zhudebnění mezi I. a II. houslemi v jedné skupině a violou a bassem ve skupině druhé:

Příklad – takt 1-2, deviza v I. houslích, základní motiv ve II. houslích a violě

Violin I

Violin II

Viola

Adrasto

Basso

Allo:

Allo:

⁸² MATTHESON, Johann. *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713. In: [online] Dostupné z: < <http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/quellen.html#mat-1713> >

⁸³ Rétorická figura charakterizovaná opakováním slov či částí melodie hned za sebou.

Před nástupem zpěvního hlasu přichází v taktu 11 náhlá změna rytmu na tzv. lombardský, o takt později je stejná melodicko rytmická část přenesena o oktávu níž a takt 13 uvádí nástup zpěvu rozloženým D dur akordem:

Příklad – lombardský rytmus, uvedení zpěvního hlasu

Po úvodním ritornelu začíná zpěv na dominantě opakováním úvodního motivu v unisonu s prvními houslemi, tedy doprovodné figury jako na začátku přechází nakrátko do druhých houslí a violy. V taktu 16 také můžeme vidět grafické a melodické znázornění slova *Sol*, které je pro ztvárnění Slunce vyjádřeno vysokou polohou zpěvního hlasu – d'':

Příklad – nástup zpěvního hlasu, grafické ztvárnění Slunce

Ve zhudebnění části věty *pur chi sà?* (ale kdo ví?) je poslední slabika zhudebněna intervalovou figurou interrogatio. Melodie mezi slovy *chi* a *sà* stoupá o malou sekundu. Toto zhudebnění otázky se opakuje v celé árii. Po otázce vždy následuje na poslední notě fermata, která umocní vyznění posední věty strofy – *Quest' alma ancora la speranza non perdé.* (Tato duše ještě neztratila naději). V této části má doprovodná melodie I. a II. houslí dialogický charakter, kdy si nástroje „předávají“ skupinky čtyř šestnáctinových not. Celá melodie má stoupající charakter směrem ke slovu *speranza* (naděje):

Příklad – zhudebnění otázky a dialogický charakter melodie I. a II. houslí

Violin I
Violin II
Viola
Adrasto
Basso

f *p* *f* *p* *f* *p*

pur chi sà? pur chi sà? Quest'alma ancora la speranza non perdè.

f *p* *f* *p*

Na slově *speranza* (naděje) se v celé árii vyskytují virtuózní koloratury. První z nich začíná v taktu 26, přičemž doprovod se v tu chvíli pro všechny hlasy změnil na akordický v osminových hodnotách, aby vynikla kratší, ale velmi hybná koloratura zpěvního hlasu, zabírající zde 5 taktů:

Příklad – začátek koloratury na slově „speranza“ a přechod na akordický doprovod

Vln. I
Vln. II
Vla.
A.
Vc.

f *p* *f* *p* *f* *p*

la speran = =

f *p*

Po skončení koloratury se od taktu 33 opakuje poslední verš první strofy árie, opět je ztvárněn dialogicky, tentokrát mezi zpěvním hlasem a I. a II. houslemi. Melodie stoupá ke slovu *speranza*, kde je vypsaná melodická ozdoba na prostřední slabice a následně je pomocí půlových not a vysoké polohy ve středním hlasu utvrzení o neztracení naděje.

V taktu 37 také začíná druhý instrumentální ritornel. Jde o variaci na ritornel v úvodu árie, ovšem zde moduluje do dominantní tóniny A dur a hlavní melodické téma nesené prvními houslemi je variováno:

Příklad – melodická ozdoba na slově „speranza“, začátek R2

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

Vc.

ran=_____ za_ non perde._____

f

f

f

f

Druhý ritornel je velmi krátký (7 taktů), změnou rytmu na lombardský v taktu 42 a rozloženým akordem A dur je opět uvozen nástup zpěvu. Opakuje se první strofa árie, tentokrát ovšem první housle nehrají v unisonu se zpěvem, ale přebírají stejnou melodicko rytmickou figuru jako druhé housle. Viola a bas doplňují melodii drženími tóny. Opět je zde graficky znázorněno Slunce vysokou notou ve zpěvním hlasu. V taktu 52 přichází náhlá změna rytmu, melodiky i dynamiky. Po předchozím forte všechny hlasy přecházejí prudce do piana, doprovod přejde na akordický v osminových notách a zpěvní hlas znovu dvakrát přednáší otázku *Pur chi sa?* ztvárněnou intervalovou figurou interrogatio a zakončenou korunou na poslední době. Úsporný doprovod a jemné vyznění této části evokuje v textu jakési povzdechnutí:

Příklad – zhudebnění otázky *Pur chi sa?*

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

Vc.

Pur chi sa? pur chi

f

p

f

p

Po pauze opět následuje zhudebnění poslední části árie, melodie se vrací k předchozímu rytmicko melodickému modelu, stoupá, a před vrcholem na slově *speranza* se objevuje efektní dialogické zhudebnění doprovodu ve všech 4 doprovodných hlasech včetně continua, který je povětšinou pouze drženy. Taktem 75 začíná nejrozsáhlejší virtuózní koloratura zabírající 15 taktů. Je doprovázena velmi úsporně rytmickým unisonem horních a dolních doprovodných nástrojů. Rytmus se v průběhu několikrát mění:

Příklad – začátek koloratury na slově „speranza“

Po koloratuře následuje opakování poslední věty první strofy árie v mollové melodii a opět koloratura na slově *speranza*. Tentokrát je melodie dialogická se smyčci s úsporným podkladem ve viole a basu:

Příklad – začátek další koloratury na slově „speranza“

V taktu 83 (konec koloratury) je ještě jednou jako utvrzení zopakována fáze *non perdè* ([duše] neztratila [naději]), kde Müller do textu přidal slovo „*nò*“ pro zdůraznění významu vyřčeného. Toto zdůraznění je doprovázeno i melodií, kdy *nò* je ztvárněné velkým intervalovým skokem (velká sexta) nahoru a text je zhudebněn unisonem všech nástrojů (vyjma bassu) ve vyšší poloze. Současně při doznívání slova *perdè* ve zpěvním hlasu nastupuje třetí mezihra, navracející se opět do tóniny D dur a tematicky čerpající z předchozích ritornelů:

Příklad – unisono na „nò non perdè“, začátek R3

V taktu 94 začíná B díl árie, který je sice poměrně krátký (13 taktů), zato afektivně velmi bohatý. Od začátku můžeme vidět grafické znázornění vln pomocí rytmických a melodických figurací v I. a II. houslích:

Příklad – grafické znázornění vln

Mezi prvním a druhým veršem I. a II. housle náhle mění v rozsahu pouhého jednoho taktu rytmus, melodickou linii i dynamiku pomocí předepsání čtyř stoupajících čtvrt'ových not v terciích. Současně na tento jeden takt přebírá motiv „vlnobití“ bas. Po tomto taktu přichází náhlý přechod do piana, opět zrychlení tempa (šestnáctinové noty) a akordický doprovod pro text *ogni tuono, ogni baleno* (každý hrom, každý zášleh), který evokuje stísněné ticho před úderem hromu či blesku, jehož grafické i melodické znázornění přichází v taktu 101, kdy všechny nástroje unisono doprovází zpěv, ale v dvojnásobných notových hodnotách – diminuci:

Příklad – přechod mezi 1. a 2. veršem, znázornění brouků a blesku

The musical score shows a transition between the first and second verses. It includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Adagio, and Bass. The lyrics are: *seno: ogni tuono ogni baleno sempre un fulmine*. The score features dynamic markings *f* and *p*, and a tempo marking *Adagio*. The Viola part has a *triss.* marking. The Bass part has a *f* marking.

Fráze se opakuje ještě jednou, tentokrát je zajímavý doprovod ve viole a bassu, setrvávající na jednom tónu, aby společně s ostatními hlasy doprovodil v unisonu zpěv na slově *fulmine* (blesk) nyní dokonce ve čtyřnásobných hodnotách:

Příklad – druhé ztvárnění slova „fulmine“

The musical score shows the second shaping of the word "fulmine". It includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Adagio, and Bass. The lyrics are: *ogni baleno sempre un fulmine non è.* The score features dynamic markings *f* and *p*, and a tempo marking *Adagio*. The Bass part has a *f* marking. The score includes a 6/4 time signature and a sharp sign (#).

Bezprostředně poté přichází další instrumentální mezihra, tedy ritornel, zcela stejný jako ritornel 1 a následuje da capo.

5. *Giusta Dea, morir vogl'io*

V závěru VI. scény je drobné arioso zpívané Melite, která se v něm, připravena zemřít, obrací k bohyni Themide a doufá, že svojí obětí skrze smrt zachová Krétu.

Text:

<i>Giusta Dea, morir vogl'io:</i>	Spravedlivá bohyně, chci zemřít;
<i>Ah conservi il morir mio</i>	ach, necht' má smrt zachová
<i>E la Patria, e'l Genitor.</i>	jak vlast, tak otce.
<i>Giusta Dea....</i>	Spravedlivá bohyně....

Aposiopese⁸⁴ na konci posledního verše naznačuje náhlé přerušení Melitiných slov, jež má na svědomí Amaltea. Ta přiběhne k chrámu a chce být obětována namísto sestry. Hudebně je tento děj vyjádřen přerušáním opakování první strofy a náhlým začátkem recitativu - z hlediska libreta je to nepochybně autorský záměr, tedy muselo být s tímto při zhudebnění počítáno:

Příklad – přerušení zpěvu a přechod na recitativ

The musical score example shows the interruption of the vocal line and the transition to recitative. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Soprano (S.), and Violoncello (Vc.). The vocal line is interrupted at measure 16, and the recitative begins with the text "Giusta Dea... Sospondete... Ministri".

Arioso je napsáno v celém taktu, adagiu tónině Es dur. O té Mattheson píše, že je velmi patetická, ale nikdy vážná, plačtivá nebo bouřlivá, což textu odpovídá. Celé arioso je také doprovázeno v continuu bez cembala, což vyplývá z připsané poznámky „*Adagio, e senza cembalo*“. Müller tím chtěl dosáhnout co největšího odlišení situace i za pomoci zvuku celého doprovodného ansámblu. Zpěvu předchází pětiktový ritornel, ve kterém zaznívá hlavní motiv ariosa:

Příklad – hlavní motiv

The musical score example shows the main motif of the arioso. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Melite, and Bass. The tempo is marked "Adagio" and the performance instruction is "Adagio, e senza cembalo".

⁸⁴ Aposiopese označuje nenadále odmlčení, či přerušení výpovědi.

Před nástupem zpěvu v taktu 4 zazní krátká, rytmicky odlišná, dialogická část, kdy si melodii předává skupina prvních a druhých houslí a skupina tvořená violou a continuumem:

Příklad – takt 4

V polovině poslední doby 5. taktu nastupuje zpěvní hlas, který je v unisonu s prvními houslemi, ovšem pouze v první frázi. Poté první a druhé housle pokračují v citaci hlavního tématu a zpěv se osamostatní. Současně ve viole ani continuumu nezaznívá žádná výrazná melodie, fungují většinou pouze jako držený doprovod:

Příklad – nástup zpěvního hlasu

Plynulost zpívaného textu je po každé frázi narušena vloženou pomlčkou, což napomáhá jejich zdůraznění. Pomlky můžeme zařadit mezi figury tmesis:⁸⁵

⁸⁵ Figura rozdělující hudební úsek, který by byl jinak plynulý, pomlčkami.

Příklad – zdůraznění důležitosti slov díky vloženým pomlčkám

Musical score for Example 1, showing vocal and instrumental parts. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Bassoon, and Bass. The vocal line (M.) has lyrics: "mio, — E la Patria, — e'l Genitor, —". The instrumental parts include a complex melodic line for Violin I and II, a rhythmic accompaniment for Viola, and a bass line for Bassoon and Bass.

V taktu 10 se objevuje složitá koloratura na slově *Patria* (vlast), doprovázená rytmicky akordickým doprovodem vedeným jako unisono všech nástrojů:

Příklad – koloratura na slově „Patria“

Musical score for Example 2, showing complex ornamentation on the word "Patria". The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Bassoon, and Bass. The vocal line (M.) has lyrics: "e la Pa = = =". The instrumental parts include a complex melodic line for Violin I and II, a rhythmic accompaniment for Viola, and a bass line for Bassoon and Bass.

Poté je ještě jednou zopakován poslední verš *e la Patria, e'l Genitor* (jak vlast, tak otce) a poté v taktu 15 zazní ve smyčcích opět základní motiv, který by se dal považovat za velmi krátkou mezihru. Od následujícího taktu totiž melodie moduluje do jiné tóniny a měla by být opakována první strofa textu. Jak jsme již ovšem uvedli výše, do árie *Melite* vstupuje prudce *Amaltea*. Místo pokračování árie tedy začíná recitativ (příklad viz výše).

6. *Vuoi per sempre abbandonarmi*

Árie následuje po dlouhém recitativu, ve kterém se nejprve Amaltea chce obětovat na místo sestry, a když toto není dovoleno, chce se s ní alespoň rozloučit. To Melite odmítá, protože se obává, že by byl jen pohled na sestru mohl zvíkat její pevné přesvědčení. Poté co Amaltea žádá sestru, aby se k ní obrátila a ta odmítá, Amaltea zpívá emotivní árii.

Text árie:

<i>Vuoi per sempre abbandonarmi?</i>	Chceš mne opustit navždy?
<i>Non ti muove il dolor mio!</i>	Můj žal tě nedojímá?
<i>Puoi negarmi un solo addio!</i>	Můžeš mi odepřít jediné sbohem?
<i>Questa è troppa crudeltà.</i>	Toť příliš velká ukrutnost.
<i>Dimmi almeno: Io ti abbandono,</i>	Řekni mi alespoň: "Opouštím tě",
<i>Dillo almen con un sospiro,</i>	řekni to alespoň s jediným povzdechem,
<i>Che nemiche, o Dio, non sono</i>	vždyť si neodporuji, ó bože,
<i>La Costanza, e la Pietà.</i>	Stálost a Soucit.

Poměrně rozsáhlá árie je psána v tónině B dur, má da capo formu a nese tempové označení Andantino. Forma je následující:

R1 – Z1 – R1' – Z2 – (R2) – Z3 – R3 | Z4

Kompozice má několik charakteristických rysů, které ji odlišují od všech ostatních v serenátě. Na první pohled je zjevné, že je psána ve velmi drobných notových hodnotách, což není zcela obvyklé. Malé hodnoty jsou zde užity jako výrazový prostředek symbolizující neklid a rozrušení. Melodie je díky tomu velice hybná a plná drobných ozdob, ovšem také náročná na souhru i kompoziční umění autora. Müller se v autografní partituře také dopustil několika (zvláště rytmických) chyb, které musely být opraveny.⁸⁶ Hned v začátku je podrobně vypsána kontrastní dynamika – rychlé přechody z *piano* do *forte* i dvakrát v jednom taktu, což se objevuje v celém průběhu árie. Dalším výrazným rysem je střídání doprovodné melodie. Pokud zpěv přednáší frázi, je doprovod jednoduchý, bez *continua*, případně v prvních houslích unisono, ovšem po skončení fráze se vždy objeví citace hlavního motivu, resp. melodicko-rytmické figury. Také otázkové fráze ve zpěvu bývají většinou zakončeny stejnou rytmickou figurou. Sekundové stoupání na poslední slabice naznačuje, že se jedná o figuru *interrogatio*:

Příklad – shodné rytmické figury na konci fráze ve zpěvu (takt 22-25)

A.

mio?_ Puoi negarmi_ un solo_ addio?_

V průběhu árie stále zaznívají stejné rytmicko-melodické figury, o kterých jsme se zmínili výše. Jejich první expozice je hned z na začátku árie, kde vystupují v podobě hlavního motivu kompozice v prvních a druhých houslích (zde je také vidět rychle se střídající dynamika):

⁸⁶ Veškeré zásahy do partitury jsou zaznamenány v ediční zprávě.

Příklad – hudební motiv č. 1

Andantino

Druhý motiv nastupuje vzápětí, rovněž v prvních a druhých houslích v předepsaném unisonu:

Příklad – motiv č. 2

Po úvodním ritornelu nastupuje zpěvní hlas (takt 15) a je v převážně v unisonu doprovázen prvními houslemi. Continuo je v částech, kde je zhudebněn text prakticky vynecháno. První hudebně rétorická figura se objevuje v prvním verši na frázi *non ti muove il dolor mio?* (můj žal tebou nepohne?). Slovo *muove* (pohnout) je ztvárněno graficky i melodicky pomalým postupem směrem nahoru vrcholícím na slovech *il dolor* (bolest), obsahující chromatický posun směrem nahoru ke slovu *mio* (má). Znázornění bolesti pomocí chromatických postupů je velmi efektní a v kontextu jiných hudebně dramatických kompozic té doby poměrně obvyklé:

Příklad – chromatický postup ke slovu dolor

Violin I
19 20 21 22

Violin II

Viola

Amaltea
Non ti muove il dolor... mio?...

Basso

Ve zhudebnění následujícího verše se opět objevuje intervalová figura interrogatio na poslední slabice slova *addio* (sbohem) a na frázi *questa è troppa crudeltà* (to je příliš velká ukrutnost) nejprve oktávový skok (takt 27) ke slovu *troppa* (příliš), vyjadřující silnou emoci v rozčlenění hlavní hrdinky a následně ještě krátká koloratura na slově *crudeltà* (ukrutnost). V koloratuře nad prodlevou ve zpěvním partu zaznívá první motiv árie a po zopakování poslední fráze přechází melodie v taktu 36 do ritornelu:

Příklad – oktávový skok a začátek koloratury

27

Vln. I
un poco forte un poco

Vln. II

Vla.

A.
Questa è troppa... crudeltà=... =

Bc.

Šestitaktový ritornel cituje druhý hlavní motiv, exponovaný v ritornelu úvodním, v předepsaném unisonu prvních a druhých houslí s velmi úsporným doprovodem ostatních hlasů. V taktu 44 začíná znovu zpěvná část, modulující do dominantní tóniny F dur. Melodický motiv je téměř stejný jako v předchozí části, zhudebňována je znovu první strofa textu:

Příklad – konec ritornelu, začátek Z2

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

Bc.

Vuoi per

Zhudebnění části *non ti muove il dolor mio?* (můj žal tebou nepohne?) je v tomto případě odlišné. Pohyb na slově *muove* je nyní komponovaný v sestupných tercích (takt 49), na slově *dolor* je opět efektní chromatický postup, jenž umocňuje pocit utrpení (takt 50). Poslední slabika zakončující frázi otázkou je znovu (jako v celé árii) ztvárněna intervalovou figurou interrogatio:

Příklad – druhé zhudebnění fráze *non ti muove il dolor mio?*

Violin I

Violin II

Viola

Amaltea

Basso

48 49 50 51

non ti muove il dolor mio?

V taktu 58 začíná opakované zhudebnění poslední fráze první strofy *questa è troppa crudeltà* (to je příliš velká ukrutnost). Melodie i rytmus se při té příležitosti zcela změní. První housle, druhé housle a viola doprovází zpěv v nepřerušném sledu šestnáctinových not, přičemž bas má vždy na první a druhou dobu v taktu oktávový skok. Velké intervalové skoky jsou i na zhudebnění mezi částí *è troppa* (je příliš), což vyzdvihuje význam a naléhavost vyřčeného:

Příklad – změna tempa a rytmu v 58

Takto změněná melodie přivede zpěv až ke koloratuře na slově *crudeltà* (ukrutnost) v taktu 61. Zde se opět mění rytmus – tentokrát na tečkový v doprovodu prvních a druhých houslí. Viola a bas doprovází v osminových notách v unisonu, ale pouze v první třetině koloratury. Druhá třetina koloratury obsahuje velmi rychlé sestupné tiraty zakončené naléhavými skoky (takt 67). V závěru koloratury se nad prodlevou ve zpěvu znovu objevuje hlavní melodicko rytmický motiv árie:

Příklad – tiraty na slově crudeltà

Následuje třetí zopakování fráze v taktu 73, kdy je zpěvní hlas pro umocnění vyznění textu zcela opuštěn všemi nástroji, vyjma continua, a deklamuje text sám:

Příklad – opuštění zpěvního hlasu doprovodnými nástroji

Na poslední notu zpěvu, jež přesahuje do následujícího taktu, navazuje velmi krátká instrumentální mezihra (o rozsahu dvou taktů) vycházející z druhého melodického tématu árie a začíná opětovně zhudebnění první strofy v mollové tónině, formálně analogické s předchozím zhudebněním, dle poznámky v partituře bez doprovodu cembala. Poté následuje instrumentální ritornel navracející melodii do tóniny B dur a vycházející z hlavního melodického tématu celé skladby.

V taktu 101 začíná díl B, tedy zhudebnění druhé strofy textu, který je velmi krátký a nejsou zde opakována žádná slova vyjma dvou závěrečných – *Costanza a Pietà* (Stálost a Soucit). Velmi volná melodie zpěvu je vždy v pauze vystřídána hybnou melodií v prvních houslích, což vytváří působivý kontrast a jisté napětí. Zajímavé je zhudebnění slova *sospiro* (povzdech) v taktu 107-108, které je ve zpěvu vyjádřeno figurou klesající velké sekundy na poslední slabice, imitující výdech, přičemž první housle doprovází zpěv v unisonu. Je zde také nejpodrobněji z celé skladby vypsán generálbasový doprovod právě na daném úseku melodie:

Příklad – zhudebnění slova „sospiro“

Musical score for measures 105-108. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Alto (A.), and Bass (Bc.). The lyrics under the Alto part are: "Dillo almen con un sospiro,___". The measure numbers 105, 106, 107, and 108 are indicated at the top of the staves.

Fráze *Che nemiche, o Dio, non sono* (vždyť nepřáteli nejsou, ó Bože) ve zpěvu je doprovázena rytmicky konstantní melodií prvních a druhých houslí a posléze i violy. Zajímavý je oktávový skok na prvních dobách v doprovodných hlasech, který má funkci jakéhosi zdůraznění slova *Dio*. Oktávový skok zdůrazňující text nacházíme také o dva takty (takt 114) později na závěrečné slabice slova *Costanza* (Stálost):

Příklad – oktávový skok na slově Costanza

Musical score for measures 111-114. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Alto (A.), and Bass (Bc.). The lyrics under the Alto part are: "Dio, non sono_ la Costanza_ è la". The measure number 111 is indicated at the top of the staves.

Následuje koloratura na slově *Pietà* (Soucit) v taktu 115, doprovázená dialogickou melodií prvních a druhých houslí:

Příklad – část koloratury a dialogický doprovod

Musical score for measures 115-117. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (A.), and Bass (Bc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score shows a complex interplay of melodic lines and rhythmic patterns across the instruments.

Poté jsou opakována slova *Costanza a Pietà* v o tercii postupně klesajících sekvencích a závěrečná anafora slova *Pietà*, zdůrazněná použitím celých dob (takt 123), které jsou v porovnání se zbytkem árie, zapsané ve velice drobných notových hodnotách, velmi výrazné:

Příklad – závěr árie

Musical score for measures 120-123. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (A.), and Bass (Bc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score shows a complex interplay of melodic lines and rhythmic patterns across the instruments. The lyrics are: "e la Pietà e la Pietà." The word "Pietà" is repeated in a descending sequence. The score ends with a double bar line and the instruction "Da capo".

7. *Bell' Alme al Ciel*

Sedmá árie je vyvrcholením osmé scény. Celá patří bohyni Themis, která těsně před vykonáním oběti na princezně Melite sestoupí „za zvuků majestátní hudby“ z nebe a osvětlí pravý význam proroctví. Árii předchází instrumentální úvod na začátku scény a rozsáhlý Themidin recitativ con stromenti. Tento jediný doprovázený recitativ v celé serenadě, podtrhuje význam postavy, jež je zástupkyní bohů, tedy i doprovod jejích slov koresponduje s charakterem celé scény.

Text árie:

<i>Bell'alme al Ciel dilette</i>	Krásné duše Nebi milé,
<i>Sì, respirate ormai:</i>	ano, oddechněte si od nyníjška:
<i>Già palpitaste assai,</i>	Již jste se chvěly dost,
<i>E' tempo di goder.</i>	je čas se radovat.
<i>Creta non oda intorno,</i>	Necht' Kréta neslyší vůkol
<i>Non vegga in sì bel giorno,</i>	nic než slova štěstí,
<i>Che accenti di contenti,</i>	necht' nevidí v tak krásný den
<i>Che oggetti di piacer.</i>	nic než projevy radosti.

Árie je poměrně rozsáhlá a formálně je členěna následujícím způsobem:

R1 – Z1 – R2 – Z2 – R3 | Z3

Tónina G dur je dle Matthesona výřečná a brilantní, přičemž zvláště druhá charakteristika árii vystihuje. Obsahuje totiž množství náročných rytmických úseků, koloratur a ozdob. Tempové označení je Allegro, což také napomáhá radostnému vyznění textu. Charakteristickým rysem árie je značné množství unisonních úseků, používání lombardského rytmu a časté užívání melodických ozdob (zvláště appoggiatur v šestnáctinových hodnotách). V árii můžeme nalézt dva hlavní motivy, které jsou exponovány hned v úvodním ritornelu. První z nich začíná výše zmíněným lombardským rytmem doplněným melodickými ozdobami, druhý začíná charakteristickými oktavovými skoky na druhých dobách:

Příklad – hlavní melodicko rytmické figury, takt 10

Samotná árie začíná dvanáctitaktovým ritornelem s melodií v prvních a druhých houslích na dominantě, ze kterého následně čerpá tematicky i zpěvní část. Jak již bylo zmíněno výše, pro

tuto árii jsou typická četná unisona – zde je hned od počátku unisono prvních a druhých houslí. V taktu 13 začíná zpěvní part a ve stejnou chvíli je poznámkou „col basso“ nařízeno unisono violy a continua, které se taktéž v průběhu skladby několikrát opakuje. Zpěv začíná citací prvního taktu předcházejícího ritornelu, navíc colla parte s prvními houslemi, ale pak se melodie osamostatní:

Příklad – začátek zpěvního partu

První hudebně rétorickou figuru můžeme najít v taktu 13 při zhudebnění fráze *sì, respirate ormai* (ano, oddechněte si od nyníška), kdy slovo *respirate* (dýchat) je na posledních dvou slabikách vyjádřeno o sekundu klesajícími čtvrt'ovými notami. Ty jsou v kontextu dosavadní melodie, plynoucí v poměrně krátkých notových hodnotách délkově kontrastní a jak graficky, tak melodicky zobrazují dané slovo. Navíc tato melodicko rytmická figura je na daném slově v celé árii stejná:

Příklad – zhudebnění slova „respirate“

Následuje figura na slově *tempo* (čas), která je řešena zcela opačně, tedy vyjádřena velmi rychlými notovými hodnotami, doplněnými o melodické ozdoby. Poté na klíčovém slově *goder* (radovat se) přichází první koloratura, která je v rytmickém unisonu neobvykle doprovázena druhými houslemi:

Příklad – *zhudebnění slova tempo a koloratura*

18

Vln. I

Vln. II

Vla.

T.

Bc.

tempo di goder = =

V taktu 22 se rytmus doprovodných nástrojů mění na konstantní osminové noty, akordicky doprovázející rozsáhlou koloraturu na slově *assai* (dost):

Příklad – *začátek koloratury na slově assai*

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

T.

Bc.

= Gia palpitaste assa =

f *p* *f* *p*

Poté je zopakována poslední fráze první strofy textu *e tempo di goder* (je čas se radovat) a začíná krátký instrumentální ritornel, vycházející melodicky z ritornelu prvního. Následně je opakována první strofa textu, stále v základní tónině, která směřuje ke koloratuře (takt 39) na slově *assai* (dost). Koloratura se skládá převážně z tempově různých akordických postupů směrem nahoru a stupnicových běhů směrem dolů s drženými tóny v horních hlasových polohách. Doprovod všech hlasů je v danou dobu uzpůsoben k vyniknutí koloratury, tedy je poměrně jednoduchý:

Příklad – koloratura na slově „assai“

The image shows a musical score for five parts: Violin I, Violin II, Viola, Temide, and Basso. The score covers measures 39 to 42. The key signature is one sharp (F#). The vocal line (Temide) has the word 'assa' written below it. The instrumental parts feature various rhythmic patterns and melodic lines.

Vzápětí po předchozí koloratuře začíná v taktu 49 další, na stejném klíčovém slově *assai* (dost). Tato koloratura je delší, obtížnější, obsahuje několik intervalových skoků, z nichž některé přesahují oktávu. Rytmický průběh se často mění, v pomalejších pasážích nebo pauzách se uplatňuje efektní dialogické přebírání rychlé melodie prvními houslemi:

Příklad – závěrečná část koloratury na slově „assai“, melodie prvních houslí nad dlouhými tóny zpěvu

The image shows a musical score for five parts: Violin I, Violin II, Viola, T. (Tenor), and Bc. (Bass). The score covers measures 56 to 62. The key signature is one sharp (F#). The vocal line (T.) has the word 'assai' written below it. The instrumental parts feature various rhythmic patterns and melodic lines.

Po skončení koloratury (takt 62) začíná ještě jedno zhudebnění celé první strofy, čímž se díl A značně prodlužuje. Můžeme zde najít opět výše zmiňovanou figuru na slově *respirate* (dýchat) v přesně stejném znění jako poprvé. Zajímavé je zhudebnění poslední fráze *e' tempo di goder* (je čas se radovat), které je v závěru A dílu zopakováno dvakrát za sebou ve velmi podobném znění, tedy můžeme říci, že se jedná o snahu o zdůraznění textu pomocí opakování:

Příklad – zhudebnění posledního verše

Taktem 72 začíná poslední instrumentální mezihra, kopírující úvodní ritornel od začátku druhého motivu. První a druhé housle jsou zde opět v unisonu:

Příklad – začátek třetího ritornelu

Po ritornelu začíná díl B (takt 80), který je v poměru k prvnímu dílu velmi krátký. Obsahuje zhudebnění druhé strofy textu, ovšem bez jakýchkoli opakování, vyjma posledního verše, jehož opakování následuje jako uklidnění po koloratuře. Začátek přednáší zpěv zdvojen prvními houslemi, od taktu 82 je předepsáno v doprovodu ještě unisono violy a continua, což činí doprovod pouze tříhlasým, a to až do konce árie:

Příklad – začátek unisona mezi violou a bassem

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

T.

Bc.

col basso.

oda intorno, non vegga in si bel giorno, che

V pauzách mezi verši ve zpěvním partu se vždy objeví rychlejší a výraznější melodie v prvních a druhých houslích (od taktu 83), vrcholem této části je koloratura (od taktu 86) v o tercii klesajících sekvencích na slově *piacer* (radosti). Doprovod je nad koloraturou velmi decentní, v držených osminových notách:

Příklad – průběh koloratury na slově „piacer“

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

T.

Bc.

Před koncem koloratury je v partituře připsána scénická poznámka s pokynem *Si chiudono di nuovo le nuvole, si sollevano in alto, e si dileguano* (Oblaka se opět uzavřou, vznesou se do výše a rozplynou se). Zopakování posledního verše druhé strofy *che oggetti di piacer* (nic než projevy radosti) po konci koloratury, by tedy mělo probíhat až při odchodu bohyně Themis, která zároveň mizí mezi mraky. Následuje da capo, v rámci kterého by měl být, vzhledem k logice scény, zopakován pouze úvodní ritornel:

Příklad – scénická poznámka, takt 87

Bc.

Si chiudono di nuovo le nuvole, si sollevano in alto, e si dileguano.

8. *Non so dirti il mio contento*

Poslední árie je součástí závěrečné scény a následuje po krátkém recitativu, ve kterém se všichni radují z poselství bohyně Themis, jen Melite „*zmateně bledí, pláče a mlčí*“ a následně své pocity vysvětlí v této árii.

Text árie:

<i>Non so dirti il mio contento:</i>	Nedokážu ti vypovědět své štěstí:
<i>Si confonde il pensier mio,</i>	Má mysl je zmatena
<i>Fra que' teneri ch'io sento</i>	něžným, sladkým pohnutím,
<i>Dolci moti del mio cor.</i>	jež pocit'uje mé srdce.
<i>Mille affetti uniti insieme</i>	Tisíce citů současně
<i>Fanno a gara in questo petto:</i>	se předhání v této hrudi:
<i>V'è la gioja, v'è la speme,</i>	Je to radost, je to naděje,
<i>V'è il rispetto, e v'è l'amor.</i>	je to úcta a je to láska.

Árie je zkomponovaná v tanečním rytmu ve 3/8 taktu a radostné tónině A dur.⁸⁷ Označení „*Affettuoso*“ vyjadřuje množství citů a emocí vyjádřených v textu. Árie má následující formu:

R1 – Z1 – R2 – Z2 – R1 | Z3

Pro árii je charakteristické časté zdvojení zpěvního partu prvními houslemi. Na začátku úvodního ritornelu zazní první motiv, jež je následně citován i v začátku zpěvního partu. Motiv zaznívá v unisonu prvních a druhých houslí, po celou dobu má continuo kontrastní doprovod:

Příklad – první motiv v úvodním ritornelu

The musical score shows the first motif of the aria. It is written for Violin I, Violin II, Viola, Melite, and Bass. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Affettuoso' and the dynamics are 'p' (piano). The Violin I and II parts are in unison. The Viola part is in the bass clef. The Melite part is a whole rest. The Bass part is in the bass clef.

Od taktu 9 zaznívá druhý melodickovrytmický motiv árie, který je často opakován v menších úsecích v průběhu árie:

⁸⁷ Charpentier, Marc-Antoine. *Règles de composition*. In: [online] Dostupné z: <<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/quellen.html#mat-1713>>

Příklad – druhý motiv

Po doznění šestnáctitaktového úvodního ritornelu začíná zpěv (takt 17), doslovně citující prvních osm taktů úvodní melodie, a až poté se melodicky ubírá jinam. Po celé zhudebnění první strofy árie je zpěv v unisonu doprovázen prvními houslemi:

Příklad – začátek zpěvního partu v unisonu s prvními houslemi

V taktu 32 pak přichází první zdůraznění klíčového slova *cor* (srdce) pomocí koloratury. Stoupající velmi zdobná melodie využívá tečkovaného rytmu a trylků, vyjadřujících radost a „sladké pohnutí“. Housle zde hrají unisono se zpěvem, což ještě podtrhuje důraz kladený na toto slovo:

Příklad – koloratura na slově „cor“

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

M.

Bc.

con la voce

con la voce

del mio cor = = = = =

Po koloratuře se opakuje poslední fráze první strofy a poté začíná krátká mezihra, která tematicky vychází z druhého motivu naznačeného v úvodním ritornelu. Druhý vstup zpěvu začíná v taktu 47, přičemž melodie i text jsou stejné jako předchozí, pouze jsou transponovány do dominantní tóniny E dur. První housle opět hrají se zpěvním hlasem unisono:

Příklad – začátek druhého vstupu zpěvu

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

M.

Bc.

p

p

Non so dirti il mio contento:

p

V této části je zajímavé úplné vynechání violového partu mezi takty 55 – 65. Textově tato část zahrnuje celý druhý verš první strofy *frà que' teneri ch'io sento, docì moti del mio cor* (něžným, sladkým pohnutím, jež pociťuje mé srdce), včetně koloratury na slově *cor*. Vzhledem k tomu, že jak už bylo uvedeno, zpěvním hlasem je v unisonu s prvními houslemi, viola zcela chybí a druhé housle a bas hrají z počátku rytmické unisono, je melodie v této části velmi jemná a odráží charakter textu. Koloratura opět využívá tečkovaného rytmu, tentokrát ovšem nejsou vypsány trylky, ač s nimi Müller patrně počítal, ovšem s jejich zápisem až při opisování jednotlivých partů určených pro provoz:

Příklad – druhá koloratura na slově „cor“

Po skončení koloratury se v rozsahu pouhého jednoho taktu objeví citace druhého ze základních motivů árie v kontrastní dynamice (takt 66), ještě jednou zopakování poslední fráze, a poté začne třetí opakování první strofy árie v taktu 70, tentokrát s ne zcela unisono doprovodem prvních houslí. Takt předcházející je zajímavý dvouoktávovým skokem v druhých houslích:

Příklad – citace motivu 2 v taktu 66, velký intervalový skok v druhých houslích v taktu 70, začátek opakování první strofy taktu 71

Při třetím opakování slova *cor* (srdce) již není zdůrazněno rozsáhlou koloraturou, ale pouze dvěma rytmicky i melodicky identickými taktů, nad kterými se v prvních a druhých houslích objevuje citace druhého hlavního motivu (takt 86). Dva stejné takty má i doprovod ve viole a continuu:

Příklad – třetí zhudebnění slova „cor“

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

M.

Bc.

— ch'io sento — dolci moti — del mio cor = =

Od taktu 92 začíná ritornel shodný s ritornelem úvodním a navrácí také melodii do původní tóniny A dur. Po doslovném opakování úvodu takt 107 zahajuje díl B, který zhudebňuje druhou strofu textu s jedním závěrečným opakováním poslední fráze. První housle zde nejsou vedeny se zpěvem (vyjma prvních tří taktů) v unisonu, a i ve druhých houslích je melodie kontrastní. Od taktu 102 (díky poznámce „col basso“) je jejich protikladem v unisonní melodii viola a bas. V taktu 107 unisono pohyb všech hlasů graficky ilustruje a zdůrazňuje klíčový text *mille affetti uniti* (tisíce citů současně), odkazující i na označení árie jako „*Affettuosso*“:

Příklad – rytmické unisono na textu „mille affetti uniti“

104

Vln. I

Vln. II

Vla.

M.

Bc.

p *f*

p *f* *p*

Mille affetti uniti — insieme,

Ve druhém verši jsou pomocí melodických ozdob – appoggiatur, zdůrazněna slova *gioia* (radost) a *speme* (naděje):

Příklad – zdůraznění slov „gioia“ a „speme“ pomocí melodických ozdob

111

Vln. I

Vln. II

Vla.

M.
fanno a gara in questo petto: V'è la gioia, v'è la speme,

Bc.

Poslední figurou je koloratura na slově *amor* (láska), která opět vychází z tečkovaného rytmu (takt 122), zpěv je unisono doprovázen prvními houslemi, protipólem tohoto je unisono violy a bassa a úsporný doprovod druhých houslí:

Příklad – koloratura na slově „amor“

119

Vln. I

Vln. II

Vla.
Col basso

M.
v'è rispetto, e v'è l'a= mor= = = =

Bc.

Nad zopakováním poslední fráze *v'è il rispetto, e v'è l'amor* (je to úcta a je to láska) je v doprovodu naposled citován hlavní motiv árie a slovo *amor* je zdůrazněno nónovým skokem ve zpěvním hlasu (takt 129). Poté následuje *da capo*:

Příklad – závěrečná fráze

Závěrečný sbor

Závěrem celé serenaty je sborový výstup kněžích a korybantů. Sbor je psán podobně jako předehra v radostné tónině D dur, ve 2/4 taktu a tempu *Allegro*. Pro zvýšení jásavého a vítězného dojmu jsou opět použity dvě trumpety, stejně jako na začátku kompozice v sinfonii a instrumentálním úvodu k VIII. scéně. První a druhé housle jsou po celou dobu unisono (v partitūře nejsou druhé housle vypsány, pouze je zde poznámka „*unis.*“) a colla parte zdvojují sopránový hlas. Viola zdvojuje alt, basso continuo bas a jediným samostatným hlasem tak zůstává tenor. Trompety jsou zcela samostatné, uplatňují se spíše při zdůraznění klíčových momentů skladby a v instrumentálních ritornelech. Forma je následující:

RI – Z1 – R1' | Z2

Samotnému sboru předchází instrumentální předehra, zahájená třítaktovou intrádou trubek. Poté se přidávají smyčce, které opět zahajují melodii D dur akordem, což je obdobné i v sinfonii a mezihře v osmé scéně:

Příklad – úvod trumpet, nástup smyčců s akordem D dur

V taktu 9 začíná sbor, který zhudebňuje následující text:

Di questo dì l'Aurora

Qualor farà ritorno

La Terra esulterà.

Rammenterassi ogn'ora,

Che deve a sì gran giorno

La sua felicità.

Pokaždé, když se bude navracet

úsvit tohoto dne,

země bude jásat.

Vždy se rozpomene,

že tomuto velikému dni vděčí

za své štěstí.

Text je podložen pouze sopránu a basu, kromě několika částí, kde je nutné naznačit, na které notě přesně mají dané hlasy nastoupit. Po začátku sboru se zcela odmlčí trumpety, vyjma taktu 13, což můžeme chápat jako zdůraznění nadcházející klíčové fráze *la Terra esulterà* (Země bude jásat). Fanfárovitý rytmus trumpet přispívá k majestátnímu vyznění a v dalších částech podporuje text:

Příklad – takt 13, trumpety zdůrazňují nástup klíčové fráze

Klíčová slova jsou zdůrazněna koloraturami a klíčové fráze jsou vždy třikrát opakovány. První koloratura začíná v taktu 14 na slově *esulterà* (jásat).

Příklad – začátek koloratury na slově „esulterà“ v taktu 14

Zajímavé je, že alt, tenor a bas končí koloraturu ve stejnou dobu (takt 17), zatímco soprán pokračuje v melodii až do taktu 19. Mezitím v ostatních třech hlasech proběhne druhé opakování fráze *la Terra esulterà* s drobnou koloraturou v altu, načež se v taktu 19 všechny hlasy spojí k třetímu opakování též fráze:

Příklad – konec koloratury v sopránu, druhé a třetí opakování klíčové fráze

Musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Soprano part ends its coloratura at measure 17. The Alto, Tenor, and Bass parts repeat the phrase "la terra esulterà" starting at measure 17. The Alto part includes a small coloratura at the end of the second repetition. All parts join for the third repetition of the phrase at measure 19.

Následuje krátký ritornel, který je vyjma intrády trubek identický s ritornelem prvním. Poté melodie přechází ke zhudebnění dílu B v paralelní tónině h moll:

Příklad – začátek B dílu v taktu 27

Musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The Soprano part has the lyrics "Rammenterassi ogn' ora che deve a Si gran giorno". The Alto, Tenor, and Bass parts have the lyrics "Rammenterassi ogn' ora che deve a Si gran".

Zajímavé je vedení continua, které zde není v přísném unisonu s basem a při zhudebnění prvního verše druhé strofy je jeho melodie netypicky dialogická ke všem ostatním hlasům:

Příklad – vedení bassa na začátku B dílu, takty 26-29

Musical score for Tenor (T.), Bass (B.), and Continuo (Vc.). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The Tenor and Bass parts have the lyrics "Rammenterassi ogn' ora che deve a Si gran". The Continuo part has a melodic line that is dialogical with the other parts.

Opět je tu třikrát opakována klíčová fráze *la sua felicità* ((za) své štěstí) se zdůrazněním slova *felicità*. Poprvé se na tomto slově objevuje koloratura v taktu 31, přičemž se zde uplatňuje efektní dialogický princip mezi sopránem a tenorem ve skupině jedné a altem a basem ve skupině druhé:

Příklad – první koloratura na slově felicità, dialogické zhudebnění

S. _____ la sua felicità=_____ la _____

A. _____ la

T. _____ la

B. _____ giorno _____ la sua felicità=_____ la

Při dalších dvou opakováních jsou hlasy poprvé zcela opuštěny unisono doprovodem nástrojů a slova spíše deklamují v celých notách, zatímco doprovod má kontrastní drobnější notové hodnoty. Poté následuje přechod na *da capo*, které končí po zopakování první strofy a opakování ritornelu těsně před dílem B:

Příklad – závěr B dílu

Vln. I

Vln. II

Vla.

S. _____ sua felicità _____ la sua felicità _____

A. _____

Recitativy

Recitativy jsou doprovázeny pouze continuem, recitativ con stromenti je zde pouze jeden, doprovázející řeč bohyně Themide. Doprovod všemi nástroji cíleně zvyšuje obraz majestátnosti bohyně a zdůrazňuje význam tohoto okamžiku.

Příklad – recitativ con stromenti, scena VIII., takt 36-38

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

T. *Themide, e detti*

Bc.

Sostenuto e pia:

Sostenuto

Lungi, illustri Eroine, lungi il dolor.

V recitativech se nevyskytují žádné ariosní pasáže a ani zde nejsou příliš zastoupeny jakékoli výraznější figury. Pokud ano, jedná se většinou o figury emfatické, zvláště intervalové skoky zdůrazňující jednotlivá slova či fráze. Verše jsou většinou zhudebněny poměrně melodicky, dlouhé deklamace na jednom tónu se zde takřka nevyskytují. V následujících příkladech uvádíme několik zajímavých pasáží z recitativů:

Příklad – ztvárnění slova *fuggi* (uprchnout) krátkými notovými hodnotami a melodií malého rozsahu, scena prima

19

M.

Bc.

Adr.

il sacrificio? Ah nò: fuggi ferita di man de'

Příklad – zdůraznění rozhodnosti ve frázi *ah non lo sperì* (v to at' nedoufá) sextovým skokem a vysokou polohou blasu, scena IV.

39

A/A.

Bc.

Adr.

Amal.

or lasciarmi? Ah non lo sperì. Senti, ove corri? Al'

b6 4 4

Příklad – emfatická figura na slově cor (srdce), zdůraznění pomocí čtvrt'ové noty, která je v kontextu ostatních notových hodnot dlouhá, scena IX.

11

A./C. cor mi trabocca; io già vorrei descriverla_ ciascun: Nè bramo a

Bc.

Charakteristické rysy Müllеровy serenaty *Il natal di Giove*

Na základě podrobného seznámení se s celou partiturou, můžeme popsat některé znaky a postupy, které jsou pro *Il natal di Giove* charakteristické. Pokud se podíváme na zhudebnění obecně, neodchyluje se nijak od obdobných soudobých kompozic. Na úvod zaznívá třívětá italská sinfonie, recitativy jsou, vyjma jednoho, doprovázeny pouze continuovou skupinou, árie jsou všechny v da capo formě a na závěr zazní sbor. K obvyklé podobě árií také patří výrazně kratší B díly a omezené použití generálbasových značek. Skladatel však dokázal kompozici vtisknout určitou osobitost, vyplývající ze způsobu použití kompozičních prostředků.

Častým jevem je vedení hlasů v unisonu, což bylo v hudebně dramatických kompozicích té doby časté. Unisona se nejčastěji objevují mezi prvními a druhými houslemi, případně mezi prvním houslem a zpěvním hlasem. Müller je využívá poměrně hojně jak v ritornelech, tak ve zpěvních částech jednotlivých árií. Basso continuo má v průběhu serenaty většinou pouze doprovodnou funkci, místy se však podílí na dotváření melodie. Přibližně v polovině skladeb lze najít doprovod držených pulsujících osminových not, které patřily už od dvacátých let 18. století k výrazným znakům neapolských operních kompozic; to výrazně přispělo ke zpomalení a určitému zjednodušení harmonického průběhu árií. Takto vedenou basovou linií tedy můžeme zařadit mezi charakteristický rys této kompozice:

Příklad – doprovod držených osminových not neapolského typu, árie č. 4, takty 1-2

Basso

Allo:

Příklad – árie č. 2, takty 7-9

Bc.

Příklad – předeбра scény 8, takty 4-6

Bc.

Müller často využívá efektního dialogického zhudebnění mezi dvojicemi nástrojů, či jednotlivými hlasy. Tento princip byl velmi oblíbený nejen v baroku, ale v průběhu celého 18. století. U Müllera se několikrát objevuje i v koloraturách, které tedy nejsou založeny pouze na zpěvu, ale nástroj je v danou chvíli rovnocenným společníkem. Na dialogickém principu je dokonce založena celá árie č. 6, využívající důsledné střídání úsporného doprovodu ke

zpívanému textu, přičemž v pauzách se vždy vyskytne velmi rychlá melodie (viz analýza dané árie výše):

Příklad – dialogické zhuďebnění mezi prvními a druhými houslemi, árie č. 2., takty 4-6

Musical score for Violin I and Violin II, measures 4-6. Violin I starts with a forte (f) dynamic and then switches to piano (p). Violin II starts with piano (p) and then switches to forte (f).

Příklad – dialog mezi zpěvem a smyčci, árie č. 4., takty 78-79

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, measures 78-79. Violin I and II have rests, while Viola and Cello/Double Bass play a rhythmic pattern.

Příklad – dialog mezi I./II. houslemi a violou/bassem, arioso č. 5, takt 4

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass, and Bassoon, measure 4. Violin I and II play a complex rhythmic pattern, while Viola, Cello/Double Bass, and Bassoon play a simpler pattern.

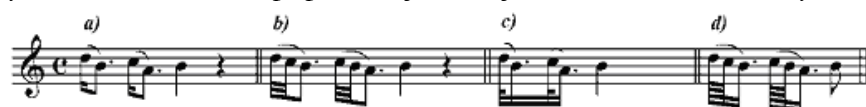
Jako účelový výrazový prostředek můžeme vnímat i dynamiku, vypisovanou Müllerem ve všech částech, v některých ovšem zvláště pečlivě, kdy využívá střídání piana a forte několikrát i během jednoho taktu:

Příklad – střídání dynamiky, árie č. 6, takty 1-5

Andantino

Musical score for Violin I and Violin II, measures 1-5. The score shows alternating dynamics of forte (f) and piano (p) for both violins.

Frekventovaným kompozičním prostředkem je hojně využíváný tečkovaný a lombardský rytmus. Na tečkovaném rytmu je ostatně založena celá árie č. 3. Lombardský rytmus byl v dané době velmi populární. Johann Joachim Quantz uvádí tyto možné varianty:⁸⁸



U Müllera můžeme najít tyto varianty:

Příklad – lombardský rytmus, árie č. 4, takty 11-12



Příklad – árie č. 7, takt 4



Příklad – variace na způsob lombardského rytmu, Sinfonia, takt 42-43



Velmi charakteristické je užívání celých znějících akordů (ve smyčcích je samozřejmě možno je interpretovat pouze jako arpeggia). Akordy se objevují jako charakteristický prvek spojující všechny instrumentální části serenaty:

Příklad – akordy, sinfonie, takty 30-31



Příklad – Coro, takty 21-25



⁸⁸ PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae, IV., KLP, Praha 2011, s. 237.

Příklad – úvod scény VIII., takty 1-3

V mnoha áriích je možné definovat Müllеровu zřejmě oblíbenou melodicko rytmickou figuru, která se objevuje hned v různých obměnách v několika áriích a pomáhá tak kompozici sjednotit. V základní podobě se jedná o dvě stejné skupinky šestnáctinových not, přičemž mezi prvními třemi je vzdálenost sekundy a čtvrtá nota je vzdálena o interval větší. Jasně rozpoznatelná je také díky smyku, který je u všech těchto figur stejný – první tři noty v legátu, čtvrtá oddělená a s důrazem. Ukázkovým příkladem je árie č. 4, jež je na tomto motivu založená. U ostatních árií se figura vždy objeví nárazově, bez jakékoli další souvislosti s předcházejícím nebo následujícím hudebním materiálem:

Příklad – charakteristická melodicko rytmická skupinka, árie č. 4, takty 1-2

Příklad – árie č. 2, takt 23

Příklad – částečně variovaná figura v recitativu con stromenti, scena VIII., takt 52-53

Příklad – variace figury v árii č. 1, takty 19-20

V souladu s dobovou praxí využívá pro vyjádření vztahu hudby a slova hudební symboliku. Nejčastější jsou zdůrazňující figury emphasis, prezentované zvláště intervalovými figurami, opakováním klíčových slov či frází, případně podpořením vyznění textu melodií doprovodných nástrojů. Z konkrétních figur můžeme jmenovat například interrogatio –

otázku, charakteristickou sekundovým stoupáním na poslední slabice, či exclamatio – výkřik, zvolání, v emočně vypjatých částech textu. Časté je také užívání pomlk jako výrazového prostředku – tmesis či suspiratio (příklady viz analýza jednotlivých árií).

Shrnutí

Müllerova serenata je zkomponovaná v galantním stylu. Tomu odpovídá charakter kompozice, pokud jej porovnáme s obdobnými díly skladatelů stejného období, zvláště z okruhu Neapole. Spřízněnost můžeme najít s tvorbou Johanna Adama Hasseho, ale i s ranými díly Christopha Wilibalda Glucka; přímé srovnání se skladbami těchto autorů by ovšem přesahovalo rámec této práce. Otevírá ale další možné badatelské pole do budoucna. Faktura skladeb je převážně homofonní se symetrickými frázemi a širokodechými melodiemi, zpracování z hlediska vedení hlasů je kvalitní. Obsahuje četné náročné árie s výraznými koloraturami, melodika je většinou kantabilní a některé árie jsou vystavěny na tanečních formách. Recitativy jsou přesvědčivé jak po stránce deklamační, tak modulační. Müller také využívá značné množství melodických ozdob a rytmických prvků od triol, přes tečkovaný rytmus, až k tehdy oblíbenému rytmu lombardskému. Posuzovat kompoziční úroveň podle jediné dochované skladby je mimořádně obtížné, lze ale říci, že se jedná o kvalitní kompozici, která převyšuje dobový průměr.

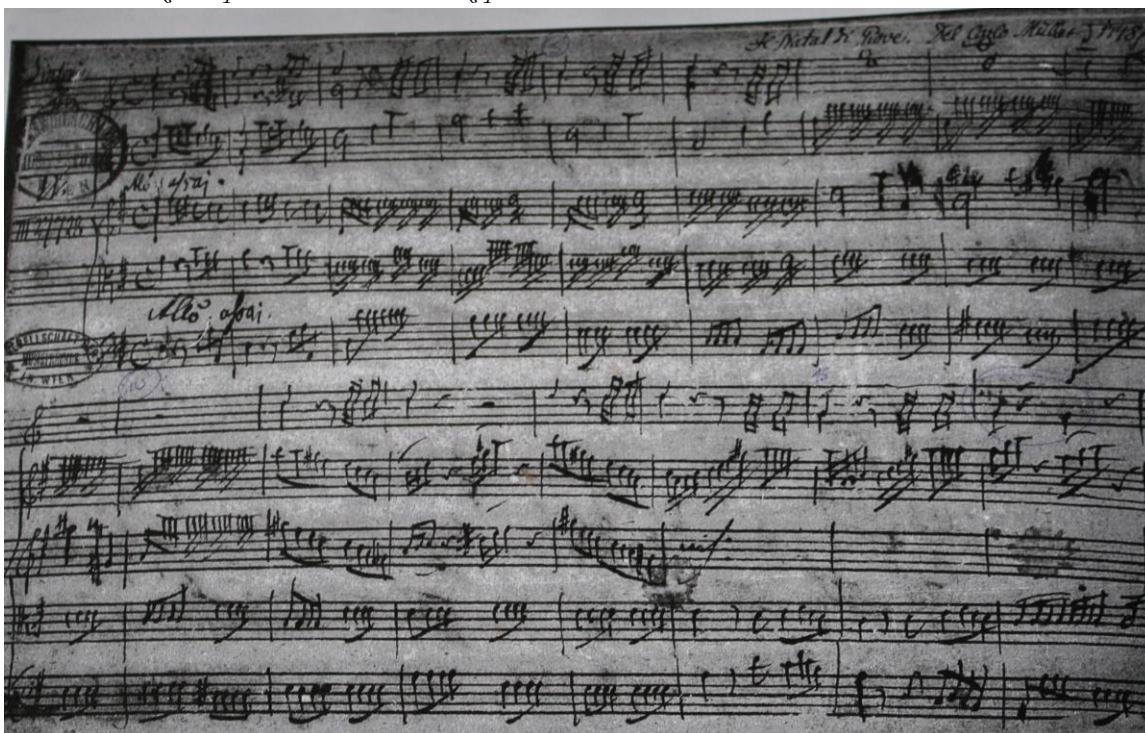
6. POPIS PRAMENE

Müllerův autograf serenaty *Il natal di Giove* je v současnosti uložen v archivu Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni pod signaturou III 27728.⁸⁹ Partitura je svázána v tmavěhnědé vazbě s tmavým mramorováním a má rozměry 220 x 340 mm q. Uprostřed desek se nachází novodobý papírový štítek se jménem autora, titulem díla, informací o autografním původu partitury a signaturou:

Carlo Müller
Il Natal di Giove
Partitur
Autograph.
III 27728

Přídeští i předsádka jsou bez jakýchkoliv poznámek. Autograf neobsahuje žádný titulní list, začíná rovnou úvodní sinfonií. Zde je v pravém horním rohu nadepsán titul kompozice, vedle podpis autora a datace s drobnou ozdobou.

Obrázek – první strana notového zápisu



Partitura čítá celkem 96 stran. Na každém listu je předepsaných deset notových osnov, vše včetně not je psáno černým inkoustem. Nenalzáme zde žádné doplňující poznámky či doplňky psané tužkou či jinou rukou, vyjma číslování jednotlivých stran. Poměrně časté jsou

⁸⁹ Autografní původ partitury je domněnka, ovšem povaha rukopisu má autografní charakter, nejedná se o opis pořízený pro knihovnu nebo pro provozní účely, jaké se v Jaroměřicích vyskytují běžně. Více viz publikace J. Perutkové – *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera na Moravě*.

různé opravy vyškrábáním či přeškrtnutím původního zápisu, stejně jako mnoho inkoustových skvrn, což činí partituru místy nečitelnou.

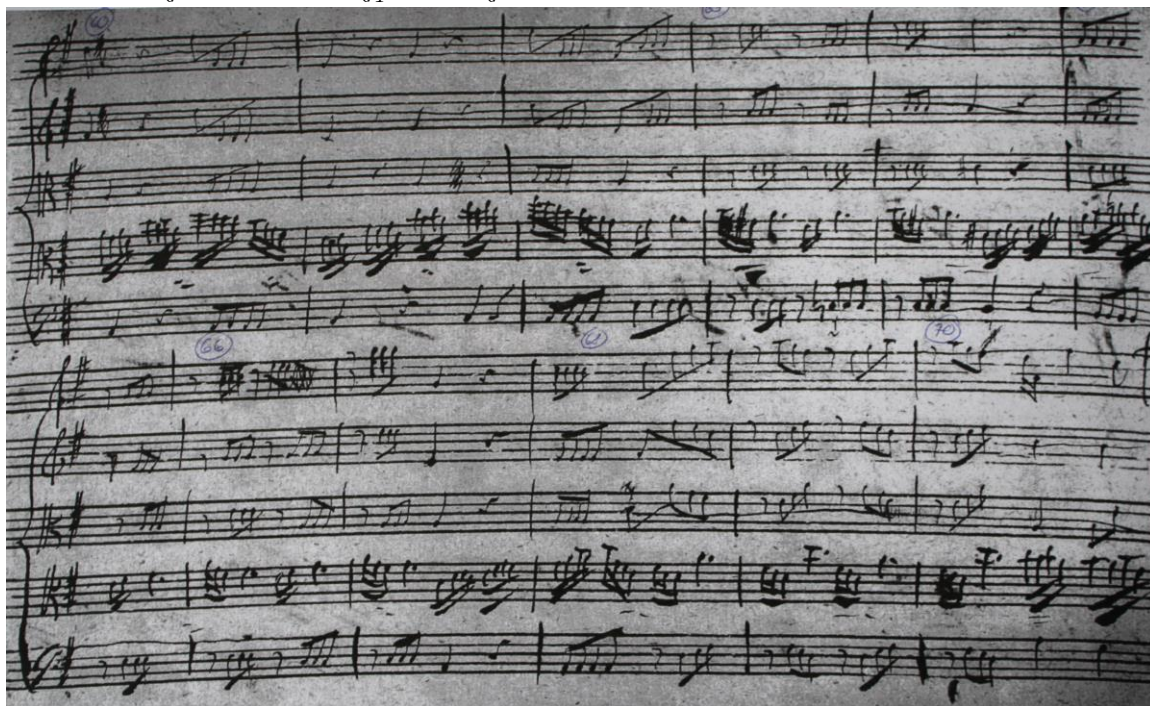
Celá kompozice je napsána jedním písařem (v tomto případě samotným autorem kompozice). Müller má charakteristické zvláště zaznamenávání klíčů:

Obrázek – zápis klíčů: houslový, basový, sopránový, altový, tenorový

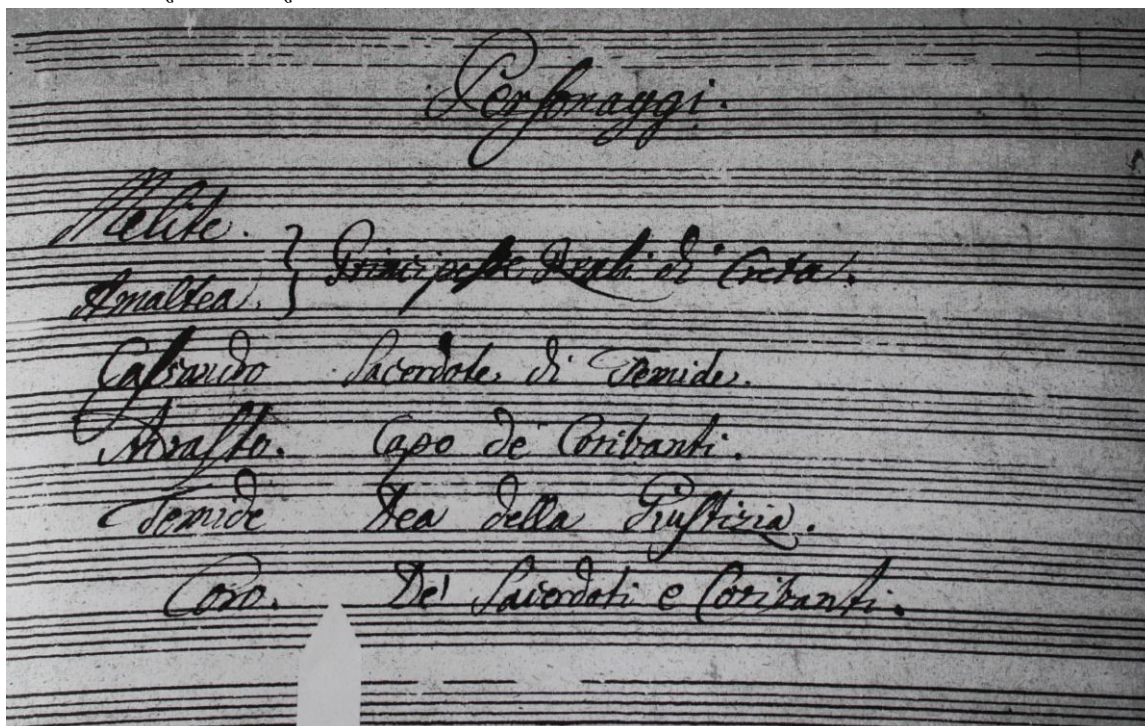


Na některých částech je patrné, že serenata vznikala ve více vrstvách. O tom svědčí rozdílná tloušťka tahů, dobře viditelná například na trémčích not. Tyto odlišnosti nemohly být způsobeny pouhou změnou sklonu pera či tlaku.

Obrázek – odlišnosti v zápisu not, zvláště trémců

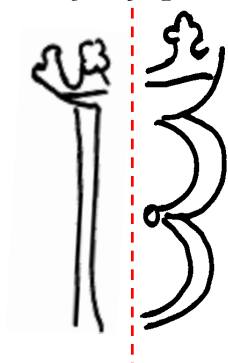


Po úvodní symfonii je na šestém listu vypsáno obsazení (*personaggi*) serenaty a na následující straně ještě jednou uveden titul díla, signatura a popis první scény.



Většina stran je opatřena filigránem. Ten je umístěn vždy nahoře uprostřed stránky. ovšem jedná se pouze o fragment. Vždy je umístěn nahoře uprostřed stránky, pokaždé ovšem pouze jeho část, nikdy příliš dobře čitelná. Můžeme se domnívat, že se jedná o stylizované písmeno B.

Obrázek – filigrán



7. EDIČNÍ ZPRÁVA

V této zprávě jsou zaznamenány veškeré zásahy do not či textu, učiněné v průběhu transkripce autografu. Všechny úpravy budou shrnuty v závěrečné tabulce níže. Na tomto místě ještě v krátkosti shrneme postup při vytváření edice:

- Při přepisu jsme se snažili o co největší autentičnost výsledné edice, tedy členění jednotlivých not v taktech je upraveno tak, aby odpovídalo předloze, stejně jako poloha trámců (toto bylo limitováno možnostmi notačního programu, tedy trámce nejsou upraveny zcela důsledně).
- Výsledný notový materiál je členěn dle jednotlivých scén.
- Rukopis je celkově relativně dobře čitelný, ovšem vyskytují se zde četné autorské opravy a přepisy, které čitelnost znesnadňují. Místy je nečitelnost zapříčiněna inkoustovými skvrnami, tedy bylo nutno v těchto místech melodii dokončit. Postupovali jsme vždy se snahou dopsat tyto části analogicky s obdobnými takty.
- Tempová označení jednotlivých árií jsou přepsána ve stejném znění jako autografu, stejně tak označení pro da capo.
- Kompozice není psána v současné notaci, tedy je užito soudobého klíčování: zpěvní hlasy jsou důsledně vypisovány v c klíči. Toto jsme ponechali beze změny.
- Jednotlivé party nejsou nijak označeny, vyjma trumpet označených jako „*Trombí*“. Při značení jednotlivých nástrojů v partituře jsme postupovali v souladu se současnou ediční praxí, tedy užíváme následující zkratky pro jednotlivé nástroje: housle – Vln. I/II, viola – Vla., trumpety – Tr., basso – Bc., soprán – S, alt – A, tenor – T, bas – B. U označení hlavních postav používáme jako zkratku první písmeno jejich jména.
- Dynamika se vyskytuje převážně v prvních a druhých houslích. Dynamické značky jsou důsledně opisovány na stejných místech jako v předloze, a to značkami **f** a **p** namísto občasného *for*: či *pia*:
- Frázovací obloučky ve smyčcích jsou přepsány pouze na místech, ve kterých jsou v autografu, tedy nejsou doplňovány ani do následujících obdobných taktů či dalších hlasů. V ariosu č. 5 je umístění obloučků poněkud nejasné, rozhodli jsme se nechat toto řešení na případném interpretovi.
- Případné poznámky v partituře jsou doslovně přepsány a umístěny na stejné místo.
- S přepisem zpěvního textu se nevyskytly žádné nejasnosti.

Tabulka edičních úprav

Strana	Scena	Část	Hlas	Číslo taktu	Oprava
8	-	Sinfonie	Vla.	45	změněna druhá ♯ na ♮
16	I	Recitativ	Zp.	51	přidána čtvrt'ová pomlka jako 2. doba
16	I	Recitativ	Zp.	51	přidána čtvrt'ová pomlka jako 2. doba
26	III	Recitativ	Zp. Bc.	25	přidány dvě čtvrt'ové pomlky
28	III	Arie <i>Ob Dio, non sdegnarti</i>	Vln. II	57	přidána ♯ k tónu es

28	III	Arie <i>Oh Dio, non sdegnarti</i>	Zp.	65	přidána ♭ k tónu hes
31	III	Arie <i>Oh Dio, non sdegnarti</i>	Vln. I	107	přidáno b k tónu e
31	III	Arie <i>Oh Dio, non sdegnarti</i>	Vln. II	107	přidáno b k tónu a
34	IV	Recitativ	Zp.	27	přidán # k tónu c
34	IV	Recitativ	Zp.	29	přidán # k tónu f
35	IV	Recitativ	Zp.	38	přidáno bk tónu h
44	V	Arie <i>D'atre nubi e il Sol</i>	Vln. I	34	přidán # k tónu g
46	V	Arie <i>D'atre nubi e il Sol</i>	Vla.	74	přidán # k tónu d
55	VI	Arie <i>Giusta Dea</i>	Zp.	36	přidána ♭ k tónu a
56	VI	Arie <i>Giusta Dea</i>	Vln. II	39	přidána ♭ k tónu a
57	VI	Recitativ	Zp. Bc.	41	přidána jedna čtvrt'ová pomlka na 3. době
57	VI	Recitativ	Zp. Bc.	42	přidána 1 čtvrt'ová pomlky na 1. době
58	VI	Recitativ	Zp.	70	přidáno b k tónu e
60	VI	Arie <i>Vuoi sempre abbandonarmi</i>	Vln. I	91	přidána ♭ k tónu es
61	VI	Arie <i>Vuoi sempre abbandonarmi</i>	Vln. I	119	přidána ♭ k tónu es
63	VI	Arie <i>Vuoi sempre abbandonarmi</i>	Zp.	162	přidána ♭ k tónu e
65	VI	Arie <i>Vuoi sempre abbandonarmi</i>	Vln. I/II	186	přidána ♭ k tónu es
65	VI	Arie <i>Vuoi sempre abbandonarmi</i>	Vln. I/II	190	přidána ♭ k tónu es
66	VII	Recitativ	Zp. Bc.	209	poslední ♪ změněna na šestnáctinovou
70	VIII	Předehra	Bc.	8	změna poslední noty v 2. době na cis
70	VIII	Předehra	Vln. I	12	přidán # k tónu g
73	VIII	Recitativ	Vla.	47	přidán # k tónu f
78	VIII	Arie <i>Bell'Alme al ciel dilette</i>	Vln. II	92	druhé housle vedeny v unisonu s prvními
78	VIII	Arie <i>Bell'Alme al ciel dilette</i>	Zp.	97	přidán # k tónu c
79	VIII	Arie <i>Bell'Alme al ciel dilette</i>	Vln. II	100	přidán # k tónu c
83	VIII	Arie <i>Bell'Alme al ciel dilette</i>	Vln. I	154	přidána ♭ k tónu fis
84	IX	Recitativ	Zp.	2	přidána osminová pomlka v poslední době
84	IX	Recitativ	Zp.	3	přidán # k tónu f
90	IX	Recitativ	Zp.	158	změněna 2. noty na h
91	IX	Recitativ	Bc.	164	2. doba změněna na gis
91	IX	Recitativ	Bc.	165	1. doba změněna na gis

8. KATALOGIZAČNÍ ZÁZNAM A INCIPITY

Název skladby: Il natal di Giove

Autor: Carlo Müller

Autor libreta: Pietro Metastasio, 1740

Popis hudebniny:

Rozměry: 220 x 340 mm q

Materiál: papír, kvalita papíru

Stav: dobrý, papír místy porušený, ale text i noty stále čitelné, časté jsou opravy přeškrtnutím či vyškrábáním

Datace: 1748

Písař: autograf

Hlasy: 5 sólových zpěvních hlasů (tři soprány, alt, tenor)

Smíšený sbor – S A T B

první housle, druhé housle, viola

dvě trumpety

basso continuo

Celkový počet stránek: 48 + 2 f.

Umístění: Gesellschaft der Musikfreunde Wien

Signatura: III 27728

Notové incipity:

Aria I. *Digli che il sangue mio*

Risoluta e Allegro

Digli che il sangue mio per l'altrui ben versai:

Vln. I, Vln. II, Vla., Bc., S - Melite

Aria II. *Oh Dio, non sdegnarti*

Andante

Oh Dio, non sdegnarti:

f

Vln. I, Vln. II, Vla., Bc., T – Cassandro

Aria III. *A' giorni suoi la sorte*

Adagio t. 6

A' giorni suoi la sorte Cong

p senza cembalo

Vln. I, Vln. II, Vla., Bc., S - Amaltea

Aria IV. *D'atre nubi è il Sol*

Allegro t. 14

D' atre nubi è il

p

Vln. I, Vln. II, Vla., Bc., A - Adrasto

Aria V. *Giusta Dea morir vogl'io*

Adagio t. 5

Giusta Dea morir vogl'io: morir

p Adagio, e senza cembalo.

VI. I, VI. II, Vla., Bc., S - Melite

Aria VI. *Vuoi per sempre abbandonarmi?*

Andantino t. 15

Vuoi per sempre abbandonarmi?

VI. I, VI. II, Vla., Bc., S - Amaltea

Aria VII. *Bell' alme Ciel dilette*

Allegro t. 13

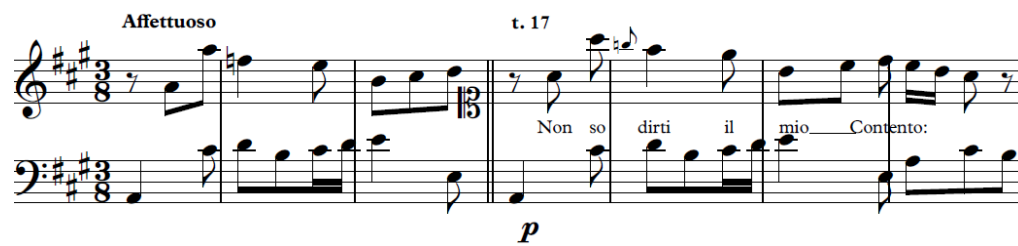
Bell' alme al Ciel dilette

p

VI. I, VI. II, Vla., Bc., S - Temide

Aria VIII. *Non so dirt il mio contento*

Affettuoso t. 17



Non so dirti il mio Contento:

p

Vln. I, Vln. II, Vla., Bc., S - Melite

ZÁVĚR

Hlavním cílem této práce byl vznik kritické edice holdovací serenaty *Il natal di Giove* jaroměřického skladatele Carla Müllera, jejíž autograf je v současnosti uložen ve vídeňském archivu Gesellschaft der Musikfreunde pod signaturou III 27728. Vytvořili jsme notový materiál, v rámci kterého je možné nastudovat a následně uvést celou serenatu v novodobé premiéře. Naším cílem byla co nejvěrnější interpretace notového zápisu s co nejmenším množstvím zásahů do partitury. Veškeré tyto zásahy jsou uvedeny v ediční zprávě, jejíž součástí je i katalogizační záznam a seznam incipitů, umožňující případným dalším badatelům srovnání notového materiálu s Müllerovou kompozicí. Na základě podrobného studia partitury jsme také popsali několik charakteristických rysů Müllerovy kompozice, které mohou napomoci při určování jeho dalších možných skladeb v rámci velkého množství kompozic označených shodným jménem.

V návaznosti na práci s notovým materiálem vznikla rozsáhlá analytická část, zaměřující se na používání hudebně rétorických figur. Analýza slouží jako doklad toho, že čeští, respektive moravští autoři první poloviny 18. století v používání hudební symboliky v rámci evropského hudebního vývoje nijak nezaostávali. Na základě analytické části je možné slohově zařadit *Il natal di Giove* do období galantního stylu. Tomu odpovídá charakter kompozice, pokud jej porovnáme s obdobnými díly zvláště Johanna Adolfa Hasseho či ranými kompozicemi Christopa Willibalda Glucka. Faktura skladeb je převážně homofonní, Müller komponuje širokodeché melodie se symetrickými frázemi a kantabilní melodikou. Serenata obsahuje několik virtuosních árií, které by snesly srovnání s díly daleko slavnějších autorů. Recitativy jsou propracované po všech stránkách. Výrazným rysem je užívání melodických ozdob a tečkovaného rytmu.

Vztah hudby a slova zpracovávaný v analytické části dal vzniknout i analýze libreta, tedy samotné textové části. Autorem libreta byl Pietro Metastasio, jež jej vytvořil pro příležitost oslavy narozenin císaře Karla VI. v roce 1740. Patrně analogicky s touto příležitostí využil libreto pro kompozici holdovací serenaty k narozeninám hraběte Questenberga o osm let později i Carl Müller. V teoretické části naší práce jsme pak pro úplnost stručně zasadili hudební dílo do kontextu období jeho vzniku. Důraz byl přitom kladen na Questenbergovu hudebně dramatickou produkci na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou, která je předmětem zájmu historických i uměleckých oborů již takřka sto let. Tato práce by se ráda zařadila mezi studie přibližující hudební provoz na Moravě v první polovině 18. století. Současně jsme zde také položili základ pro další zkoumání osobnosti Carla Müllera, který je stále takřka neznámým skladatelem, a samozřejmě i jeho další tvorby, teprve čekající na své objevení.

RESUMÉ

Tématem této magisterské diplomové práce je holdovací serenata Carla Müllera z roku 1748, zkomponovaná patrně u příležitosti narozenin hraběte Jana Adama Questenberga na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Dílo má velký význam pro bližší poznání hudebního provozu na Questenbergově panství, a současně také pro historii provozu hudebně dramatických kompozic na Moravě v průběhu první poloviny 18. století. Jádrem práce tvoří kritická edice serenaty, umožňující případné provedení celé kompozice. Součástí je také analytická část, zaměřující se na vztah hudby a slova, demonstrována na notových příkladech. Celá práce je doplněna rozborem libreta a informacemi o okolnostech vzniku serenaty.

SUMMARY

The main subject of this master's thesis is a Carl Müller's serenata from 1748, presumably composed on the occasion of count Jan Adam Questenberg's birthday at the Jaroměřice nad Rokytnou Chateau. The researched piece is of great value for further recognition of musical service at the Questenberg's manor, even as for the history of performing musically dramatic compositions in Moravia during the first half of the 18th century. The core of the work lies in a critical edition of the serenata, which enables eventual performance of the whole composition. The analytical part, aiming at the relationship between music and lyric, is demonstrated on score examples. The whole thesis is amended with an analysis of the libretto and information on circumstances of the origin of the serenata.

RESÜMEE

Die Huldigungsserenate von Carl Müller aus dem Jahre 1748, die höchstwahrscheinlich in Jarmeritz für die Geburtstagsfeier von Jan Adam von Questenberg komponiert wurde, ist das Thema dieser Diplomarbeit. Das Werk hat einen sehr bedeutenden Charakter nicht nur für nähere Bestimmung des Musikbetriebs am Questenbergerschen Hof, sondern auch für die Geschichte der musikdramatischen Kompositionen, die in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert aufgeführt wurden. Der Schwerpunkt dieser Magisterarbeit, kritische Edition der Serenate, sollte eine Neuaufführung dieser Komposition ermöglichen. Ein Bestandteil der Arbeit ist eine musikalische Analyse, die auf Ton-Wort-Verhältnis fokussiert und mit zahlreichen Noten-Beispielen illustriert ist. Dies ist um Librettoanalyse und Informationen über Entstehung des Werkes ergänzt.

PRAMENY A LITERATURA

Prameny notové

MÜLLER, Carl. *Ave regina*. MZM Cz-Bm, sign A 21372.

MÜLLER, Carl. *Il natal di Giove*. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, III27728.

Tištěná libreta

METASTASIO, Pietro. *Alcide al binio*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *Amor prigioniero*. Opere drammatiche Del Sig. Abate Pietro Metastasio, volume quinto, Venezia, 1747. Northwestern university library, Evanston, Illinois, 852.6 M58 r. 3.

METASTASIO, Pietro. *Astrea placata*. Opere scelte di Pietro Metastasio, volume quattro. Azione e feste teatrali di Pietro Metastasio. Milano, 1820. Biblioteca Nazionale Firenze, 1.3.143.

METASTASIO, Pietro. *Il Ciclope*. Opere poetiche del Metastasio. Classe quarta, Venezia, 1814. Biblioteca Nazionale Firenze, B 22 4 217.

METASTASIO, Pietro. *Il natal di Giove*. Opere drammatiche Del Sig. Abate Pietro Metastasio, volume quinto, Venezia, 1747. Northwestern university library, Evanston, Illinois, 852.6 M58 r. 3.

METASTASIO, Pietro. *In natal di Giove*. Opere scelte di Pietro Metastasio, volume quattro. Azione e feste teatrali di Pietro Metastasio. Milano, 1820. Biblioteca Nazionale Firenze, 1.3.143.

METASTASIO, Pietro. *In natal di Giove*. Cantata per festeggiare il giorno natalizio. Bayerische Staatsbibliothek, München, 1800, L. eleg. m. 4075

METASTASIO, Pietro. *Il Parnaso confuso*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *Il quadro animato*. Opere poetiche del Metastasio. Classe quarta, Venezia, 1814. Biblioteca Nazionale Firenze, B 22 4 217.

METASTASIO, Pietro. *Il sogno*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *Il vero omaggio*. Opere drammatiche Del Sig. Abate Pietro Metastasio, volume quinto, Venezia, 1747. Northwestern university library, Evanston, Illinois, 852.6 M58 r. 3.

METASTASIO, Pietro. *L'asilo d'Amore*. Opere scelte di Pietro Metastasio, volume quatro. Azione e feste teatrali di Pietro Metastasio. Milano, 1820. Biblioteca Nazionale Firenze, 1.3.143.

METASTASIO, Pietro. *L'Atenaide*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *L'isola disabitata*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *La contesa de Numi*. Opere scelte di Pietro Metastasio, volume quatro. Azione e feste teatrali di Pietro Metastasio. Milano, 1820. Biblioteca Nazionale Firenze, 1.3.143.

METASTASIO, Pietro. *La corona*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *La danza*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *La gara*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *La pace fra virtù e Bellezza*. Opere scelte di Pietro Metastasio, volume quatro. Azione e feste teatrali di Pietro Metastasio. Milano, 1820. Biblioteca Nazionale Firenze, 1.3.143.

METASTASIO, Pietro. *La rispettosa tenerezza*. Opere di Pietro Metastasio, vol. 2. Padova, 1811. University of Oxford, Vet. Ital. IV B.241.

METASTASIO, Pietro. *Le Cinesi*. Opere scelte di Pietro Metastasio, volume quatro. Azione e feste teatrali di Pietro Metastasio. Milano, 1820. Biblioteca Nazionale Firenze, 1.3.143.

METASTASIO, Pietro. *Le Grazie vendicate*. Opere scelte di Pietro Metastasio, volume quatro. Azione e feste teatrali di Pietro Metastasio. Milano, 1820. Biblioteca Nazionale Firenze, 1.3.143.

Literatura

ANGERMÜLLER, Rudolph. *Bonno, Giuseppe*. In The New Grove Dictionary of Opera. Ed. Stanley Sadie, Volume one, 1997, s. 539-540.

BELLINGHAM, Jane. *Azione teatrale*. In Grove Music Online. Dostupné online z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e512?q=azione+teatrale&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>.

BENEETI, Lawrence. *The Italian Cantata in Vienna: Entertainment in the Age of Absolutism*. Indiana University Press, 2013.

BUELOW, George J. *Richter, Johann Christoph*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 21, 2001, s. 342.

BUKOFZER, Manfred. *Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava, OPUS, 1986.

BURNEY, Charle. *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*. Vol. 3, London, 1796.

BRITO de, Manuel Carlos. *Silva, João Cordeiro da*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 23, 2001, s. 389-390.

BRITO de, Manuel Carlos. *Santos, Luciano Xavier*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 22, 2001, s. 264.

DECKER, Viliam. *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku*. Matica slovenská, Martin, 1982.

DENNERLEIN, Hanns. *Fracassini, Aloiso Lodovico*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 9, 2001, s. 136.

DLABACZ, Johann Gottfried. *Karl Müller*. In: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. Praha, 1815. Dostupné online z: <https://archive.org/stream/allgemeineshisto01dlabuoft#page/n5/mode/2up>, s. 533.

DVOŘÁKOVÁ, Jana. *Der glorreiche Nahmen Adami. Analýza serenady*. Diplomová práce, vedoucí práce: A. Kröper, FF MU, Brno, 1993.

EINEDER, Georg: *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks*, Hilversum, Holland 1960.

FUKAČ, Jiří; VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. Heslo: *Serenáda*. Trojan, Jan. Editio Supraphon, Praha, 1997, s. 831.

HELFERT, Vladimír. *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696 – 1745*. Rozpravy České akademie věd a umění, č. 69, Praha, 1924.

HELFERT, Vladimír. *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1752)*. České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha, 1916.

HILMERA, Jiří. *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*. Scénografický ústav, Praha 1965.

CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Règles de composition*. In: [online] Dostupné z: <<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/quellen.html#mat-1713>>

JANOVKA, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. KLP, Praha, 2006.

JOLY, Jacques. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand, 1978.

KAŠPÁRKOVÁ, Blanka. *Zpěváci a hudebníci na dvoře J. A. Questenberka*. Diplomová práce, vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D. Brno, FF MU, 2010.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713. In: [online] Dostupné z: <<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/quellen.html#mat-1713>>

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hrsg. von Friederike Ramm. Bärenreiter, Kassel; Basel; London; New York; Prag, 1999.

MONELL, Raymond. *Gluck and festa teatrale*. Music & Letters, vol. 54, no. 3, 1973, s. 308-325

NEVILLE, Don. *Metastasio, Pietro*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 16, 2001, s. 510-520.

NICHOLS, David J.; HANSELL, Sven. *Hasse, Johann Adolf*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 11, 2001, s. 96-117.

PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae, KLP, Praha 2011.

PERUTKOVÁ, Jana. *Hrabě Johann Adam Questenberg (1678-1752) a jeho kontakty s italskou hudební kulturou*. In OM 43, 2011, č. 3, s. 34-45.

PERUTKOVÁ, Jana. *Hudební symbolika v gratulační serenadě Der glorreiche Nahmen Adami (Slavné jméno Adamovo) Františka Václava Míči*. In *Sborník Slovo a hudba*. Prešov, 2006, s. 111-126

PERUTKOVÁ, Jana: *Johann Adam Graf Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*. Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015, v tisku.

PERUTKOVÁ, Jana: *Problematika galantního stylu ve světle dobových pramenů (s bližším zaměřením na hudebně dramatickou tvorbu)*. In: *Musicologica Brunensia*. 2011, roč. 46, č. 1.

- PERUTKOVÁ, Jana. Výsledky projektu "Italská opera na Moravě v 1. polovině 18. století" se zvláštním zřetelem k nově identifikované sbírce partitur hraběte J. A. Questenberga (1678-1752). In *Miscellanea z výročních konferencí České společnosti pro hudební vědu*. Praha 2008, s. 126-134.
- PLICHTA, Alois. *Hudba a hudebníci v Jaroměřicích po smrti Jana Adama z Questenberka 1752 – 1790*. Hudební věda 23, 1986, s. 166-174.
- PLICHTA, Alois. *Jaroměřicko, dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí, II*. Třebíč: Arca JiMfa, 1994.
- PLICHTA, Alois. *O životě a umění: listy z jaroměřické kroniky 1700-1752*. Místní osvětová beseda, Jaroměřice nad Rokytnou, 1974.
- PLICHTA, Alois. *Questenberk-Jaroměřice-Bach*. In OM 10, 1978, č. 9. s. 268-271.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak brát na příčnou flétnu*. Editio Supraphon, Praha, 1990.
- SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Bertola et Locatelli S. n. c. di Celso Maria Bertola e Fidalma Locatelli, Cuneo, 1990-1994.
- SEHNAL, Jiří, Vysloužil, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě*. Vlastivěda Moravská, Brno, 2001.
- SEHNAL, Jiří. Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům. In BŮŽEK, Václav: *Život na dvorech barokní šlechty*. Opera historica, sv. 5, České Budějovice 1996, s. 535-547.
- SCHÜLLEROVÁ, Silvie. *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. Disertační práce, vedoucí práce: doc. PhDr. Zdeněk Marek, CSc., PedF MU, 2007.
- SILNÁ, Ingrid. Francesco Carlo Müller a jeho latinské pastorální mše. In: *Sborník Hudba v Olomouci a na střední Moravě II*. Olomouc 2008, s. 53 – 72.
- SLOUKA, Petr. *Caldarova opera „Amalasunta“ (1726) a její vztah k jaroměřickému opernímu provozu*. Magisterská diplomová práce, vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D., Brno, FF MU, 2011.
- SMÍŠEK, Rostislav. *Rezidence a dvůr hraběte Jana Adama Questenberga v Jaroměřicích nad Rokytnou v první polovině 18. století*. Diplomová práce, České Budějovice, 2001.
- SPÁČILOVÁ, Jana. *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711–1738)*. Disertační práce, vedoucí práce: prof. PhDr. Rudolf Pečman, DrSc. Brno, FF MU, 2006.
- SPÁČILOVÁ, Jana. *Odraž scénografie jaroměřického zámeckého divadla v libretech provedených zde v letech 1726 – 1743*. Clavibus Unitis, č. 3, v tisku.

SPÁČILOVÁ, Jana. Vztah hudby a slova v chrámové hudbě vídeňského baroka na příkladu kompozice *Creda Antonia Caldary*. In *Sborník Slovo a hudba, Prešov, 2006*, s. 57-73.

STODŮLKOVÁ, Marta. *Franz Karl Müller (1729 – 1803) a jeho chrámové árie*. Magisterská diplomová práce, vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D., Brno, FF MU, 2007.

STRAKOVÁ, Theodora. *Brtnický hudební inventář*. In *Acta musei Moraviae*, 1963, s. 199-233.

STRAKOVÁ, Theodora. Jaroměřice nad Rokytnou a jejich význam v hudebním vývoji Moravy. In PLICHTA, Alois. *Listy z jaroměřické kroniky. 1700-1752.*, Sborník prací, Jaroměřice n. R., 1974, s. 393- 405.

STROHM, Reinhard. *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. Yale University Press, New Haven-London, 1997.

STROHM, Reinhard: *Italienische Opernarien des frühen Settecento: (1720-1730)*. *Analecta musicologica*, Bd. 16, Teil I, II, Köln 1976.

TALBOT, Michael. *Azione teatrale*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, vol. 2, 2001, s. 273-274.

TALBOT, Michael: *Festa teatrale*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, vol. 8, 2001, s. 731-732.

TALBOT, Michael. *Serenata*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, vol. 8, 2001, s. 113-115.

THAEYER, Alexander Wheelock. *The life of Ludwig van Beethoven*. Cambridge university press, Cambridge, 2013.

TIMMS, Colin. *Cantata*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, vol. 5, 2001, s. 8-21.

VALDER-KNECHTGES, Claudia. *Lucchesi, Andrea*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, vol. 15, 2001, s. 269-271.

VESELÁ, Irena: *Císařský styl v hudebně-dramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723*. *Disertační práce*, vedoucí práce prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc. Brno, FF MU, 2007.

VESELÁ, Irena. Trompeta jako nástroj, slovo a znak v operách a serenátách vrcholného vídeňského baroka. In *Sborník Slovo a hudba, Prešov, 2006*, s. 205-212.

VOLEK, Tomislav; JAREŠ, Stanislav. *Dějiny české hudby v obrazech*. Supraphon, Praha, 1977.

ZUMAN, František. *České filigrány XVIII. století*. Česká akademie věd a umění, Praha 1932.