

Irena Veselá

Slavnostní opera

Costanza e Fortezza

(Praha 1723)



Příspěvek k 300. výročí provedení

MI MORAVSKÁ
ZEMSKÁ
KNIHOVNA

Moravská zemská knihovna v Brně

Irena Veselá

Slavnostní opera

Costanza e Fortezza

(Praha 1723)

Příspěvek k 300. výročí provedení



Moravská zemská knihovna v Brně

Brno 2025

Publikace vznikla v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace – Moravská zemská knihovna v Brně.



Lektorovali:

doc. Mgr. Jana Spáčilová, Ph.D.

doc. Mgr. Marc Niubo, Ph.D.

© Moravská zemská knihovna v Brně, 2025

ISBN 978-807051-339-2

Obsah

Poděkování	7
Úvod	9
I. Opera <i>Costanza e Fortezza</i> v kontextu hudebnědramatické tvorby u císařského dvora ve Vídni mezi léty 1668–1740	15
I.1 Hudební život u císařského dvora na sklonku 17. a v první polovině 18. století a hudebnědramatická představení jako součást dvorských slavností	15
I.1.1 Císařský dvůr ve Vídni jako hudební centrum za vlády císařů Leopolda I. a Josefa I.	15
<i>Počátky operního provozu v první polovině 17. století</i>	<i>15</i>
<i>Opera Il pomo d'oro a další hudebnědramatická díla k svatbám císaře Leopolda I. (1668–1677)</i>	<i>16</i>
<i>Skladatelé a libretisté u císařského dvora v době válek o španělské dědictví (1700–1714)</i>	<i>22</i>
I.1.2 Operní provoz u císařského dvora za vlády Karla VI. (1711–1740)	25
<i>Skladatelé a libretisté</i>	<i>25</i>
<i>Slavnostní opery a serenaty provedené v letech 1716–1723.</i>	<i>26</i>
<i>Každoročně slavené svátky u císařského dvora za vlády Karla VI. (Gala-Tage) a s nimi spojená hudebnědramatická představení.</i>	<i>29</i>
<i>Holdovací hudebnědramatická díla: serenaty a feste teatrali</i>	<i>31</i>
<i>Licenza a její funkce v hudebnědramatických dílech</i>	<i>32</i>
<i>Opera Costanza e Fortezza: mezi hudebně-divadelní slavností a hudebním dramatem</i>	<i>32</i>

I.1.3	Tvůrci opery <i>Costanza e Fortezza</i>	33
	<i>Pietro Pariati (1665–1733): císařský dvorní básník.</i>	33
	<i>Johann Joseph Fux (c1660–1741): císařský dvorní kapelník</i>	35
	<i>Nicola Matteis (konec 70. let 17. stol. – 1737): císařský dvorní houslista</i>	38
	<i>Giuseppe Galli Bibiena (1695–1757): císařský dvorní divadelní architekt</i>	39
	<i>Antonio Caldara (1670/71–1736): císařský dvorní vicekapelník a dirigent pražského představení</i>	39
I.1.4	Provedení opery <i>Costanza e Fortezza</i> v Praze dne 28. srpna 1723 a jeho ohlasy.	43
	<i>Cesta Karla VI. do českých zemí roku 1723, oslavy 32. narozenin císařovny Alžběty Kristýny a provedení opery Costanza e Fortezza</i>	43
	<i>Svědectví Johanna Joachima Quantze a Františka Bendy jako přímých účastníků představení</i>	46
	<i>Quantzova zpráva o provedení opery Costanza e Fortezza v hudebním cestopisu Charlese Burneyho z roku 1773.</i>	51
	<i>Účinkující pěvci v opeře Costanza e Fortezza</i>	55
	<i>Instrumentalisté – členové dvorní kapely</i>	60
	<i>Giuseppe Tartini a Jan Dismas Zelenka v Praze roku 1723.</i>	62
II.	Námět, děj a struktura opery <i>Costanza e Fortezza</i>	66
II.1	Antický námět a jeho zpracování libretistou Pietrem Pariatim.	66
II.1.1	Příběh o obléhání Říma etruským králem Porsennou podle římského historika Tita Livia	66
	<i>Poslední římský král Lucius Tarquinius zvaný Superbus</i>	67
	<i>Zneuctění Lukrécie, svržení a vyhnání Tarquiniů a založení římské republiky</i>	68
	<i>Porsennovo obléhání Říma a boj statečného Římana Horatia na mostě přes řeku Tiber.</i>	70
	<i>Pokus Římana Mucia o vraždu krále Porsenny</i>	71
	<i>Uzavření míru mezi Římany a Etrusky a statečný čin římské dívky Clelie</i>	73
II.1.2	Libretistické zpracování Liviova příběhu o etruském obléhání Říma v opeře <i>Costanza e Fortezza</i>	76
	<i>Jednající postavy převzaté od Tita Livia a římské reálie zmíněné v textu libreta.</i>	76
	<i>Postavy a milostné příběhy přidáné do Liviova příběhu Pariatiho předchůdci: operní libreta vytvořená na námět etruského obléhání Říma v letech 1665–1721.</i>	78

	<i>Partnerské dvojice v opěře Costanza e Fortezza a Porsenna a Tarquinius jako nevtíání nápadníci římských dívek.</i>	81
	<i>Římský lid versus etruské vojsko: Sborová seskupení a kompars vystupující ve třech dějstvích opery Costanza e Fortezza.</i>	83
II.2	<i>Costanza e Fortezza 1723: Hold císařovně Alžbětě Kristýně v podobě římské bohyně Vesty a hold Stálosti a Síle císaře Karla VI.</i>	85
II.2.1	<i>Výstupy alegorických postav a taneční výstupy mezi dějstvími</i>	85
	<i>Alegorické postavy: bůh řeky Tiberu, Génius Říma a skrytá bohyně Vesta</i>	85
	<i>Zpívané taneční výstupy salíů, haruspiků a penátů</i>	86
	<i>Scénické obrazy a jevištní stroje</i>	88
II.2.2	<i>Synopse děje a charakteristika jednajících postav</i>	91
	<i>Synopse děje</i>	91
	<i>Schéma děje</i>	109
	<i>Charakteristika jednajících postav.</i>	112
II.2.3	<i>Opera Costanza e Fortezza jako nástroj prezentace dynasticko-politických záměrů císaře Karla VI. v symbolické rovině</i>	116
	<i>Alžběta Kristýna jako bohyně Vesta a oslava dne jejího narození v ději opery</i>	116
	<i>Obraz Karla VI. v opěře Costanza e Fortezza.</i>	117
	<i>Hold Karlu VI. jakožto „právoplatnému králi“</i>	119
	<i>Hold Praze a Čechii</i>	122
	<i>Otázka budoucího rakouského dědictví a dědičné posloupnosti a jejich zrcadlení v ději opery</i>	122
	<i>Další symboly v opěře Costanza e Fortezza</i>	124
III.	Hudba k opěře Costanza e Fortezza.	126
III.1	<i>Úvod</i>	126
III.2	<i>Popis hudebních čísel</i>	127
III.2.1	<i>Předehra (Sinfonia)</i>	127
II.2.2	<i>Sborové výstupy</i>	129
	<i>Zastoupení sborové složky v jednotlivých dějstvích</i>	129
	<i>Formální stránka sborových čísel a jejich propojení s výstupy sólistů.</i>	132
	<i>Instrumentace sborových čísel.</i>	133
	<i>Vztah hudby a slova ve sborových číslech</i>	135
	<i>Zpívané balety mezi dějstvími a v závěrečné licenci</i>	137

III.1.3 Sólové árie jednajících postav	142
<i>Počet a charakter árií a jejich rozdělení mezi jednotlivé postavy</i>	<i>142</i>
<i>Instrumentace árií a práce se zvukem orchestru</i>	<i>143</i>
<i>Instrumentální ritornely k sólovým áriím</i>	<i>146</i>
<i>Árie s devizou a zdůraznění prvních slov textu árie</i>	<i>148</i>
<i>Změny tempa v závěru árií a fermaty</i>	<i>150</i>
<i>Árie se dvěma kontrastními tématy, árie v polyfonní sazbě</i>	
<i>a rytmická rozkolísanost v první árii Mucia</i>	<i>151</i>
<i>Vztah hudby a slova v áriích: hudebně rétorické figury.</i>	<i>155</i>
<i>Árie altisty Gaetana Orsiniho v roli etruského krále Porsenny</i>	<i>158</i>
III.1.4 Duety	160
III.1.5 Ariosa	161
III.1.6 Recitativy	161
Závěr	167
Libreto	169
Ediční poznámka	169
Ediční zásady – transkripce italských textů	169
Příloha: Notové ukázky	208
Seznam literatury	335
Summary	347

Poděkování

Je mou milou povinností poděkovat všem, kteří se podíleli na vzniku této knihy, především tvůrci českého překladu libreta k opeře *Costanza e Fortezza* Ondřeji Mackovi, lektorce tohoto překladu Marii Kronbergerové a rovněž Vlastě Reittererové, překladatelce vzpomínky Johanna Joachima Quantze na provedení opery roku 1723. Cenné rady a připomínky mi poskytli kolegové Jana Spáčilová, Marc Niubo a Miloslav Študent. Můj velký dík za pomoc s korekturami textu patří kolegům z Moravské zemské knihovny Vlastimilu Tichému, Pavlu Sýkorovi a redaktorce Evě Čechové. Za pomoc při zdolávání technických úskalí při vytváření hudebních příkladů děkuji Miroslavu Lukešovi.

Tuto knihu věnuji svým milým kolegům a spoluautorům knihy

Karel VI. a Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723:

Petře Vokáčové,

Vítu Vlnasovi

a Štěpánu Váchovi



Dne 28. srpna roku 2023 uplynula tři století od chvíle, kdy byla v Praze provedena slavnostní opera *Costanza e Fortezza* (Stálost a síla). K velkolepé a dosud nevídané jevištní produkci došlo pod širým nebem, ve velkém dřevěném amfiteátru, který byl vybudován v létě roku 1723 na prostranství vedle letní jízďárny Pražského hradu. Vznik této opery inicioval tehdejší vládce habsburské monarchie, římskoněmecký císař Karel VI. (1685–1740), který toho roku pobýval v českých zemích se svou manželkou Alžbětou Kristýnou a oběma dcerami, šestiletou Marií Terezií a pětiletou Marií Annou. Hlavním důvodem dočasného přesídlení císařského dvora z Vídně do Prahy na letní a podzimní měsíce roku 1723 byla

slavnostní korunovace Karla VI. na českého krále, jejíž datum bylo stanoveno na 5. září toho roku. Premiéra opery *Costanza e Fortezza* se konala týden před touto událostí, a to za účasti císařských manželů a dalších přibližně čtyř tisíc vznešených hostů z řad české i evropské aristokracie. Italské libreto k této opeře napsal císařský dvorní básník Pietro Pariati, hudbu složil císařský dvorní kapelník Johann Joseph Fux.

Úzké propojení opery *Costanza e Fortezza* s Karlovou českou korunovací jí později v odborné literatuře přisoudilo přívlastek „korunovační“. Přestože se tak stalo do jisté míry právem, neboť šlo bezesporu o událost klíčového dynasticko-politického významu, nebyla korunovace jediným důvodem vzniku a provedení tohoto jevištního díla. Operním představením pod širým nebem chtěl Karel VI. rovněž oslavit narozeniny své manželky, jak byl ostatně zvyklý činit každoročně dne 28. srpna. Ani rok 1723 nebyl v tomto ohledu výjimkou, avšak tentokrát se spolu s Alžbětou Kristýnou staly předmětem oslav také Praha a české země. Stalo se tak prostřednictvím zdramatizovaného příběhu převzatého z dějin antické římské republiky, v němž Řím a Latium zastupovaly Prahu a české země, zatímco římská bohyně Vesta, která byla očím diváků skryta, byla symbolickou zástupkyní oslavenkyně Alžběty Kristýny. Volbou námětu opery, v němž hraje hlavní roli boj římských občanů za svobodu a proti tyranii, předložil Karel VI. světu i jiné, hlubší poselství – své dynasticko-politické záměry a svou vizi budoucnosti českého státu pod ochranou habsburské dynastie. Toto poselství bylo sice podáno prostřednictvím jinotaje, nicméně bylo formulováno zcela v duchu pragmatické sankce, kterou Karel VI. vydal o deset let dříve. Nikoli náhodou se název opery *Costanza e Fortezza* shoduje s Karlovým osobním heslem, které znělo „stálostí a silou“ (latinsky *constantia et fortitudine*). Proto představuje tato opera mnohem více nežli jen oslavné hudebnědramatické dílo, které mělo dodat lesku české korunovaci Karla VI. a pobavit přítomné vznešené hosty.

Operní produkce nevídaných rozměrů, na níž se podílely přibližně dvě stovky účinkujících zpěváků, instrumentalistů a tanečníků, vzbuzovala všeobecný zájem již před premiérou. Byly vydány rytiny ukazující rozlehlost amfiteátru, velikost jeviště a hlediště i tři scénické obrazy ke třem dějstvím opery. Tvůrcem výtvarné stránky představení byl císařský dvorní divadelní architekt Giuseppe Galli Bibiena. Ohromující zážitek z velkolepého představení byl ovšem dopřán pouze pozvaným hostům, kteří se zúčastnili premiéry díla nebo jeho jediné

reprízy dne 2. září 1723. Široká veřejnost se o uchvacující nádheře celého představení dozvěděla pouze ze zpráv v novinách.

Jako výjimečná kulturní událost zůstalo provedení opery *Costanza e Fortezza* trvale uloženo v historické paměti. Největší zásluhu na tom dozajista měli dva přímí účastníci tohoto představení. Tím prvním byl skladatel a flétnista Johann Joachim Quantz, který v létě roku 1723 přicestoval do Prahy z Drážďan a nechal se najmout do početného operního orchestru jako hoboista. Druhým byl František Benda, tehdy pražský student a později významný houslista a skladatel, který v opeře účinkoval jako sborový zpěvák. Oba hudebníci, kteří dosáhli evropského věhlasu, na pražské představení nikdy nezapomněli a s odstupem několika desetiletí své vzpomínky zveřejnili. Rozšíření Quantzových a Bendových vzpomínek do celého tehdejšího kulturního světa napomohl počátkem 70. let 18. století anglický hudební historik a cestovatel Charles Burney, který se s oběma umělci osobně setkal a zařadil jejich životní příběhy do svého hudebního cestopisu.

Na vzpomínky dvou významných hudebníků 18. století navázal v 19. a především ve 20. století muzikologický, teatrologický a umělecko-historický výzkum, který opeře *Costanza e Fortezza* zajistil pevné místo v učebnicích, příručkách a monografiích pojednávajících souhrnně o dějinách hudby či divadla v českých zemích, v Rakousku či na území někdejšího habsburského soustátí.¹

Navzdory skutečnosti, že opera *Costanza e Fortezza* byla během posledního století odborníky popsána, analyzována, okomentována a zasazena do kontextu své doby, zůstává pro českou kulturní veřejnost stále dílem blíže neznámým. Poznatky jak o díle samotném, tak o okolnostech jeho provedení totiž byly a dosud jsou publikovány v monografiích a dílčích odborných studiích, které vyšly převážně v zahraničí nebo v jiném nežli českém jazyce, a jsou proto českému čtenáři hůře dostupné, včetně dosud jediné edice partitury tohoto díla z roku 1910.²

1 Např. BARTOŠ, Jaroslav a kol. *Dějiny českého divadla: Od počátků do sklonku osmnáctého století*. Praha: Academia, 1968, s. 257–261; GRUBER, Gernot, ed. *Musikgeschichte Österreichs: Band 2 (Vom Barock zum Vormärz)*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 1995, s. 20; WYN-JONES, David. *Music in Vienna 1700, 1800, 1900*. Boydell Press: Woodbridge, 2016, s. 64–66.

2 Edici partitury připravil rakouský muzikolog Egon Wellesz: Fux, Johann Joseph. *Costanza e Fortezza: Festa teatrale in drei Akten: mit sieben Illustrationen*. Bearbeitet von Egon Wellesz.

Skutečnost, že se *Costanza e Fortezza* stala předmětem odborného zájmu také coby příklad panovnické sebe prezentace doby baroka a symbolické komunikace o aktuálních dynasticko-politických tématech, na tomto neutěšeném stavu jejího poznání příliš mnoho nemění. Informace, které operu reflektují z pohledu sebe prezentace habsburského panovníka, jsou totiž „dobře schovány“ v interdisciplinárních monografiích a syntézách. V nich je sice dílo představeno v obecnějším kulturně-historickém kontextu, ale schází zde naopak prostor k hlubší reflexi jeho hudební stránky.³

Třísté výročí provedení proto poskytuje vhodnou příležitost věnovat opěře *Costanza e Fortezza* dostatečný prostor v samostatné publikaci, jaký toto dílo již dávno zasluguje, a především poskytnout zájemcům kompletní český překlad italského libreta. Rozborem děje této opery i její hudební složky nabízí tato publikace příležitost poopravit všeobecně rozšířené nevalné mínění o kvalitě

Wien: Artaria & Co., 1910. Denkmäler der Tonkunst in Österreich; Jahrgang 17. V současné době je připravována nová edice v rámci projektu *Johann Joseph Fux – Werke rakouského nakladatelství Hollitzer Verlag*. Ze zahraniční literatury o opěře *Costanza e Fortezza* viz např. MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux als Opernkomponist*. Bihlthoven: Creyghton 1961; WESSELY, Othmar. *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens „Costanza e fortezza“: Vortrag gehalten von der Jahreshauptversammlung der J. J. Fux-Gesellschaft am 9. Mai 1966*. Graz: Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 1969. Jahresgabe 1967 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft; BÖHM, Claudia. *Theatralia anlässlich der Krönungen in der österreichischen Linie der Casa d’Austria (1627–1764)* [disertační práce]. Wien: Universität Wien, 1986; HOCHRADNER, Thomas, ed. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741) (FuxWV): Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872)*. Bd. I. Wien: Hollitzer Verlag, 2016, s. 233–251. V této publikaci se nachází základní informace o opěře: stručná synopse děje, dvouřádkové hudební incipity všech čísel (sinfonie, sbory, árie, ariosa, recitativy), seznam pramenů k této opěře (hudebních, včetně opisů částí opery z 20. století, i textových – italského libreta i dobového německého překladu), seznam účinkujících, dobové zprávy z tisku o přípravě provedení i o něm samotném i sekundární literatury.

- 3 VÁCHA, Štěpán – VESELÁ, Irena – VLNAS, Vít – VOKÁČOVÁ, Petra. *Karel VI. a Alžběta Kristýna: Česká korunovace 1723*. Praha – Litomyšl: Paseka; Praha: Národní galerie, 2009. ISBN 978-80-7432-002-6 (Paseka), 978-80-7035-428-5 (Národní galerie); NIUBO, Marc – BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina. Hudba a divadlo. In: HRBEK, Jiří a kol. *Panovnický majestát: Habsburské jako čeští králové v 17. a 18. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny ve spolupráci s Historickým ústavem AV ČR, v.v.i., 2021. ISBN 978-80-7422-804-9 (NLN), 978-80-7286-378-5 (Historický ústav AV ČR); BASTL, Beatrix a kol. *Habsburské: Země Koruny české ve středoevropské monarchii: 1526–1740*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2017. ISBN 978-80-7422-572-7. Jednotlivé dílčí studie budou citovány dále v textu.

tohoto díla. Ve starší odborné literatuře (a zdaleka nejen té české) bylo totiž označováno za statické a z pohledu dramatického neživotné.⁴ Záměrem této publikace je proto „rehabilitovat“ jak autora libreta Pietra Pariatiho, tak i skladatele Johanna Josepha Fuxe, jehož hudba k této opeře nebyla, vlivem zavádějící interpretace vzpomínky Johanna Joachima Quantze, dosud hodnocena příliš kladně.

Dalším cílem této publikace je popsat způsob, jakým ovlivnila výslednou podobu díla symbolická sebe prezentace Karla VI. a jeho interpretace dobové dynasticko-politické situace. Popis symbolického jazyka opery *Costanza e Fortezza* je v této knize záměrně velmi stručný a nezachází do přílišných detailů. Navazuje totiž na podrobnou obsahovou analýzu díla se zaměřením na dobové dynasticko-politické souvislosti, publikovanou v monografii *Karel VI. a Alžběta Kristýna: Česká korunovace 1723*.⁵ Zároveň však prostřednictvím nových poznatků v této oblasti předjímá autorčinu připravovanou rozsáhlejší monografii o této opeře, která přinese hloubkovou analýzu Pariatiho libreta.

Ambicí této publikace naopak není zhodnotit veškerou českou i zahraniční odbornou literaturu, která operu *Costanza e Fortezza* za posledních více než sto let reflektovala. Tento úkol rovněž přechází na budoucí monografii o tomto díle. Přehled literatury k opeře *Costanza e Fortezza* v této knize proto záměrně není vyčerpávající, ale pouze informativní a přihlíží zvláště k textům vydaným v českém jazyce.

Snad se tato první monografická prezentace slavnostní opery *Costanza e Fortezza* stane vítanou příručkou pro zájemce o kulturní dějiny českých zemí a střední Evropy v první polovině 18. století.

4 Např. NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 36: „Opera měla dramatické i lyrické momenty, ale i mnoho přepjatého a přexponovaného, verše byly často násilné a chudé.“ Podobně se vyjadřují i autoři výše citované syntézy BARTOŠ, Jaroslav a kol. *Dějiny českého divadla*, s. 257: V podstatě je však děj nevěrohodný, postavy statické a veršovaný zpěvní text patetický a prázdný.“ Mírněji, avšak v podobném duchu, hodnotil dílo roku 1987 německý muzikolog Reinhard Strohm, konstatující, že v této opeře se více hledí na účinek scénických efektů nežli na dramatickou soudržnost textu. STROHM, Reinhard. *Costanza e fortaleza*. In: *Piper's Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 2. München: Piper, 1987, s. 301.

5 VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, viz pozn. č. 3.

Ediční poznámka ke způsobu psaní vlastních jmen, vyskytujících se v opěře *Costanza e Fortezza* a ke způsobu, jakým je v této knize odkazováno na libreto této opery

Jména postav z dějin antického Říma, které vystupují v opěře *Costanza e Fortezza*, jsou v knize používána v jejich původním latinském, nikoli v italském tvaru, který užívá libretista Pietro Pariati (*Publius Valerius* – *Publio Valerio*, *Mucius* – *Muzio*, *Horatius* – *Orazio*, *Herminius* – *Erminio*, *Titus Tarquinius* – *Tito Tarquinio*). Pouze jméno římské dívky Clelie (v lat. originálu *Cloelia*) je ponecháno v témže tvaru, v jakém jej používal Pariati, totiž Clelia. Více variant umožňuje způsob psaní jména etruského krále Porsenny. Pariati používá v libretu tvar jména s dvěma „n“ (*Porsenna*), zatímco jiní doboví libretisté a též překladatelé antické literatury do češtiny používají kromě něj rovněž tvar *Porsena*. V rozboru děje opery jsme se přiklonili k Pariatiho způsobu psaní (*Porsenna*), pouze v přímých citátech z českého překladu knihy Dějin Říma od Tita Livia používáme kratší tvar *Porsena*.

Řeka Tiber je v textu knihy zmiňována výhradně v mužském rodě, který odpovídá italskému (i latinskému) originálu. Stejně tak je mužského rodu bůh této řeky či její personifikace, vystupující jako jedna z postav v opěře *Costanza e Fortezza*. Naopak město Řím je v českém jazyce mužského rodu, zatímco v italštině je rodu ženského, což je vzhledem k ději opery i k jeho symbolickému vyznění důležitá skutečnost.

Kompletní italský text libreta Pietra Pariatiho a jeho český překlad, jehož autorem je Ondřej Macek, jsou přílohou této knihy. V textu knihy je průběžně odkazováno na jednotlivá hudební čísla, recitativy či repliky. Nejprve je vždy citován textový incipit italského originálu a za lomítkem textový incipit prozaického překladu do češtiny, který se však s incipitem originálního textu nemusí vždy významově shodovat. Za oběma incipity je římskou číslicí uvedeno pořadové číslo dějství a za lomítkem arabskou číslicí pořadové číslo dané scény, ze které byl textový incipit převzat.

Opera *Costanza e Fortezza* v kontextu hudebnědramatické tvorby u císařského dvora ve Vídni mezi léty 1668–1740

I.1 Hudební život u císařského dvora na sklonku 17. a v první polovině 18. století a hudebnědramatická představení jako součást dvorských slavností

I.1.1 Císařský dvůr ve Vídni jako hudební centrum za vlády císařů Leopolda I. a Josefa I.

Počátky operního provozu v první polovině 17. století

Opera *Costanza e Fortezza* vznikla roku 1723 v návaznosti na více než půl století dlouhou tradici hudebního a divadelního provozu u císařského dvora ve Vídni a tvoří její neodmyslitelnou součást. Svými počátky sahá tato tradice až do doby vlády císaře Ferdinanda II. (1578–1637). Zvyk pořádat při slavnostních příležitostech hudebnědramatická představení přinesla k císařskému dvoru ve dvacátých letech 17. století Ferdinandova druhá manželka Eleonora (1598–1655), pocházející z mantovského rodu Gonzagů. Právě u jejich dvora byl zaměstnán skladatel Claudio Monteverdi, jeden z prvních průkopníků nového žánru, který se začal nazývat operou. Ve stopách Eleonory Gonzagy kráčeli další hudbymilovní členové rakouského arcidomu, kteří byli aktivními hudebníky a zároveň skladateli: císař Ferdinand III., jeho bratr, arcivévoda Leopold Vilém, a později

také jeho syn a nástupce, císař Leopold I. (1640–1705). Nemalý význam pro hudební život u dvora měla také Leopoldova nevlastní matka, neterž císařovny Eleonory Gonzagy, taktéž nesoucí jméno Eleonora (1630–1686), která byla třetí manželkou císaře Ferdinanda III. Stejně jako kdysi její teta, také ona všemožně podporovala hudební život u dvora a měla dokonce k dispozici svůj vlastní hudební ansámbl. Již v první polovině 17. století tak u císařského dvora zdomácněla hudba italských autorů a s ní také italská opera.⁶

Opera *Il pomo d'oro* a další hudebnědramatická díla k svatbám císaře Leopolda I. (1668–1677)

Avšak teprve necelé půlstoletí vlády Leopolda I. (vládl 1657–1705) znamenalo pro hudební život u císařského dvora období skutečného rozkvětu – jak v oblasti duchovní, tak i světské hudby a též na poli hudebního divadla. Provádění hudebnědramatických děl různého rozsahu, výpravy i obsazení se stalo nedílnou součástí dvorských slavností a také jedním z nezbytných nástrojů symbolické sebe prezentace panovníka a jeho dynasticko-politických záměrů. Neplatilo to však zdaleka jen pro slavnostní představení k výjimečným příležitostem. Život císařského dvora provázela také hudebnědramatická díla menšího rozsahu a spíše konverzačního charakteru, v nichž obvykle vystupovaly alegorické postavy či hrdinové mytologických příběhů. Tato díla, označovaná souhrnným názvem *serenata*, zaznívala v císařských komnatách a byla určena pouze pro vybrané publikum. Obvykle zpestřovala oslavy narozenin a jmenin členů císařské rodiny, kteří v představeních někdy sami účinkovali – většinou coby tanečníci. Císař Leopold I. k nim však komponoval také hudbu.⁷

6 HADAMOWSKY, Franz. Barocktheater am Wiener Kaiserhof: Mit einem Spielplan (1625–1740). In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, Wien, 1951. SEIFERT, Herbert. *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Hans Schneider, 1985

7 K tématu viz např. HADAMOWSKY, Franz. *Barocktheater*; HOFMANN, Ulrike. *Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. 1658–1705* [disertační práce]. Wien: Universität Wien, 1975; SEIFERT, Herbert. *Die Oper*; SEIFERT, Herbert. *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699* (= *dramma per musica*, sv. 2). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988; GOLOUBEVA, Maria. *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*. Mainz: Philipp von Zabern, 2000; RODE-BREYMAN, Suzanne. *Musiktheater eines Kaiserpaars: Wien 1677 bis 1705*. Hildesheim – Zürich – New York: Olms, 2010; FAJTL OVÁ, Kateřina – KINDL, Miroslav, eds. *Koně v piškotech. Slavnosti*

Výpravná operní představení provázela v době vlády Leopolda I. především sňatky, a to na prvním místě sňatky samotného císaře, který se během svého života oženil celkem třikrát. Jejich dynastický význam se do prováděných jevištních děl promítal prostřednictvím poselství, prezentovaných symbolicky za pomoci příběhů z řecké a římské mytologie. Zvláště Leopoldův první sňatek, s Markétou Terezou Španělskou (1651–1673), který opět spojil tehdy již vymírající španělskou větev habsburského rodu s větví rakouskou, měl z tehdejšího pohledu klíčový význam pro budoucnost habsburských držav v západní Evropě a v zámorí. Opětovným spojením obou rodových linií totiž měl být potvrzen nárok rakouských Habsburků na budoucí dědictví po španělských Habsburcích. Očekávané potomstvo Leopolda a Markéty Terezy mělo uskutečnit dávný sen o univerzální křesťanské monarchii zahrnující celý svět pod vládou Habsburků, kteří se k tomuto úkolu cítili být povoláni samotným Bohem.⁸ Tomuto smělému dynasticko-politickému záměru odpovídala také u císařského dvora dosud nevídaná velkolepost slavností, které v letech 1666–1668 provázely uzavření tohoto manželství.⁹ Výpravná pětiaktová svatební opera *Il pomo d'oro* (Zlaté jablko) vešla do historie jako první z dvorských hudebnědramatických děl, u nichž

na dvoře císaře Leopolda I. Muzeum umění: Olomouc, 2017; SLOUKA, Petr. *Hudebnědramatické dílo Johanna Heinricha Schmelzera (1620/23–1680)* [disertační práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2019.

- 8 K tématu habsburské univerzální vlády viz např. CORETH, Anna: *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1982 (v českém překladu: *Pietas Austriaca: Fenomén rakouské barokní zbožnosti*. Olomouc: Centrum Aletti – Refugium, 2013); MATSCHE, Franz. *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programatik des „Kaiserstils“*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1981; RILL, Bernd. *Karl VI.: Österreich als barocke Großmacht*. Graz: Styria, 1992, s. 15 a 198–206.
- 9 Viz FIDLER, Petr. La Contesa dell'Aria e dell'Aqua. Zum Zeit- und Raumbegriff einer Barockperformance. In: *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku*. České Budějovice, 2000 (= Opera historica 8), s. 359–379; HUSS, Frank. *Vídeňský císařský dvůr: Kulturní dějiny od Leopolda I. po Leopolda II.* Praha: Knížní klub, 2014, s. 239–243 a 278. ISBN 978-80-242-4267-5; FAJTLOVÁ, Kateřina. La Contesa dell'Aria e dell'Aqua: Koňský balet jako součást svatebních oslav Leopolda I. a Markéty Terezy. In: FAJTLOVÁ, Kateřina – KINDL, Miroslav, eds. *Koně v piškotech*, s. 55–61; SMÍŠEK, Rostislav. Jásón a jeho družina. Leopold I. a účastníci slavnostního vjezdu do Vídně 5. prosince 1666 očima barokního básníka. In: HRDLÍČKA, Josef – KRÁL, Pavel – SMÍŠEK, Rostislav, eds. *Symbolické jednání v kultuře raného novověku: Věnováno Václavu Bůžkovi k jeho životnímu jubileu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2019, s. 48–64. ISBN 978-80-7422-666-3.

císař nešetřil náklady na symbolickou sebezprezentaci, namířenou v první řadě na jeho největšího politického protivníka, francouzského krále Ludvíka XIV. Ten se za účelem získání téhož španělského dědictví několik let předtím oženil s Markétinou starší sestrou Marií Terezou Španělskou. Námětem opery *Il pomo d'oro* se stal známý příběh z řecké mytologie o zlatém jablku s nápisem „té nejkrásnější“, o které svedly vášnivý spor tři olympské bohyně. Na jejich výzvu tento spor rozhodl smrtelník, trojský princ Paris, a sice ve prospěch bohyně krásy Afrodity, což mělo za následek rozpoutání trojské války. Ve svatební opeře je spor bohyň i následný válečný konflikt celého univerza zažehnán očekávaným způsobem: jablko nakonec dostává skutečně ta nejkrásnější ze všech – nová císařovna Markéta Tereza. Díky svému rozsahu a nákladné scénické výpravě bývá opera *Il pomo d'oro* v literatuře obvykle zmiňována společně s o více než půl století mladší, ale podobně výpravnou operou *Costanza e Fortezza*. Obě tato díla totiž představují dva pomyslné vrcholy barokní dvorské hudebnědramatické tvorby ve službách panovnické reprezentace habsburských vládců.¹⁰

Italské libreto k opeře *Il pomo d'oro* napsal Francesco Sbarra (1611–1668) a zhudebnil jej Antonio Cesti (1623–1669). Oba umělci vstoupili do služeb Leopolda I. roku 1665, tedy krátce před jeho prvním sňatkem.¹¹ Svatební opera představovala pro oba tvůrce slavné završení jejich celoživotního díla, neboť

10 Kromě mimořádného dynasticko-politického významu daného výjimečnou příležitostí může být důvodem k vyzdvihování právě těchto dvou děl do popředí atraktivita dochovaného ikonografického materiálu. Proto se opakovaná společná prezentace obou děl týká především tištěných katalogů k tematickým výstavám – viz např. *Musica Imperialis: 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998*. Tutzing: Hans Schneider, 1998. ISBN 3-7952-0931-5; ROUSOVÁ, Andrea. *Tance a slavnosti 16.–18. století*. Praha: Národní galerie, 2008. ISBN 978-80-7035-394-3; SOMMER-MATHIS, Andrea – FRANKE, Daniela – RISATTI, Rudi, eds. *Spettacolo barocco!: Triumph des Theaters*. Theater Museum – Michael Imhof Verlag: [2016], ISBN 978-3-7319-0347-5. Z domácí české literatury viz nejnověji NIUBO, Marc – BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina. Hudba a divadlo. In: HRBEK, Jiří. *Panovnický majestát*, s. 156–163.

11 Oba předtím působili v Innsbrucku a do Vídně odešli roku 1665 po smrti arcivévody Zikmunda Františka, posledního člena tyrolské větve Habsburků. FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2. neubearbeitete Ausgabe, Personenteil* (dále pouze MGG Personenteil) 4, 2000, sl. 617–632. WALKER, Thomas – ALM, Irene. Sbarra, Francesco. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second edition*, 22. London: Macmillan, s. 362.

krátce po jejím provedení opustili Sbarra i Cesti tento svět. Jejich jména se zapsala do dějin hudebního divadla právě díky této opeře. Na hudební stránce díla se však vedle Cestiho podíleli také další autoři. Hudbu k tanečním výstupům vloženým mezi jednotlivá dějství zkomponoval dle ustáleného zvyku zvlášť k tomu určený skladatel. V případě opery *Il pomo d'oro* jím byl Johann Heinrich Schmelzer (1620/1623–1680), tehdy zaměstnaný ve dvorní kapele jako houslista. Devátou scénu druhého dějství potom zhudebnil sám Leopold I. Scénické obrazy byly mistrovským dílem dvorního divadelního architekta Lodovica Ottavia Burnaciniho (1636–1707).¹²

Po smrti Cestiho a Sbarry došlo v tvůrčím týmu zodpovědném za hudebnědramatická díla pro císaře Leopolda I. k personálním změnám. Od roku 1670 až do roku 1698 se pod tato díla podepisovali většinou dva tvůrci: libretista Nicolò Minato (kol. 1625–1698), který přišel k císařskému dvoru do Vídně roku 1669, a spolu s ním hudební skladatel Antonio Draghi (1634–1700). K autorům jevištních děl patřili po roce 1670 také další skladatelé působící u Leopoldova dvora, kteří se postupně vystřídali ve funkci císařského dvorního kapelníka: Giovanni Felice Sances (1600–1679, kapelníkem od roku 1669) a také již svrchu zmíněný Johann Heinrich Schmelzer, který povýšil na dvorního kapelníka po Sancesově smrti roku 1679. Ani ne za rok však zemřel a kapelnické místo tak získal Antonio Draghi, který poté zastával tuto funkci téměř dvacet let. Tvůrcem scénických obrazů, jevištních strojů i kostýmů pro dvorní divadlo zůstal až do své smrti v roce 1707 Lodovico Ottavio Burnacini.¹³

Autorská trojice Minato–Draghi–Burnacini (a spolu s nimi do roku 1680 také Schmelzer) vytvořila posléze další hudebnědramatická díla, která

12 Viz SCHMIDT, Carl B. Antonio Cesti's „Il pomo d'oro": A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle. In: *Journal of the American Musicological Society*, sv. 29, č. 3 (podzim 1976), s. 381–412; SEIFERT, Herbert. *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, s. 23–40; SOMMER-MATHIS, Andrea. Il pomo d'oro. Der habsburgische Apfel in bourbonischen Händen. In HILSCHER, Elisabeth Theresia, ed. *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Tephophil Antonicek zum 60. Geburtstag* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34). Tutzing: Hans Schneider, 1998, s. 113–129; HUSS, Frank. *Vídeňský císařský dvůr*, s. 243–244; VESELÁ, Irena. *Il pomo d'oro: Festa teatrale k svatbě císaře Leopolda I. s Markétou Marií Terezou Španělskou* [bakalářská práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2008.

13 SEIFERT, Herbert. *Die Oper*, s. 378 a passim.

po předčasné smrti císařovny Markéty Terezy provázela uzavření druhého a třetího Leopoldova manželství a která zůstala poněkud ve stínu opery *Il pomo d'oro*. Opera *Il fucoco eterno custodito dalle Vestali* (Věčný oheň strážžený Vestálkami), zkomponovaná k Leopoldovu sňatku s Claudií Felicitas Tyrolskou (1653–1676), nevznikla na rozdíl od opery *Il pomo d'oro* na námět převzatý z mytologie, ale vůbec poprvé na námět převzatý z dějin antické římské republiky, a sice z období punských válek.¹⁴ Leopoldův v pořadí třetí sňatek, tentokrát s Eleonorou Magdalénou Terezií Falcko-Neuburskou (1655–1720), provázelo počátkem roku 1677 opět dílo na mytologický námět: *Hercole Acquistatore dell'Immortalità* (Herkules získávající nesmrtelnost).¹⁵ Stejně jako opera *Il pomo d'oro*, dokonce ještě mnohem naléhavěji, odrážejí obě tyto svatební opery tehdejší nesnadnou dynasticko-politickou situaci, v níž se Leopold I. nacházel. Zůstal totiž posledním mužským členem rakouské větve habsburské dynastie a stále marně čekal na mužského potomka a dědice, kterého se nedočkal v prvním ani v druhém manželství.¹⁶

Teprve ze třetího manželství, s Eleonorou Magdalénou Terezií, se narodil toužebně očekávaný budoucí císař Josef I. (1678–1711). Jeho příchod na svět oslavila roku 1678 hudební slavnost (*festa musicale*) s názvem *Monarchia latina trionfante* (Vítězná římská monarchie).¹⁷ Stejně okázalé oslavy provázely po téměř dvou desetiletích Josefův sňatek s Amálií Vilemínou Brunšvicko-Lüneburskou

¹⁴ Opera *Il fucoco eterno custodito dalle Vestali* (Věčný oheň strážžený Vestálkami) autorů N. Minata a A. Draghiho zazněla roku 1674 již s delším časovým odstupem od Leopoldova sňatku s Claudií Felicitas Tyrolskou a po narození jejich první dcery. K opeře *Il fuoco eterno* viz SEIFERT, Herbert. *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, s. 44–47; SEIFERT, Herbert. *Die Oper*, passim. Ke srovnání této opery s operou *Costanza e Fortezza* viz VESELÁ, Irena. „La difesa del ciel vince ogni sforzo“: Symbolical Presentation of the Habsburgs' Dynastic Situation in the Operas *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674) and *Costanza e Fortezza* (1723). *Opera Historica*, 2022, 23(2): 227–252. ISSN 1805-790X, e-ISSN 2694-720X.

¹⁵ Autory byli opět N. Minato a A. Draghi. Viz SEIFERT, Herbert. *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, s. 52–53; SEIFERT, Herbert. *Die Oper*, passim.

¹⁶ V manželství s Markétou Terezou Španělskou se Leopoldu I. sice narodili dva synové, oba však zemřeli v kojeneckém věku. S Claudií Felicitas, která po dvouletém manželství zemřela, měl Leopold I. dvě dcery. Viz MIKULEC, Jiří. *Leopold I.: Život a vláda barokního Habsburka*. Praha – Litomyšl: Paseka, 1997, s. 186–188. ISBN 80-7185-141-8.

¹⁷ Dílo provedené k Josefově narození pocházelo od ustálené autorské dvojice, resp. trojice Minato–Draghi–Burnacini, viz SEIFERT, Herbert. *Die Oper*, s. 494.

(1673–1742). Jejich součástí bylo provedení holdovací opery (serenaty) oslavující řeckého boha manželství: *Imeneo trionfante* (Vítězný Hymén). Tyto svatební oslavy, odehrávající se roku 1699, tedy v předvečer vypuknutí válek o španělské dědictví, zůstaly nadlouho poslední nákladnou slavností pořádanou u císařského dvora.¹⁸

Za zmínku stojí skutečnost, že ke vzniku a provedení několika dvorských hudebnědramatických děl došlo také při několikaměsíčním pobytu císařského dvora v Praze v letech 1679 a 1680. Na podzim roku 1679 uprchl císařský dvůr do hlavního města českého království před morovou nákazou a setrval tam do jara roku 1680. Obávaná černá smrt však tehdy pronikla i do Prahy a za obět jí padl mimo jiné i tehdejší císařský dvorní kapelník Johann Heinrich Schmelzer.¹⁹ O tři léta později dvůr opět prchal z Vídně, tentokrát před osmanskými Turky, kteří město oblehli. Na podzim roku 1683 a v první půli roku 1684 proto zaznělo několik hudebnědramatických děl v Linci, kde císařský dvůr dočasně pobýval.²⁰ Rok poté, 1. října 1685, se Leopoldu I. a Eleonoře Magdaléně Terezii narodil další syn, budoucí císař a český král Karel VI. (1685–1740), který měl v budoucnu stát u zrodu opery *Costanza e Fortezza*.

18 K Josefovou sňatku s Amálií Vilemínou viz SEIFERT, Herbert. *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, s. 69–70.

19 Leopold pobyl se svou rodinou a dvorem v Praze od září 1679 do května 1680. Viz MIKULEC, Jiří. *Leopold I.*, s. 119–121; SEIFERT, Herbert. *Die Oper*, s. 497–500; NIUBO, Marc. Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679–1680. FEJTOVÁ, Olga – LEDVINKA, Václav – PEŠEK, Jiří – VLAS, Vít, eds. *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620 - 1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001* (= Documenta Pragensia). Praha: Scriptorium: Archiv hlavního města Prahy, 2004, s. 95–131; NIUBO, Marc. Poslední dny Johanna Heinricha Schmelzera. *Acta Musicologica*, 2006(2). Dostupné online: <https://acta.musicologica.cz>; NIUBO, Marc – BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina. *Hudba a divadlo*. In: HRBEK, Jiří. *Panovnický majestát*, s. 148–152.

20 Císař se svou rodinou a doprovodem opustil Vídeň ve spěchu již 7. července 1683, kdy se dozvěděl, že si Turci odražením císařské armády otevřeli cestu na Vídeň. Z Lince a Pasova potom organizoval akce na záchranu města. V době rozhodující bitvy o Vídeň (12. září) se zdržoval poblíž a po vítězství vjel do osvobozeného města. Císařská rodina a dvůr přesídlili zpět do Vídně teprve v srpnu roku 1684, neboť císařský hrad Hofburg byl za tureckého obléhání těžce poškozen (včetně dvorního divadla) a musel být rekonstruován. Viz MIKULEC, Jiří. *Leopold I.*, s. 134–141. Ke skladbám provedeným v Linci viz SEIFERT, Herbert. *Die Oper*, s. 95–96 a 510–511.

Skladatelé a libretisté u císařského dvora v době válek o španělské dědictví (1700–1714)

Krátce před rokem 1700 začal císař Leopold I. přijímat do svých služeb také další hudebníky, kteří obdrželi titul „dvorní skladatel“. Všichni byli minimálně o jednu generaci mladší než tehdejší císařský dvorní kapelník Draghi. Prvním hudebníkem s titulem *Hofkomponist* se 1. ledna 1694 stal Carlo Agostino Badia (1671–1738). Právě on, nikoli stárnoucí kapelník Draghi, byl roku 1699 poctěn úkolem složit již zmíněnou slavnostní serenatu *Imeneo trionfante* k svatbě římského krále Josefa s princeznou Amálií Vilemínou.²¹ Po něm nastoupili k císařskému dvoru jako dvorní skladatelé také Giovanni Bononcini (1670–1747), budoucí londýnský kolega a konkurent Georga Friedricha Händela, a štýrský rodák Johann Joseph Fux (c1660–1741), budoucí autor hudby k opeře *Costanza e Fortezza*. Jako hráč na loutnu a teorbu byl roku 1701 angažován tehdy dvacetiletý Francesco Bartolomeo Conti (1681/82–1732), původem z Florencie, který se rovněž měl stát jedním z budoucích přímých účastníků provedení opery *Costanza e Fortezza* v Praze. Kapelnický post zastával v prvním desetiletí 18. století Antonio Pancotti (+1709), jeho vicekapelníkem byl Marc'Antonio Ziani (c1653–1715).²²

Hudební a divadelní provoz se u císařského dvora sice udržel na vysoké úrovni i za vlády Leopoldova prvorozeného syna a nástupce Josefa I. (vládl 1705–1711), avšak vlivem válek o španělské dědictví, rozpoutaných po smrti posledního španělského Habsburka Karla II. (+1700), začal v prvním desetiletí 18. století stagnovat. Spíše nežli hudbu a divadlo bylo třeba financovat válečné operace. U dvora zůstávali nadále zaměstnáni skladatelé Fux a Bononcini a do společnosti tvůrců hudebnědramatických děl přibyl roku 1706 nový italský libretista Silvio Stampiglia (1664–1725). Na pozici „prvního divadelního architekta“ byl ke dvoru po smrti Lodovica Ottavia Burnacinioho angažován Antonio Maria Beduzzi a spolu s ním také Francesco Galli Bibiena (1659–1739), první

21 STEINECKER, Johann: *Die Opern und Serenate von Carlo Agostino Badia* [disertační práce]. Wien: Universität Wien, 1993, s. 12–13.

22 Ke složení císařské dvorní kapely viz KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Die kaiserliche Hof-Musik-kapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Wien: Beck'sche Univeristäts-Buchhandlung (Alfred Hölder), 1869; SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. The Viennese court orchestra in the time of Caldara. In: PRITCHARD, Brian W. A. *Caldara: Essays on his life and time*. Aldershot: Scolarpress, 1987, s. 117–151.

z členů slavného rodu jevištních architektů a divadelních inženýrů působících u císařského dvora.²³

Mezi hudebními dramaty provedenými ve Vídni za Josefovy vlády figuruje také opera *Mutio Scevola*. Vznikla na libreto, které roku 1665, ještě před svým vstupem do císařských služeb, vytvořil v Benátkách libretista Nicolò Minato a které pro císařský dvůr roku 1710 upravil tamní libretista Silvio Stampiglia. Jeho verzi libreta tehdy zhudebnil císařský dvorní skladatel Giovanni Bononcini. K provedení díla došlo dne 30. června roku 1710 ve dvorním divadle ve vídeňském Hofburgu u příležitosti jmenin manželky Josefa I. Amálie Vilemíny. Antický námět opery *Mutio Scevola* byl týž jako námět o třináct let mladší opery *Costanza e Fortezza*: Obléhání města Říma etruským králem Porsennou a hrdinná obrana římských občanů, kteří v tomto konfliktu zvítězí. Roku 1710 byl tento příběh prezentován u císařského dvora v podobě opery vůbec poprvé.²⁴

Mladší syn Leopolda I. Karel se roku 1703 vydal do Španělska, aby se tam jako nový král Karel III. stal právoplatným nástupcem vymřelé linie španělských Habsburků, a to za vojenské pomoci Anglie, Portugalska a Holandska. K ovládnutí celého území Španělska a tím i jeho evropských a zámořských držav bylo ovšem nejdříve nutné porazit úhlavního nepřítele, francouzského krále Ludvíka XIV., který hodlal na španělský trůn dosadit svého vnuka Filipa z Anjou. Konflikt se však nevyhnul ani dalším evropským územím a měl trvat více než jedno desetiletí.

Po dobytí Barcelony na podzim roku 1705 si titulární španělský král Karel III. zřídil v tomto městě vlastní dvůr. V srpnu roku 1708 se zde coby bezmála třidvacetiletý oženil s o šest let mladší princeznou Alžbětou Kristýnou

23 V tomto textu uvádíme pouze jména vybraných skladatelů a básníků, kteří se mezi léty 1705–1710 vystřídali u Josefova dvora. Jména dalších umělců jsou uvedena v literatuře zabývající se dějinami císařské dvorní kapely, např. KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle*; HADAMOWSKY, Franz. *Barocktheater*, s. 46; HUSS, Frank. *Die Oper*, passim. Hudebnědramatickou tvorbu u císařského dvora za vlády Josefa I. nově reflektuje disertační práce: HIRSCHMANN, Konstantin. *Componimenti, poemetti und feste. Musiktheatrale Huldigung am Hof Kaiser Josephs I.* [disertační práce]. Wien: Universität Wien, 2023. Dostupné z: <https://theses.univie.ac.at/detail/69288>.

24 HADAMOVSKY, Franz. *Barocktheater*, s. 100; HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 190; VESELÁ, Irena. Giovanni Bononcini's Oper Muzio Scevola (1710) und Johann Joseph Fux' Festa teatrale Costanza e Fortezza (1723): vom musikalischen Drama zur Allegorie. In: *Musikologica Brunensia*, 2018, 53 (Supplementum), s. 73–83. ISSN 1212-0391, eISSN 2336-436X.

z Brunšviku-Wolfenbüttelu (1691–1750), která pocházela ze starého německého panovnického rodu Welfů.²⁵ K jejím jmeninám zazněla v Barceloně toho roku serenata nazvaná *Il più bel nome* (Nejkrásnější jméno), kterou vytvořili poprvé dva autoři, jejichž umění mělo královské novomanžele provázet po dalších přibližně pětadvacet let: libretista Pietro Pariati a skladatel Antonio Caldara.²⁶ Karlovým kapelníkem, dvorním varhaníkem a zároveň učitelem zpěvu mladé královny Alžběty Kristýny se stal neapolský rodák Giuseppe Porsile (1680–1750).²⁷

Karel i Alžběta Kristýna byli tehdy přesvědčeni, že zbytek života stráví jako španělský královský pár na Pyrenejském poloostrově. Nasvědčovala tomu i tehdejší vojensko-politická situace příznivá plánům Habsburků a jejich spojenců. O konečném výsledku vleklého celoevropského konfliktu o španělské dědictví však rozhodla roku 1711 až nenadálá smrt ani ne třiatřicetiletého císaře Josefa I., který po sobě nezanechal mužského dědice, ale dvě dcery: tehdy dvanáctiletou Marii Josefu a desetiletou Marii Amálii. Josefův bratr a jediný nástupce Karel, nyní císař Karel VI., byl téhož roku zvolen a ve Frankfurtu nad Mohanem korunován římským císařem. V lednu roku 1712 se natrvalo vrátil do Vídně a ujal se vlády v podunajské monarchii. Španělského trůnu se tím pádem musel definitivně vzdát ve prospěch svého francouzského rivala, a to na základě mírových smluv z Utrechtu (1713) a Rastattu (1714).²⁸ Dávny sen o univerzální habsbur-

²⁵ Svatební obřad proběhl nejprve ve Vídni, kam Alžběta Kristýna přicestovala poté, co v Bamberku slavnostně přestoupila z protestantské na katolickou víru. Nepřítomného Karla při svatbě zastupoval jeho bratr Josef I. Až poté se nová titulární španělská královna vydala za manželem do Barcelony. Viz RILL, Bernd. *Karl VI.: Habsburg als barocke Großmacht*. Graz – Wien – Köln: Styria, 1992, s. 65 (dobyť Barcelony) a 81 (svatba); HUSS, Frank. *Vídeňský císařský dvůr*, s. 63.

²⁶ Viz KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römische Oratorien*. Graz-Köln: Hermann Böhlaus Nachf., 1996, s. 42–43; SOMMER-MATHIS, Andrea. Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI. In: *Musica conservata. Festschrift G. Brosche zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider, 1999, s. 359; LIPP, Danièle. *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705–1703)* [diplomová práce]. Wien: Universität Wien, 2005, s. 102–105.

²⁷ K Porsileho životu a dílu viz BENNETT Lawrence. E. Porsile. In: L. Macy (ed.). *Grove Music Online* (přístup XXXX), <http://www.grovemusic.com>; LIPP, Danièle. *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705–1713)*. [Dipl. práce] Universität Wien, Wien 2005.

²⁸ K válkám o španělské dědictví viz VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: Život a sláva barokního válečníka*. Praha – Litomyšl: Paseka, Praha: Národní galerie, 2001, s. 131–460. Z pohledu Karla VI. ličí tyto války, císařskou volbu i uzavření míru obšírně RILL, Bernd. *Karl VI.:*

ské světové monarchii se tehdy definitivně rozplynul, a to z vůle někdejších habsburských spojenců, kteří před habsburskou hegemonií v Evropě upřednostnili systém rovnováhy sil (*balance of power*).²⁹ Téměř současně s utrechtským mírem spatřila v dubnu roku 1713 světlo světa pragmatická sankce – zákon, v němž zatím bezdětný Karel VI. ustanovil (pro případ vymření habsburské dynastie v mužské linii) dědičnou posloupnost v ženské linii a nedělitelnost habsburského soustátí, především ale upřednostnil při nástupnictví své potenciální dcery před oběma dcerami svého zemřelého bratra Josefa I., Marií Josefou a Marií Amálií.³⁰

Smrt císaře Josefa I. v dubnu roku 1711 a následné rozpuštění jeho dvora znamenaly pro některé dosavadní členy císařské dvorní kapely propuštění ze služby a odchod z Vídně. Platilo to také pro skladatele Giovanniho Bononciniho a též pro dvorního básníka Silvia Stampigliu. Na místě dvorního skladatele tak zůstali Johann Joseph Fux a Francesco Bartolomeo Conti. Ke konsolidaci dvorní kapely a divadelního provozu však nedošlo ihned, ale teprve po skončení válek o španělské dědictví.³¹

I.1.2 Operní provoz u císařského dvora za vlády Karla VI. (1711–1740)³²

Skladatelé a libretisté

Karel VI. uskutečnil ve vedení dvorní kapely velké personální změny. Nejrychlejší kariérní vzestup zažil za vlády nového císaře dvorní skladatel Johann Joseph Fux. Roku 1713 povýšil na dvorního vicekapelníka a po smrti dvorního kapelníka Zianiho roku 1715 jej v nejvyšší funkci nahradil. Prvním a zároveň jediným

Habsburg als barocke Großmacht. Graz – Wien – Köln: Styria, 1992, s. 48–131; stručněji též HUSS, Frank. *Vídeňský císařský dvůr*, s. 61–65.

²⁹ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský*, s. 456–457.

³⁰ Viz URFUS, Valentin. 19. 4. 1713: *Pragmatická sankce: Rodný list podunajské monarchie* (= Dny, které tvořily české dějiny, sv. 2). Praha: Havran, 2002. ISBN 80-86515-11-7.

³¹ HUSS, Frank. *Vídeňský císařský dvůr*, s. 269–270.

³² Následující podkapitola vychází z autorčiny disertační práce, kde se nacházejí odkazy na citovanou literaturu. VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 35–50, též z disertační práce Franka Husse (HUSS, Frank. *Die Oper*, passim; též HUSS, Frank. *Vídeňský císařský dvůr*, s. 269–283.

dvorním kapelníkem Karla VI. zůstal Fux dalších téměř třicet let, až do své smrti roku 1741. Karlovým dvorním vicekapelníkem se na další dvě desetiletí stal Antonio Caldara (1670/71–1736), Benátčan, který do Vídně přišel z Říma a co by skladatel se novému panovníku představil již o několik let dříve v Barceloně. Odtamtud přijel roku 1713 do Vídně také Karlův dosavadní dvorní kapelník Giuseppe Porsile. Nový císař z něj učinil jednoho ze svých dvorních skladatelů. Rovněž dvorní loutnista Francesco Bartolomeo Conti, který sloužil již Karlovu otci Leopoldovi I., se mezitím osvědčil jako autor jevištních děl a roku 1713 získal post dvorního skladatele, který zastával až do roku 1732, kdy zemřel. U císařského dvora také nadále setrval historicky první dvorní skladatel Carlo Agostino Badia, který však tehdy měl svá vrcholná tvůrčí léta již za sebou.

V průběhu vlády Karla VI., přesněji mezi léty 1714–1740, se u císařského dvora ve Vídni vystřídali tři vynikající italské básníci a operní libretisté: Pietro Pariati (1665–1733), Apostolo Zeno (1668–1750) a Pietro Metastasio (1698–1782). Pariati a Zeno, kteří byli přáteli a spolupracovníky, přišli k císařskému dvoru během prvního desetiletí Karlovy vlády (Pariati 1714 a Zeno 1718). Svá největší hudebnědramatická díla pro Karla VI. a Alžbětu Kristýnu vytvořili do roku 1729, kdy Zeno z Vídně odešel. Pariati posléze roku 1733 zemřel. Pietro Metastasio, který roku 1729 vystřídal Apostola Zena na postu císařského dvorního básníka, se jako libretista císaře Karla VI. uplatnil ve třicátých letech 18. století. Další operní libreta vytvořil pro císařský dvůr za vlády Karlovy dcery Marie Terezie.³³

Slavnostní opery a serenaty provedené v letech 1716–1723

Obnovení hudebního života po skončení válek o španělské dědictví a návrat k velkolepým produkcím leopoldinské doby symbolizovalo roku 1716 nákladné provedení tříaktové slavnostní opery nazvané *Angelica vincitrice d'Alcina* (Angelika vítězí nad Alcinou). Libreto Pietra Pariatiho vzniklo na motivy Tassova eposu *Osvobozený Jeruzalém* a zhudebnil jej nový dvorní kapelník Johann Joseph

33 Obšírněji k těmto libretistům viz BOHADLOVÁ, Kateřina. *Astarto versus Atalanta. Heinrich Rademin, „Director Comicus“ (1674–1731), v kontextu italsko-německé divadelní dramaturgie počátku 18. století* [disertační práce]. Praha: Univerzita Karlova, 2009, s. 18n.; HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 119–121.

Fux. K provedení díla došlo v září roku 1716 pod širým nebem, v zahradách císařského letního sídla Favorita, a to celkem čtyřikrát. Představení, jehož součástí byla i námořní bitva na zahradním rybníku, vyvolalo velký ohlas.³⁴ Důvody k uspořádání tak velkolepé divadelní produkce byly tehdy k dispozici hned dva. Především se toho roku do habsburského arcidomu opět po šestnácti letech narodil mužský potomek,³⁵ kterým byl Leopold Jan, prvorozený syn Karla VI. a Alžběty Kristíny. Druhým důvodem se stalo vítězství císařské armády pod vedením prince Evžena Savojského nad osmanskými Turky u Petrovaradína v srpnu téhož roku.³⁶ Opera *Angelica vincitrice d'Alcina* byla prvním dílem podobného rozsahu i nákladné výpravy jako o sedm let mladší opera *Costanza e Fortezza*. Také autory libreta a hudby měla obě díla společně.

Vytoužený syn císařského páru Leopold Jan žil bohužel pouze půl roku. Následujícího roku 1717 se Karlu VI. a Alžbětě Kristýně narodila dcera Marie Terezie a rok po ní druhá dcera, Marie Anna.

Krátce poté zažil císařský dvůr další slavnost, a sice svatbu Marie Josefy, starší dcery zemřelého císaře Josefa I., se saským kurprincem Fridrichem Augustem. Ve Vídni byl tento sňatek oslaven operou *Sirita* od libretisty Apostola Zena a dvorního vicekapelníka Antonia Caldary.³⁷ Pouhý týden poté, koncem srpna roku 1719, zaznělo k narozeninám Alžběty Kristíny jedno z nejslavnějších jevištních děl císařského dvorního kapelníka Johanna Josepha Fuxe s názvem

34 K této opeře viz např. studii SOMMER-MATHIS, Andrea. Das Wiener Theatralfest *Angelica vincitrice d'Alcina* im europäischen Kontext. In SOMMER-MATHIS, Andrea – FRANKE, Daniela – RISATTI, Rudi. *Spettacolo barocco!: Triumph des Theaters*. Theater Museum – Michael Imhof Verlag, [2016], s. 169–179.

35 Roku 1700 se budoucímu císaři Josefu I. a jeho manželce Amálii Vilemíně Brunšvicko-Lüneburské sice také narodil první a jediný syn Leopold Josef, ten však následujícího roku zemřel. Dospělosti se dožily pouze dvě Josefovy dcery: Marie Josefa a Marie Amálie.

36 Viz VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský*, s. 467–474.

37 Po příjezdu novomanželů do Drážďan zazněla tamtéž svatební opera *Teofane* (libreto S. B. Pallavicino, hudba A. Lotti), o které pojednáváme na s. XX. K popisu svatebních slavností ve Vídni viz SOMMER-MATHIS, Andrea. *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (= drama per musica, sv. 4). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994, s. 31–53; HADAMOWSKY, Franz. *Barocktheater*, s. 103–105. K symbolickému programu svatebních slavností viz VÁCHA, Štěpán – VESELÁ, Irena – VLNAS, Vít – VOKÁČOVÁ, Petra. *Karel VI. a Alžběta Kristýna: Česká korunovace 1723*. Praha – Litomyšl: Paseka, Praha: Národní galerie, 2009, s. 28–45.

Elisa. Libreto vytvořil stejně jako u opery *Angelica vincitrice d'Alcina* libretista Pietro Pariati. Slibný rozlet operního provozu u císařského dvora zbrzdila v lednu následujícího roku 1720 smrt Karlovy matky a vdovy po Leopoldu I., císařovny Eleonory Magdalény Terezie, po které následoval roční smutek. Nedlouho poté však císařská rodina slavila další svatbu: mladší z obou Karlových neteří, Marie Amálie, se v říjnu roku 1722 vdala za bavorského kurprince Karla Albrechta. Ke svatebním slavnostem vytvořili Pietro Pariati a Johann Joseph Fux hudebně-dramatické dílo nazvané *Le nozze di Aurora* (Aurořina svatba).³⁸

K podobně nákladnému představení pod širým nebem, jako byla roku 1716 *Angelica vincitrice d'Alcina*, došlo teprve v srpnu roku 1723 v Praze. Tehdy provedená opera *Costanza e Fortezza* definitivně uzavřela éru nákladných slavnostních dvorských představení, na jejímž začátku stála roku 1668 opera *Il pomo d'oro*.

Avšak ani další hudebnědramatické produkce uspořádané za Karlovy vlády neměly právě skromnou výpravu, nemluvě o počtech hudebníků ve dvorní kapele a divadelního personálu, které v té době nebývale vzrostly.³⁹ Stejně jako za vlády Leopolda I. a Josefa I. provázela hudebnědramatická představení každoročně narozeniny a jmeniny členů císařské rodiny (blíže o nich pojednáváme v následující kapitole) a také masopustní veselí. Pokud tomu počasí přálo, konala se operní představení pravidelně koncem srpna v zahradách zámku Favorita, a to k narozeninám císařovny Alžběty Kristýny. V průběhu Karlovy vlády tam kromě oper *Angelica vincitrice d'Alcina* a *Elisa* došlo k provedením řady dalších děl.

Tato do té doby nevídaná nákladnost hudebního a divadelního provozu za vlády Karla VI. však byla dlouhodobě neúnosná. Jestliže ve dvacátých letech 18. století divadelní a operní provoz u císařského dvora stále ještě vzkvétal, od začátku třicátých let se čím dál více začaly projevovat finanční potíže, které se ještě prohloubily vlivem válek rakouského soustátí s Francií, Španělskem a později též s Osmanskou říší. Tentokrát ale císařská armáda netriumfovala a s narůstající finanční krizí začalo provádění nákladných hudebnědramatických produkcí u císařského dvora stagnovat, až bylo zcela pozastaveno. Na sklonku 30. let už byla

³⁸ Viz SOMMER-MATHIS, Andrea. *Tu felix Austria nube*, s. 53–67. Při svatebních slavnostech upořádaných v Mnichově po příjezdu novomanželů zazněla opera *Adealide* (libreto A. Salvi, hudba P. Torri), která je zmíněna na s. XX.

³⁹ Viz SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *The Viennese court orchestra in the time of Caldara*, s. 129.

prováděna výhradně komorní a méně výpravná díla. Poslední velkou slavnost za vlády Karla VI. zažil císařský dvůr při svatbě jeho nejstarší dcery Marie Terezie s Františkem Štěpánem Lotrinským v únoru roku 1736, kdy došlo k provedení tříaktové opery *Achille in Sciro* (Achilles na Skýru) libretisty Pietra Metastasia a skladatele Antonia Caldary.⁴⁰ Konec Karlovy vlády tak znamenal i pomalý soumrak divadelního provozu v režii císařského dvora, který dovršila Karlova smrt v roce 1740 a následné války o rakouské dědictví po nástupu Marie Terezie.⁴¹

Každoročně slavené svátky u císařského dvora za vlády Karla VI. (*Gala-Tage*) a s nimi spojená hudebnědramatická představení

Příležitostí k uvádění oper či jiných hudebnědramatických děl u císařského dvora se v průběhu každého roku naskýtal více. Pravidelně docházelo k nastudování a provedení velké tříaktové masopustní či karnevalové opery (*dramma per musica*). Jejimi autory byli většinou libretista Pietro Pariati a dvorní skladatel Francesco Bartolomeo Conti.⁴² Po zahájení postního období vystřídal operu duchovní dílo na starozákonní biblický námět (oratorium). Se stejnou pravidelností se odehrávaly hudebnědramatické produkce určené k oslavám významných dnů v životě císařské rodiny a dvora (tzv. *Gala Tage*). Mezi každoročně slavené *Gala Tage* patřily především jmeniny a narozeniny členů císařské rodiny. Od roku 1713, začala být hudebnědramatická díla prováděna pravidelně ke čtyřem nej důležitějším *Gala Tage*: ke dni narozenin Karla VI. (1. října) a Alžběty Kristýny (28. srpna) a též ke jmeninám obou císařských manželů, tj. v den svátku sv. Karla Boromejského (4. listopadu) a v den svátku sv. Alžběty Uherské, který podle tehdejšího církevního kalendáře připadal na 19. listopad.⁴³

⁴⁰ SOMMER-MATHIS, Andrea. *Tu felix Austria nube*, s. 68–74. Tato opera, provedená v únoru roku 1736, se stala jedním z posledních jevištních děl císařského vicekapelníka Antonia Caldary, který zemřel v prosinci téhož roku.

⁴¹ HADAMOVSKY, Franz. *Barocktheater*, s. 113; HUSS, Frank. *Vídeňský císařský dvůr*, s. 73–78.

⁴² K masopustním operám v období vlády Karla VI. viz monografii MICHELS, Claudia. *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740: Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*. Wien: Hollitzer, [2019]. ISBN 978-3-99012-366-9.

⁴³ Díla byla prováděna buď přímo v den slavnosti, nebo v nejbližších dnech poté. Viz HADAMOVSKY, Franz. *Barocktheater*, s. 69n (chronologický seznam prováděných děl); BROWN, A. Peter. Caldara's trumpet music for the Imperial celebrations of Charles VI. and Elisabeth Christine. In: PRITCHARD, Brian W. A. *Caldara: Essays on his life and times*. Aldershot: Scolarpress, 1987, s. 3–48.

Tyto čtyři svátky měly z hlediska hudebnědramatických produkcí svou vnitřní hierarchii. Nejvýše na pomyslném žebříčku stály narozeniny Alžběty Kristýny a jmeniny Karla VI. K těmto dvěma nejvýznamnějším dnům vznikala a byla prováděna ta nejrozsáhlejší hudebnědramatická díla. Zvláště to platilo o oslavách narozenin císařovny, které připadly na letní období. Představení se proto odehrávala v době letního pobytu dvora na císařském letním sídle Favorita u Vídně a pokud možno pod širým nebem, na divadelní scéně v zámeckém parku. Protože se Alžběta Kristýna narodila v den svátku sv. Augustina, vžilo se pro díla prováděná k jejím narozeninám označení *augustinská*. Jmeniny císaře se naproti tomu slavily na podzim, kdy dvůr již obvykle sídlil ve vídeňském Hofburgu. V tamním dvorním divadle byly při této příležitosti prováděny tzv. *karolinské opery*, v drtivé většině tří- či pětiaktové opery s vloženými balety, označené jako hudební drama (*dramma per musica*) (autory byli většinou Apostolo Zeno a Antonio Caldara). Naproti tomu *augustinská* představení pod širým nebem mívala podobu jednoaktových „divadelních slavností“ (*feste teatrali*). Jak *augustinská*, tak i *karolinská* díla byla obvykle několikrát reprízována.⁴⁴ Pouze tato díla měla nárok na to, aby v nich (především v úvodních instrumentálních predehrách) zazněl majestátní zvuk sboru trubek a klarin doprovázených tympány.⁴⁵

Dva hierarchicky níže postavené *Gala Tage*, totiž narozeniny císaře a svátek císařovny, bývaly naproti tomu slaveny ponejvíce serenatami, jednoaktovými holdovacími skladbami. Tato gratulační díla zazněla většinou pouze jedenkrát a sbor trubek a klarin v nich obvykle chyběl.⁴⁶

⁴⁴ HADAMOVSKÝ, Franz. *Barocktheater*, s. 69n (chronologický seznam provedených děl); HUSS: *Die Oper*, s. 192n (chronologický seznam provedených děl).

⁴⁵ BROWN, A. Peter. Caldara's trumpet music (viz pozn. č. XX). Dva sbory trubek s tympány měly dokonce symbolický význam v souvislosti s dvěma ctnostmi z devizy Karla VI. (stálost a síla) a dvěma Herkulovými sloupy symbolizujícími Gibraltarský průliv a s ním celé Španělsko, na které si Karel nikdy nepřestal činit nárok. HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 63, odkazuje v této souvislosti na stať Herberta Seiferta (SEIFERT, Herbert. *Italienische Oper des Barocks in Österreich*. In: COLZANI, Alberto – DUBOWY, Norbert – LUPPI, Andrea – PADOAN, Maurizio, eds. *Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland. Beiträge zum fünften internationalen Symposium über die italienische Musik im 17. Jahrhundert*. Deutsch-Italienisches Zentrum Villa Vigoni: Como, 1995 s. 110).

⁴⁶ BROWN, A. Peter. Caldara's trumpet music (viz pozn. č. XX). V tomto ohledu však existovaly také výjimky, např. serenata *La concordia de' pianeti* (Svornost planet), provedená roku 1723 k Alžbětíným jmeninám pod širým nebem na Horním náměstí ve Znojmě. V této serenatě

Na počátku 20. let 18. století začaly být u císařského dvora slaveny komorním hudebnědramatickým představením také jmeniny nejstarší dcery císařského páru, arcivévodkyně Marie Terezie, které připadly na 15. říjen, čili svátek sv. Terezie z Ávily. Ve 30. letech už byly takto slaveny i její narozeniny (13. května) a také jmeniny její mladší sestry Marie Anny, připadající na 26. červenec.⁴⁷

Opera *Costanza e Fortezza* patří podle této hierarchie mezi *augustinská* představení, což je patrné také z titulního listu libreta i z titulních listů dochovaných rukopisných partitur. Dílo je zde označeno jako „divadelní slavnost“ (*festa teatrale*), provozovaná „v přešťastný den narozenin Jejího Posvátného Císařského a Katolického královského Veličenstva Alžběty Kristýny“.

Holdovací hudebnědramatická díla: serenaty a feste teatrali

Díla, která nepatřila mezi hudební dramata, ale měla naopak holdovací a oslavný charakter, se co do obsazení, rozsahu a výpravy velmi lišila. Také v jejich označení panovala velká různorodost a podtitul *serenata* byl pouze jedním z více možných. Podle rozsahu, obsazení a výpravy označovali autoři svá díla různě, např. *Componimento da camera per musica*, *Festa musicale*, *Festa per musica*, *Poemetto drammatico*, *Servizio da camera* apod.⁴⁸ Jednalo se o skladby s mytologickým, alegorickým či pastorálním námětem, ze kterého libretista buď vytvořil velmi jednoduchý dramatický děj, anebo libreto od začátku zaměřil pouze na hold věnovaný konkrétnímu vznešenému oslavenci. V těchto dílech konverzačního charakteru se skupina postav (bohů či jiných nadpřirozených postav z římské mytologie, případně personifikací ctností, hodnot, nebeských těles, míst, časových jednotek aj.) buď okamžitě shodne na tom, že budou daného oslavence velebit, anebo mezi nimi nejprve vyvstane spor o prvenství, který je zažehnán ve chvíli, kdy někdo z nich upozorní na výjimečný den (v případě narozenin) či jméno (v případě

je žestový sbor s tympány obsazen, viz VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 238–241; VESELÁ, Irena. *Gratulační opera La concordia de' pianeti a její provedení ve Znojmě roku 1723* [diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2001, s. 52–55.

⁴⁷ Viz HADAMOWSKY, Franz. *Barocktheater*, s. 113n; HUSS, Frank. *Vídeňský císařský dvůr*, s. 280–281.

⁴⁸ Úplný výskyt označení těchto děl u císařského dvora v letech 1705–1740 viz HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 76–77.

jmenin) a poukáže tím na velikost a ctnosti daného oslavence či oslavenkyně. Potom již všechny postavy holdují pouze jemu nebo jí. Podle počtu postav a z něj vyplývajícího počtu sólových árií a ansámblových výstupů mohly být některé serenaty téměř kantátami a některé téměř operami. Charakteristickým formálním znakem serenat je jejich vnitřní rozdělení nikoli do dějství a scén, ale na části. Mezi serenaty patří také „divadelní slavnosti“ (*feste teatrali*) či hudebně-divadelní slavnosti (*feste teatrali per musica*), které bývaly v době vlády Karla VI. až na výjimky jednoaktové.⁴⁹ Ony výjimky představují dvě rozsáhlé *feste teatrali*, které vzhledem k jejich rozdělení do tří aktů již nazýváme operami: *Angelica vincitrice d'Alcina* a *Costanza e Fortezza*.

Licenza a její funkce v hudebnědramatických dílech

Ať již šlo o serenatu či o hudební drama určené pro některý z dvorních *Gala Tage*, vždy toto dílo vrcholilo závěrečnou holdovací částí, zvanou *licenza* (licence). Po šťastném ukončení dramatického příběhu v případě opery anebo vášnivého sporu olympských bohů či personifikovaných ctností v případě serenaty se všechny jednající postavy obrátily přímo na přítomného císaře nebo císařovnu a vzdaly mu (nebo jí) hold. Jedna z postav jakožto mluvčí nejprve vychválila velikost, vlastnosti a ctnosti vznešeného oslavence či oslavenkyně, pronesla gratulaci a ostatní postavy se k ní přidaly v závěrečném ansámblovém výstupu. Ani v opeře *Costanza e Fortezza* tato závěrečná holdovací *licenza* nechybí.

Opera *Costanza e Fortezza*: mezi hudebně-divadelní slavností a hudebním dramatem

Opera vytvořená roku 1723 k narozeninám Alžběty Kristýny a označená svými autory jako hudebně-divadelní slavnost (*festa teatrale per musica*) je počinem stojícím žánrově na pomezí mezi dílem čistě holdovacím na jedné straně a operou coby hudebním dramatem na straně druhé. Obsahuje zdramatizovaný příběh převzatý z antických římských dějin, do kterého je však zároveň integrován

⁴⁹ K serenatám jakožto specifickému žánru, jejich rozdělení a typizaci, včetně výčtu příslušné literatury viz HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 74–77; VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 18–33; nově též sborník YORDANOVA, Iskrena – MAIONE, Paologiovanni, eds. *Serenata and Festa Teatrale in 18th century Europe*. Wien: Hollitzer, 2018.

hold. Ten je alegorickými postavami směřován na Alžbětu Kristýnu a Karla VI. již v průběhu děje, nikoli až v závěrečné licenci. S operou coby hudebním dramatem spojuje toto dílo jeho formální rozvržení do tří dějství, která jsou dále rozdělena na scény. Podtitul „hudebně-divadelní slavnost“ jej naopak spojuje s takto označenými jednoaktovými jevištními díly holdovacího charakteru, prováděnými u císařského dvora za vlády Karla VI.

I.1.3 Tvůrci opery *Costanza e Fortezza*⁵⁰

Pietro Pariati (1665–1733):

císařský dvorní básník

Autor libreta k pražské divadelní slavnosti pocházel ze severoitalského města Reggio Emilia. Stal se právníkem a roku 1695 nastoupil jako sekretář u vévody Rinalda d'Este v Modeně. Následujícího roku jej doprovázel na diplomatické misi do Španělska,⁵¹ kde tehdy ještě vládl poslední španělský Habsburk Karel II. Z neznámých důvodů (uvádí se „skandální chování“)⁵² byl Pariati po návratu do Itálie na tři roky uvězněn, nejprve v městě Rubiera, poté v Modeně. Po propuštění z vězení (a ze služeb modenského vévody) roku 1699 se Pariati odebral do Benátek, kde se začlenil do tamních literárních kruhů a setkal se poprvé s Apostolem Zenem. Dva budoucí dvorní básníci císaře Karla VI. se již tehdy spřátelili a začali v prvním desetiletí 18. století společně psát libreta k operám, které byly poté prováděny na benátských operních scénách. Sám Pariati potom psal pro divadla v Miláně a Boloni, stejně jako pro divadla benátská.⁵³ Roku 1708

⁵⁰ Tato podkapitola vychází stejně jako ta předchozí z disertační práce autorky a z disertační práce Franka Husse (viz pozn. č. XX).

⁵¹ Viz GIBNEY, Wendy N. Pariati. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIV. London: Macmillan, 1980, s. 183–184.

⁵² Viz DUBOWY, Norbert. *Pariati*. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *MGG Personenteil*, 13. Kassel: Bärenreiter; Metzler: Stuttgart, 2005, sl. 113–114.

⁵³ GRONDA, Giovanna. Pariati, Pietro. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.grovemusic.com>. GRONDA, Giovanna. Pariati, Pietro. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition*, 9, London: Macmillan, 2001, s. 74–75.

napsal Pariati první libreto pro své budoucí císařské chleboďárce Karla a Alžbětu Kristýnu, sídlící tou dobou ještě v Barceloně, a sice již zmíněnou serenatu *Il più bel Nome* (Nejkrásnější jméno) s hudbou Antonia Caldary.⁵⁴

V době Karlova pobytu v Barceloně se Pariati stal de facto jeho hlavním libretistou. Není proto divu, že si jej nový císař roku 1714 povolal z Benátek natrvalo do Vídně. Do roku 1718, než do Vídně přišel i Apostolo Zeno, vytvořil Pariati libreta ke všem hudebnědramatickým dílům provedeným u dvora. Spolupracoval především s kapelníkem Fuxem a s dvorním skladatelem Contim, se kterým se od roku 1714 až do roku 1725 spolupodílel na vzniku dvorních karnevalových oper.⁵⁵ Pro Fuxe vytvořil Pariati roku 1716 také libreto k již zmíněné slavnostní opeře (divadelní slavnosti) *Angelica vincitrice d'Alcina*.

V období mezi léty 1714–1726 napsal Pariati pro císařský dvůr svá nejslavnější díla. V roce 1723 se Pariati i Zeno zúčastnili korunovační cesty Karla VI. do českých zemí. Pariati vytvořil nejen libreto k opeře *Costanza e Fortezza*, ale také ke dvěma dalším holdovacím a gratulačním dílům určeným pro Alžbětu Kristýnu: serenátám *Il Giorno felice* (Šťastný den, hudba Giuseppe Porsile) a *La concordia de' pianeti* (Svornost planet, hudba Antonio Caldara).⁵⁶

Podle údajů italské badatelky Giovanny Grondy vytvořil Pariati pro vídeňský dvůr celkem 13 oratorií, 15 kantát a komorních děl a 14 hudebnědramatických děl určených pro dvorní *Gala Tage*.⁵⁷ Své hlavní působišť našel především

⁵⁴ Roku 1709 vytvořil Pariati serenatu pro Karla III. *Il Nome più glorioso* (Nejslavnější jméno) a další hudebnědramatická díla. Viz SEIFERT, Herbert. Pietro Pariati poeta cesareo. In: GRONDA, Giovanna. *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia, con saggi di B. Dooley, H. Seifert, R. Stroh*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1990, s. 49–52; LIPP, Danièle. *Die Musik am Hofe Karls III.*, s. 108–109, 113–115 a 122–125; GRONDA, Giovanna. Pariati, Pietro. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.oxfordmusiconline.com>.

⁵⁵ SEIFERT, Herbert. *Pietro Pariati*, s. 59; MICHELS, Claudia. *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740: Kunst zwischen Repräsentation und Amusement* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation). Wien: Hollitzer, [2019].

⁵⁶ Blíže k těmto dílům viz VESELÁ, Irena. *Císařský styl*; VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna* (kapitola Podzim v Čechách).

⁵⁷ GRONDA, Giovanna. Pariati, Pietro. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.oxfordmusiconline.com>.

na poli tragikomických a komických scén a intermezz, v nichž nechával vyniknout svůj smysl pro satiru a parodii.

Johann Joseph Fux (c1660–1741): císařský dvorní kapelník

Po již zmíněném Johannu Heinrichu Schmelzerovi se Fux stal dalším z neitalských skladatelů, kteří se v době rozkvětu hudby a divadla u císařského dvora uplatnili na těch nejvyšších postech císařské dvorní kapely. Narodil se kolem roku 1660 v Hirtenfeldu nedaleko Štýrského Hradce v selské rodině. Přesné datum jeho narození není známo. Zřejmě vlivem dobrého postavení svého otce v obecní správě a díky přímluvě místního kněze, který byl v kontaktu s jezuitu ve Štýrském Hradci, studoval Fux nejprve na tamním jezuitském gymnáziu a poté byl díky svému hudebnímu talentu přijat tamtéž na jezuitskou kolej Ferdinandeum jako alumnus.⁵⁸ Odtud roku 1683 odešel (tajně) do Ingolstadtu, nejprve na jezuitské lyceum a posléze na jezuitskou univerzitu studovat práva. Zároveň působil v místním univerzitním kostele sv. Mořice jako varhaník.⁵⁹ V Ingolstadtu studoval Fux do roku 1687. Svá právnická studia však nedokončil.⁶⁰ Následujících devět let v jeho životě nechává zatím otevřený prostor pro dohady, neboť není přesně známo, kde se Fux pohyboval. Není vyloučeno, že kolem roku 1689 pobýval v Itálii.⁶¹ Kolem poloviny 90. let zřejmě odchází natrvalo do Vídně, kde je k roku 1696 doložen jako varhaník v Schottenkirche. Tehdy, a možná ještě dříve, mohly vzniknout jeho kontakty s císařem Leopoldem I. Po vyslechnutí jedné z Fuxových skladeb (zřejmě mše *Sanctissimae Trinitatis*) byl prý císař natolik uchvácen jeho talentem, že jej okamžitě a bez čekání na obvyklé dobrozdání

58 První záznam o Fuxovi v tamních univerzitních matrikách je z roku 1680 (gymnázium a univerzita měly společné matriky), viz FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux: Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1991, s. 13–15.

59 Tamtéž, s. 17; WHITE, Harry – HOCHRADNER, Thomas. *Fux, Johann Joseph*. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2006-07-13]), <http://www.grovemusic.com>.

60 HOCHRADNER, Thomas. *Fux*. In: *MGG Personenteil*, Bd. 7. Kassel: Bärenreiter, Metzler: Stuttgart, 2002, sl. 303–319.

61 Mezi léty 1688 a 1696 Fux zřejmě působil v Kalocsi a Videňském Novém městě ve službách arcibiskupa Karla von Kolonitsch, se kterým se dostal do Říma a odkud jej mohl také znát císař Leopold I. Viz FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 25.

tehdejšího dvorního kapelníka Draghiho přijal roku 1698 do svých služeb jako dvorního skladatele.⁶² Také Leopoldův mladší syn a budoucí císař Karel si Fuxovu hudbu velmi oblíbil. Fux mohl být dokonce i jedním z jeho učitelů hudby.⁶³

Úkolem nového dvorního skladatele bylo komponování komorní a chrámové hudby. Fux se v tomto směru velmi osvědčil, a tak zcela nahradil starého kapelníka Draghiho, který zemřel roku 1700, krátce po Fuxově nástupu.⁶⁴ Toho roku začal Fux komponovat také světská hudebnědramatická díla.⁶⁵ Do roku 1702 zůstal Fux ještě varhaníkem v Schottenkirche, potom přešel zcela do služeb panovnického dvora.⁶⁶ Po smrti císaře Leopolda I. roku 1705 nastoupil Fux službu jednoho z níže postavených kapelníků v dómu sv. Štěpána, kde se stal později prvním kapelníkem. Za vlády nového císaře Josefa I. pokračoval dále v komponování hudebnědramatických děl pro panovníka a jeho manželku Amálii Vilemínu a děl prováděných na počest tehdy ve Vídni nepřítomného císařova bratra Karla, který v té době již bojoval na Pyrenejském poloostrově o španělskou korunu. Jak jsme již zmínili výše, povýšil Fux dva roky po Karlově nástupu k vládě v podunajské monarchii do funkce dvorního vicekapelníka⁶⁷ a zároveň se roku 1713 stal kapelníkem hudebního ansámblu císařovny Amálie Vilemíny,

⁶² Fux byl přijat sice v dubnu 1698, ovšem se zpětnou platností od začátku tohoto roku. Viz FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 22.

⁶³ Jeden z Karlových vychovatelů, jezuita P. Ignác Lovina, si zapsal do deníku, že arcivévoda Karel nechal 19. března 1698 tři čtvrtě hodiny provádět Fuxovu instrumentální hudbu na počest svátku svého staršího bratra Josefa a bratrance Josefa Lotrinského, a to navzdory dvornímu smutku. Není také vyloučeno, že sám Karel často hrával společně s Fuxem a že mu jeho hudba byla obzvláště blízká. Viz FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 29 a 31. Též HILSCHER, Elisabeth Theresia. *Mit Leier und Schwert: Die Habsburger und die Musik*. Graz – Wien – Köln: Styria, 2000, s. 161.

⁶⁴ FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 29, uvádějí, že kapelník Draghi a místokapelník Pancotti tehdy téměř přestali v této oblasti komponovat.

⁶⁵ Jak podotýká Rudolf Flotzinger, Fuxovi bylo v té době již čtyřicet let a je nepravděpodobné, že by svá vůbec první hudebnědramatická díla začal komponovat tak pozdě. Spíše zatím chybějí světské skladby z ranějšího období, viz FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 31.

⁶⁶ FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 32.

⁶⁷ Fux byl jmenován zpětně s platností od 1. října 1711. FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 34; SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *The Viennese court orchestra in the time of Caldara*, s. 124.

vdovy po Josefu I. V této funkci zůstal až do roku 1718. Tehdy už třetím rokem zastával v císařské dvorní kapele ten nejvyšší post.

Po roce 1714 nastalo Fuxovo nejslavnější období na poli hudebnědramatické tvorby. V prvním desetiletí vlády Karla VI. vytvořil díla představující vrchol barokní pompy a dvorské reprezentace. Prvním z nich byla roku 1716 již zmíněná opera *Angelica vincitrice d'Alcina* na Pariatiho libreto. Po ní následovala další díla pro císaře či císařovnu, z nichž především vyniká výše zmíněná *augustinská* opera *Elisa* na Pariatiho libreto, věnovaná roku 1719 císařovně Alžbětě Kristýně k 28. narozeninám. Vrcholem, který „korunoval“ Fuxovu hudebnědramatickou tvorbu, byla taktéž *augustinská* opera: *Costanza e Fortezza*. Fux však již neměl tu čest své velké dílo dirigovat. Podagra, nemoc, kterou léta trpěl, jej postupně připravila o většinu fyzických sil a znemožnila mu pohyb, takže své dílo zhlédl v Praze pouze jako divák, zatímco dirigování se ujal vicekapelník Antonio Caldara.⁶⁸

Poté Fux pracoval především na své učebnici hudební kompozice nazvané *Gradus ad Parnassum*, která vyšla tiskem roku 1725. Ve druhé polovině dvacátých let se Fuxova kompoziční činnost ve světské sféře významně snižovala, až ustala docela.⁶⁹ Posledním Fuxovým hudebnědramatickým dílem pro dvůr byla opera *Enea negli Elisi* (Aeneas v Elysiu) z roku 1731, v níž skladatel vůbec poprvé (a také naposledy) spolupracoval s tehdy novým dvorním básníkem Pietrem Metastasiem.

V letech 1700–1731 vytvořil Fux nejméně 21 světských hudebnědramatických děl⁷⁰ a deset oratorií na duchovní náměty. Ve třicátých letech již nemohl být vinou postupující nemoci dále činný jako hudebník a staral se především o organizaci kapely. Vrátil se také ke komponování výhradně chrámové hudby, ke které cítil vždy bližší vztah, ať již jako varhaník a ředitel kůru v Schottenkirche, jako kapelník ve Svatoštěpánském dómu, či posléze jako císařský dvorní

⁶⁸ Viz též zprávu Johanna Joachima Quantze, s. XX.

⁶⁹ Viz HILSCHER, Elisabeth Theresia. *Mit Leier und Schwert*, s. 161.

⁷⁰ FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 87, uvádějí 19 děl, zatímco HOCHRADNER, Thomas – WHITE, Harry. *Fux, Johann Joseph*. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.oxfordmusiconline.com>, uvádějí seznam 22 děl. HOCHRADNER, Thomas. *Thematisches Verzeichnis*, s. 134–135, uvádí 21 doložených děl.

kapelník. Dokazuje to jeho více než 400 chrámových děl, z toho 90 mší.⁷¹ Zemřel několik měsíců po svém císařském chleboďárci, dne 13. února 1741.

Fuxova nepříliš rozsáhlá hudebnědramatická tvorba zůstala spjata výhradně s císařským dvorem ve Vídni a nerozšířila se na evropská operní jeviště. Komponoval totiž převážně divadelní slavnosti a serenaty určené pouze pro císařskou rodinu a dvůr. Přesto mu jeho dvě nejrozsáhlejší a zároveň nejvýpravnější jevištní díla, *Angelica vincitrice d'Alcina* a především *Costanza e Fortezza*, zajistily pevné místo v dějinách opery.

Živým repertoárem naproti tomu zůstala i po Fuxově smrti jeho chrámová hudba, roztroušená v rukopisné podobě v hudebních sbírkách středoevropských kostelů a klášterů. Trvalým pomníkem císařského kapelníka zůstalo jeho hudebněteoretické dílo *Gradus ad Parnassum*, jímž se proslavil již za svého života a které se pro další generace skladatelů stalo základní učebnicí hudební kompozice.

Nicola Matteis (konec 70. let 17. stol. – 1737):

císařský dvorní houslista

Narodil se v Anglii, avšak jeho otec, houslista Nicola Matteis, pocházel z Neapole a do Londýna se dostal v 70. letech 17. století. U svého otce v Londýně se Nicola Matteis mladší vyučil houslové hře a již roku 1700 vstoupil do služeb císařského dvora. Brzy se stal v císařské dvorní kapele prvním houslistou. Podobně jako Johann Heinrich Schmelzer za vlády Leopolda I., měl i Nicola Matteis od roku 1714 za úkol komponovat hudbu k tanečním výstupům v hudebnědramatických dílech kapelníka Fuxe, vicekapelníka Caldary či dvorního skladatele Contiho.⁷² Mezi jeho díla se tak řadí také hudba ke třem tanečním výstupům v opeře *Costanza e Fortezza*.

⁷¹ FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. 71. Aktualizovaný seznam Fuxových děl viz HOCHRADNER, Thomas. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (?1660–1741): (FuxWV): völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872)*. Wien: Hollitzer, [2016].

⁷² RUBOW, Markus. *Matteis*. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *MGG Personenteil*, 11. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2004, sl. 1327–1328.

Giuseppe Galli Bibiena (1695–1757):

císařský dvorní divadelní architekt

Po svém strýci Francescovi a otci Ferdinandovi se Giuseppe Galli Bibiena stal v pořadí již třetím členem slavného rodu divadelních architektů angažovaným u císařského dvora ve Vídni a zastávajícím pozici prvního divadelního inženýra. Jeho otce Ferdinanda (1657–1743) angažoval do svých služeb v Barceloně roku 1708 budoucí císař Karel VI. a roku 1711 jej vzal i s jeho rodinou s sebou do Vídně. Syn Giuseppe zde pracoval společně se svým otcem na tvorbě scén k jevištním dílům jako druhý divadelní architekt a divadelní inženýr. Roku 1723 vystřídal svého otce Ferdinanda na pozici prvního divadelního architekta, přičemž na pozici druhého architekta nastoupil jeho mladší bratr Antonio (1697–1774). Scénické obrazy k opeře *Costanza e Fortezza*, jevištní stroje, ale také celá stavba dřevěného amfiteátru v prostoru letní jízďárny pražského Hradu se staly Giuseppeho mistrovským dílem.

U císařského dvora setrval Giuseppe Galli Bibiena do roku 1748, poté odešel do Bayreuthu, Drážďan a nakonec k pruskému královskému dvoru do Berlína.⁷³

Antonio Caldara (1670/71–1736):

císařský dvorní vicekapelník a dirigent pražského představení

Jak uvádí níže citovaná zpráva Johanna Joachima Quantze, skladatele, flétnisty a přímého účastníka provedení opery *Costanza e Fortezza*, byl to právě Antonio Caldara, kdo se v létě roku 1723 zhostil nelehkého úkolu řídit hudební těleso složené z přibližně stovky instrumentalistů usazených v orchestřišti a zkoordinovat jej se sólisty a sborovými seskupeními účinkujícími na scéně. Sám Caldara se sice na opeře *Costanza e Fortezza* autorsky nepodílel, zkomponoval však ještě na podzim roku 1723 pro císařský pár dvě menší gratulační díla: serenatu *La contesa de'numi* (Spor bohů) k 38. narozeninám Karla VI., provedenou dne 1. října 1723 v Praze, a již zmíněnou serenatu *La concordia de'pianeti* (Svornost planet) ke jmeninám Alžběty Kristýny. Ta byla provedena dne 19. listopadu ve Znojmě, během

⁷³ BOETZKES, Manfred. Galli Bibiena. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.oxfordmusiconline.com>.

zpáteční cesty císařského dvora z Prahy do Vídně. Caldary pestré životní osudy a nelehká cesta do služeb Karla VI. stojí za krátké připomenutí.

Antonio Caldara je považován za rodilého Benátčana, ale jako pravděpodobné místo jeho narození přichází v úvahu i Padova.⁷⁴ V Benátkách však zcela jistě získal své hudební vzdělání, a to u svého otce, který působil jako houslista v chrámu sv. Marka.⁷⁵ Právě zde začal Caldara svou hudební dráhu jako zpěvák a později také jako violoncellista. Provedl zde před rokem 1700 i svá první jevištní díla. Pravděpodobně byl žákem předního benátského skladatele Giovanniho Legrenziho. Roku 1699 odešel Caldara na své první kapelnické místo, a sice do služeb vévody Karla Ferdinanda Gonzagy, který sídlil v Mantově. Tam Caldara komponoval opery, oratoria i chrámovou hudbu. V té době bylo Caldarovo jméno známo i v jiných částech Itálie, zvláště v Římě a Benátkách, kde se též prováděla jeho operní díla.⁷⁶ V Mantově zasáhla do Caldarova života poprvé válka o španělské dědictví. Roku 1707, kdy po dobytí piemontského Turína pokračovala císařská armáda pod velením prince Evžena Savojského ve vítězném italském tažení, padla i Mantova do jejich rukou. Vévoda Karel Ferdinand Gonzaga, který ve válkách o španělské dědictví stranil francouzskému králi Ludvíku XIV., uprchl i se svým dvorem před císařskými oddíly do Benátek. V následujícím roce zemřel, jeho dvůr byl rozpuštěn a Caldara, který byl tím pádem volný, se vydal do Říma. Zde se v paláci hudebního mecenáše kardinála Pietra Ottoboniho setkal s Archangelem Corellim, Georgem Friedrichem Händelem a dalšími skladateli.⁷⁷

V létě roku 1708 začal i věčnému městu hrozit vpád císařských oddílů. Caldara v srpnu toho roku přispěl klesku svatebních slavností habsburského uchažece o španělský trůn Karla III. a Alžběty Kristýny z Brunšviku-Wolfenbüttelu.

⁷⁴ ROMAGNOLI, Angela. *Caldara*. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *MGG, Personenteil*, 3. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2000, sl. 1660.

⁷⁵ ROMAGNOLI, Angela. Tamtéž.

⁷⁶ KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara*, s. 29n.

⁷⁷ Viz příslušná kapitola u KIRKENDALE, Ursula. Tamtéž, s. 39–41.

Již tehdy spolupracoval s libretistou Pietrem Pariatim.⁷⁸ Karel byl zřejmě s Caldarovou prací velmi spokojen a snad mu i do budoucna přislíbil stálé místo.⁷⁹ Caldara zatím nezůstal u Karlova dvora natrvalo, vrátil se do Itálie a roku 1709 získal v Římě místo kapelníka u hudbymilovného knížete a mecenáše Francesca Marii Ruspoliho.⁸⁰

O dva roky později, roku 1711, se Caldara znovu rozhodl zkusit štěstí a odjel se ucházet o místo u nového císaře Karla VI.⁸¹ Než však roku 1712 dorazil do Vídně, bylo místo císařského dvorního kapelníka již obsazeno dosavadním vicekapelníkem Marc' Antoniem Zianim. Doufal tedy alespoň v místo vicekapelníka, ale to následujícího roku 1713 získal dosavadní dvorní skladatel Fux. Císař byl Caldarovi sice velmi nakloněn, stálé místo mu ale prozatím nedal. Proto se Caldara vrátil do Říma k Ruspolimu. Štěstí se na Caldaru usmálo teprve po smrti kapelníka Zianiho v lednu roku 1715. Opět se pokusil získat ve Vídni místo kapelníka, vicekapelníka nebo alespoň dvorního skladatele. Ve své žádosti směřované z Říma Karlu VI. poukázal na svou dávnou snahu mu sloužit⁸² s tím, že nyní coby „ubohý služebník nemá u císařského dvora jiného přímluvce nežli císaře samého“.⁸³ Uprázdňené místo dvorního kapelníka sice nakonec získal Fux,

⁷⁸ O tom, zda Caldara roku 1708 skutečně pobýval v Barceloně, neexistují žádné přímé zprávy, je to však pravděpodobné, neboť pro Karla a Alžbětu Kristýnu zkomponoval již zmíněné serenaty *Il più bel Nome a Il Nome più glorioso*, obě na text Pietra Pariatiho (viz pozn. č. XX). K serenatě *Il più bel Nome* viz GRIFFIN, Thomas. Antonio Caldara's *Il Più bel Nome*: Concerning its Date and Place of Performance. In: JONÁŠOVÁ, Milada – VOLEK, Tomislav, eds. *Antonio Caldara nel suo tempo* (= *L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento*, sv. II). Praha – Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca – Ensemble Hof-Musici, 2017, s. 41–49.

⁷⁹ KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara*, s. 65.

⁸⁰ Palác knížete Francesca Marii Ruspoliho byl jedním z tehdejších předních hudebních center Říma a tamní koncerty získaly vřelý ohlas po celé Evropě. Účastnili se jich umělci jako G. F. Händel (při svém pobytu v Itálii v letech 1706–1708), A. Corelli, F. Gasparini nebo v letech 1706–1709 sopranistka M. Durastanti, pozdější hvězda Händelových londýnských oper. Viz FRANCHI, Saverio. Ruspoli, Francesco Maria. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *MGG Personenteil*, 14. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2005, sl. 692–694.

⁸¹ O Caldarově cestě z Říma do Vídně v letech 1711 a 1712 píše KIRKENDALE, Ursula. *Tamtéž*, s. 63–66.

⁸² KIRKENDALE, Ursula. *Tamtéž*, s. 79; SOMMER-MATHIS, Andrea. *Von Barcelona nach Wien*, s. 359 a LIPP, Daniele. *Musik am Hofe Karls III.*, s. 103.

⁸³ Cit. podle KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara*, s. 79.

nicméně císař hodlal konečně vyhovět Caldarovu přání obdržet místo v císařských službách a přijal jej jako vicekapelníka.⁸⁴ Tento post zastával Caldara až do své smrti roku 1736.

Zatímco tedy Caldarův přímý nadřízený Johann Joseph Fux, který působil ve dvorní kapele již za vlády Leopolda I., stoupal téměř dvě desetiletí trpělivě po dvorském kariérním žebříčku od dvorního skladatele až po kapelníka, Caldara přišel do Vídně z Říma ve svých pětáctyřiceti letech jakožto vyzrálý a uznávaný skladatel, který z vůle panovníka obdržel rovnou druhý nejvyšší post ve dvorní kapele.

Od svého nástupu ke dvoru komponoval Caldara každoročně jednu velkou *karolinskou operu* k jmeninám císaře, dále psal téměř pravidelně každý rok velkou *augustinskou operu* či divadelní slavnost k narozeninám císařovny Alžběty Kristýny a někdy též serenaty k narozeninám císaře či k jmeninám císařovny. K tomu je třeba připočíst ještě další díla menšího rozsahu, kantáty a také díla chrámová. Spolu s Francescem Bartolomeem Contim byl Caldara nejhranějším operním skladatelem u dvora ve Vídni za vlády Karla VI.

Byť zastával oficiálně funkci vicekapelníka, věnoval se Caldara téměř výhradně komponování, zatímco o organizační záležitosti dvorní kapely se staral kapelník Fux.⁸⁵ Přesto Caldara pobíral de facto mnohem vyšší plat než jeho nadřízený – císař většinou vždy vyhověl jeho žádostem o dodatečné finanční dotace, neboť si jej cenil jako žádného jiného skladatele.⁸⁶

⁸⁴ KIRKENDALE, Ursula. Tamtéž; HILSCHER, Elisabeth Theresia. *Mit Leier und Schwert*, s. 62, uvádí, že Caldara byl jmenován vicekapelníkem v lednu roku 1717 se zpětnou platností od 1. ledna 1716.

⁸⁵ Tamtéž, s. 84.

⁸⁶ Tamtéž, s. 84–85. K výzkumu života a díla Antonia Caldary přispěl v poslední době novými poznatky sborník JONÁŠOVÁ, Milada – VOLEK, Tomislav, eds. *Antonio Caldara nel suo tempo* (= L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento, sv. II). Praha – Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca – Ensemble Hof-Musici, 2017. ISBN 978-80-904656-2-6.

I.1.4 Provedení opery *Costanza e Fortezza* v Praze dne 28. srpna 1723 a jeho ohlasy⁸⁷

Cesta Karla VI. do českých zemí roku 1723, oslavy 32. narozenin císařovny Alžběty Kristýny a provedení opery *Costanza e Fortezza*

Dne 19. června 1723 opustil císař Karel VI. s manželkou Alžbětou Kristýnou, oběma dcerami a doprovodem své sídelní město Vídeň a vydal se směrem k moravským hranicím, aby posléze pokračoval přes Znojmo, Jihlavu a Golčův Jeníkov až ku Praze, kam následně vjel ve slavnostním průvodu dne 30. června. Do provedení opery *Costanza e Fortezza* a obou korunovacích tehdy zbývaly přibližně dva měsíce. Císařský pár si je krátil pobytem na komorním panství v Brandýse nad Labem či na panstvích českých aristokratů nebo pobytem v Praze spojeným s návštěvou tamních kostelů a klášterů. Vedle letní jízďárny Pražského hradu zatím vyrůstal dřevěný amfiteátr a do Prahy se již začínali sjíždět vznešení hosté z celé Evropy, aby byli přítomni opernímu představení a následně i oběma korunovacím. Dne 15. srpna udělil Karel VI. řád zlatého rouna patnáctiletému princovi Františku Štěpánovi Lotrinskému, který se jednou měl stát jeho zetěm. Alžběta Kristýna se poté dne 23. srpna zúčastnila jedné ze zkoušek opery *Costanza e Fortezza*.

Dne 28. srpna 1723 panovala u císařského dvora na Pražském hradě již od rána slavnostní nálada. Nejdříve se odbývaly obvyklé gratulace dvořanů oděných v gala, tedy ve slavnostním oděvu černé barvy, jak předepisoval španělský dvorský ceremoniál. Alžbětě Kristýně se tentokrát gratulovalo nejen k životnímu jubileu, ale také k jejímu těhotenství, které bylo právě ten den veřejně vyhlášeno.

Kolem jedenácté hodiny se císařský pár odebral s celým průvodem na mši do kostela sv. Tomáše při klášteře obutých augustiniánů poustevníků na Malé Straně. Po návratu na Hrad následoval oběd za účasti dvora. Odpoledne se císařští manželé zúčastnili nešpor a litaní v královské kapli a večer v sedm hodin povečeřeli veřejně „za obsluhování a přihlížení velkého množství jak domácích, tak

⁸⁷ O tomto tématu obšírně pojednává monografie VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, viz pozn. č. XX. Zde proto ve stručnosti zmiňujeme pouze nejdůležitější události a fakta.

zahraničních knížat a vznešeného panstva“.⁸⁸ Poté se císařský pár odebral po dřevěné galerii z Hradu do amfiteátru, kde po osmé hodině večerní začalo představení opery *Costanza e Fortezza*, které trvalo až do jedné hodiny po půlnoci.

Dřevěný amfiteátr, v němž se produkce odehrála, byl zbudován během letních měsíců roku 1723 na otevřeném na prostranství letní jízdní. Dvorní divadelní architekt Giuseppe Galli Bibiena, který stavbu navrhl, počítal s kapacitou až čtyři tisíce diváků. Scéna s jevištěm hlubokým šedesát metrů byla lemovaná devíti páry bočních kulis a v zadu zakončená velkým prospektem. Po stranách proscénia stály dvě mohutné věže s cibulovitými báními, které plnily funkci jevištního portálu. V obou věžích byly zbudovány lóže, určené pro dva sbory trubačů s tympanisty – nezbytné součásti orchestru při každém *augustinském* představení. Ostatní hudebníci byli usazeni v orchestřišti.⁸⁹

V divadle se toho večera sešla vybraná a pouze zvaná společnost, sestávající z členů dvora, zahraničních hostů a zemských stavů. Císařský pár se usadil spolu s oběma dcerami, Marií Terezií a Marií Annou, na vyvýšeném místě v parteru pod baldachýnem. I přes neobvykle velké rozměry amfiteátru se zdaleka ne všem vznešeným osobám podařilo do divadla dostat, jak později vzpomínal aktivní účastník představení, flétnista a skladatel Johann Joachim Quantz.⁹⁰ Ani

⁸⁸ VÁCHA, Štěpán et al: *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, s. 136.

⁸⁹ VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, s. 136–140. Ke stavbě divadla viz též studie: HILMERA, Jiří. *Costanza e Fortezza*. Několik poznatků k scénografii barokního divadla. In: *Divadlo*, 9(4), 1958, s. 258–266; DEMBSKI-RISS, Ulrike. Bühnenarchitektur und Bühnendekoration in den Wiener Operafführungen zur Zeit von Johann Joseph Fux. Anmerkungen zu den Szenebildern der Opern *Angelica Vincitrice di Alcina* und *Costanza e Fortezza*. In: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Hg. von Richard Jakob, Bd. 7). Laaber: Laaber-Verlag, 1996, s. 187–202; SPÁČILOVÁ, Jana – VÁCHA, Štěpán. New Insights into the Performance of Fux's Opera *Costanza e Fortezza* in Prague in 1723. *Music in Art: International Journal of Music Iconography* 34(1–2), 2009, s. 44–72; VÁCHA, Štěpán. Pražské divadlo pro operu *Costanza e Fortezza* (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17.–18. století. *Divadelní revue*, 20(1), 2009, s. 13–31. Zmenšený model divadla byl vyroben roku 2016 pro výstavu *Spettacolo barocco!*, uspořádanou v Theatermuseum ve Vídni, a roku 2023 byl zapůjčen Národnímu muzeu v Praze pro výstavu *Baroko v Bavorsku a Čechách*. Snímek modelu viz SOMMER-MATHIS, Andrea – FRANKE, Daniela – RISATTI, Rudi. *Spettacolo barocco!*, s. 322 a KUNEŠOVÁ, Jana – VLAS, Vít. *Baroko v Bavorsku a v Čechách: Katalog česko-bavorské zemské výstavy*. Národní muzeum: Praha, 2023, s. 285.

⁹⁰ Viz vzpomínku J. J. Quantze na provedení opery *Costanza e Fortezza* citovanou níže v textu.

většina těch, kteří měli to štěstí zhlédnout představení, nemohla počítat s pohodlím, což dokazuje poznámka v dopise císařského dvorního básníka a historiografa Apostola Zena, napsaná více než čtrnáct dní před premiérou: „Místo [= divadlo] může pojmut až 4000 lidí, ale já bych nechtěl být jedním z nich, protože bych nemohl snést více než šest hodin nepohodlí venku a zvláště v noci, jen kvůli potěšení ji [= operu] slyšet. Bylo by to stejné, i kdyby se jednalo o mé vlastní dílo.“⁹¹ Jeden ze vznešených diváků, vyslanec saského kurfiřta a polského krále Bedřicha II. Augusta Johann Heinrich hrabě Flemming, popsal atmosféru v hledišti amfiteátru bezprostředně před začátkem představení. O samotném díle a jeho provedení napsal: „Kompozice opery je krásná, především jsou v ní krásné árie, hlasy byly ucházející a tanec velice průměrný, ale všechno bylo velmi dobře provedeno a jak náleží.“⁹²

O dosud nevidané operní produkci záhy referoval vídeňské veřejnosti také pisatel zprávy uveřejněné ve Vídeňském diáriu: „Množství přihlízejícího vznešeného panstva, výzdoba divadla s jeho proměnami, kteréžto bylo nasvíceno mnoha tisíci voskovicemi a lampami, dovednost účinkujících, pak nákladnost jejich kostýmů, vybraná hudba a překrásně provedené tance, to vše lze snad obdivovat, ale nelze to popsat.“⁹³

Dne 2. září proběhla repríza opery, které byla přítomna také neteř Karla VI. a snacha saského kurfiřta a polského krále Bedřicha II. Augusta, saská kurprincezna Marie Josefa, která na korunovační slavnosti přicestovala z Drážďan,⁹⁴ a též slavný válečník v císařských službách princ Evžen Savojský.⁹⁵

⁹¹ Originální italské znění dopisu Apostola Zena jeho bratru Pietru Caterinu Zenovi z 10. 8. 1723 cituje E. Wellesz v předmluvě k první edici partitury opery *Costanza e Fortezza*: WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux*, s. VIII.

⁹² VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, s. 145.

⁹³ Tamtéž, s. 141.

⁹⁴ Tamtéž, s. 145.

⁹⁵ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský*, s. 559.

Svědectví Johanna Joachima Quantze a Františka Bendy jako přímých účastníků představení

Zdaleka nejobširnější zprávu o pražském operním představení z roku 1723 podal jeden z účinkujících hudebníků Johann Joachim Quantz (1697–1773). Tehdy šestadvacetiletý hobojsista a zároveň flétnista zaměstnaný v kapele saského kurfiřta a polského krále přicestoval do Prahy z Drážďan spolu s dalšími dvěma hudebníky. Prvním z nich byl drážďanský dvorní loutnista Silvius Leopold Weiss (1686–1750), tehdy již známý a zcestovalý hudebník, druhým teprve dvacetiletý drážďanský hudební alumnus Carl Heinrich Graun (1703/4–1759), který naopak své muzikantské zkušenosti teprve sbíral. Všichni tři se v Praze nechali najmout do početného orchestru řízeného Antoniem Caldaram.

Svou vzpomínku na pražské představení sepsal Quantz teprve roku 1754, tedy po více než dvaceti letech. Zařadil ji do svého vlastního životopisu, který o rok později zveřejnil německý hudební kritik a teoretik Friedrich Wilhelm Marpurg.⁹⁶ Úryvek pojednávající o provedení opery *Costanza e Fortezza* zde přinášíme v českém překladu⁹⁷:

Mezitím jsem cestoval v červenci roku 1723 ve společnosti proslulého loutnisty Weiße⁹⁸ a nynějšího královského pruského kapelníka pana Grauna⁹⁹ do Prahy,

⁹⁶ Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) byl rovněž překladatelem, spisovatelem a hudebním skladatelem. Působil v okruhu pruského královského dvora v Berlíně. Jeho *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* vycházely v letech 1754–1762 a 1778. Hned v jejich prvním ročníku zveřejnil Marpurg Quantzův životopis: [QUANTZ, Johann Joachim]. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen [Životopis pana Johanna Joachima Quantze, sepsaný jím samotným]. In: MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. 1. díl: 1754/55. Berlin: Lange, 1755, s. 197–250 (zpráva o provedení opery *Costanza e Fortezza* na s. 216–221).

K Marpurgovi viz SEWER, Howard. Marpurg, Friedrich Wilhelm. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.grovemusic.com>.

⁹⁷ Autorkou českého překladu je Vlasta Reittererová. První český překlad tohoto textu vytvořil roku 2015 Ondřej Macek, viz MACEK, Ondřej: *Quantzova autobiografie – komentovaný překlad* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2015, s. XX–XX. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/kvz78/Macek_diplomova_prace_2015-05-04.pdf

⁹⁸ Silvius Leopold Weiss (1686–1750), ve své době proslulý loutnista, člen kapely saského kurfiřta v Drážďanech.

⁹⁹ Carl Heinrich Graun (1703/4–1759), skladatel a od roku 1741 dvorní kapelník pruského krále Bedřicha II.

abych si poslechl velkou a znamenitou operu, která tam byla uvedena při korunovaci Karla VI. pod širým nebem 100 zpěváky a 200 instrumentalisty. Nazývala se: *Costanza e Fortezza*. Kompozice byla od vrchního císařského kapelníka, starého slavného Fuxe. Byla utvořena spíše pro chrám než divadelně, avšak velmi přepychově. Vzájemné střídání i souhra¹⁰⁰ houslí, vyskytující se v ritornelech,¹⁰¹ ačkoli většinou sestávaly z vět, které na papíře často vypadají poměrně strnule a suše, zde měly v celku a při tak velkém obsazení velmi dobrý, ba mnohem lepší účinek než by v tomto případě činil galantnější a mnoha drobnými figurami a rychlými notami zdobený zpěv. Netřeba připomínat, že galantní melodie nástrojů, která se na menším místě a v uměřenějším obsazení vždy vyjímá lépe, nemůže být provedena tolika osobami, které ani nejsou zvyklé spolu hrát, s patřičnou vyrovnaností: také rozlehlost prostoru brání při provádění mnoha drobných a z rychlých not sestávajících figur jejich zřetelnosti. O této pravdě jsem se přesvědčil při mnoha příležitostech, také v Drážďanech, kde jinak poměrně suché ouvertury Lullyho, pokud byly prováděny celým orchestrem, dosáhly vždy lepšího účinku než mnohem líbivější a galantnější ouvertury jiných proslulých skladatelů, které měly naopak v komorním provedení nesporně před oněmi větší výhodu.

Mnoho sborů v pražské opeře sloužilo po francouzském způsobu zároveň baletům. Scény byly všechny skrz naskrz osvětlené.

Kvůli množství účinkujících udával císařský kapelník Caldara takt. Sám starý Fux, kterého, neboť byl stížen dnou, dal císař z Vídně do Prahy nést na nosítkách, měl potěšení toto tak neobvykle nádherné provedení svého díla vyslechnout nedaleko císaře vsedě.

Mezi hlavními či koncertujícími zpěváky a zpěvačkami nebyl jediný průměrný, všichni byli dobří. Zpěvačky byly sestry Ambreville, Italky, z nichž jedna se pak provdala za violoncellistu Peroniho, druhá za zpěváka Borosiniho. Zpěváci byli slavný Gaetano Orsini; Domenico; Giovanni Carestini; Pietro Cassati, velký

¹⁰⁰ V originále *Concertiren und Binden der Violinen gegen einander*: Quantz zde zřejmě naráží na způsob, jakým Fux ve většině sólových árií zpracoval hlasy prvních a druhých houslí, které se zprvu navzájem imitují a potom pokračují v homofonní sazbě (k hudební složce opery viz kapitolu III v této knize).

¹⁰¹ Instrumentální části (předehry, mezihry a dohry) vokálních čísel, především sólových árií.

herec; Borosini, čilý tenorista a také zdatný herec; a Braun, Němec a příjemný baryton, který zvláště adagio prováděl dojemněji, než by se dalo očekávat od nějakého dobrého altisty.

Gaetano Orsini, jeden z největších pěvců, jací kdy existovali, měl krásný, vyrovnaný, dojemný alt nemalého rozsahu; čistou intonaci, krásné trylky a nesmírně půvabný přednes. V allegro artikuloval běhy, zvláště trioly, hrudním rejstříkem velmi pěkně; a v adagiu dokázal mistrovsky zalichotit a dojmout tak, že si získal srdce svých posluchačů v nejvyšší míře. Jeho hra byla obstojná a v jeho postavě nebylo nic nepříjemného. Byl dlouhou dobu v císařských službách a teprve před několika lety zemřel ve vysokém věku, přičemž si stále ještě uchovával svůj krásný hlas, jak to jen bylo možné.

Domenico¹⁰² měl jeden z nejkrásnějších sopránů, jaké jsem kdy slyšel. Byl plný, průrazný a čistě intonoval. Jinak však nezpíval ani nehrál se zvláštní živostí.

Carestini měl tehdy silný a plný soprán, který se v následujícím čase postupně proměnil v jeden z nejkrásnějších, nejsilnějších a nejhlubších altů. Tehdy měl rozsah zhruba od malého b nejvýše do tříčárkovaného c. V pasážích měl velkou zběhlost a podle dobré školy Bernacchiho¹⁰³ je jako Farinello¹⁰⁴ vyrážel prsním rejstříkem.¹⁰⁵ Prováděl mnoho svévolných změn, většinou s dobrým úspěchem, ale občas dokonce až k výstřednosti. Jeho hra byla velmi dobrá a tak jako jeho zpěv ohnivá. Postupem času se ještě velmi zlepšil v adagiu.

Všichni tito zpěváci byli v císařských službách. Z vídeňského orchestru však s sebou vzali jen asi dvacet osob.¹⁰⁶ Ostatní instrumentalisté byli vyhledáni v Praze, byli sestaveni ze studentů, ze členů hraběcích kapel a z cizích hudebníků.

¹⁰² Domenico Genovesi, viz s. XX.

¹⁰³ Antonio Maria Bernacchi (1685–1756), altista kastrát, jeden z nejslavnějších pěvců své doby. Po ukončení aktivní pěvecké kariéry si ve 40. letech 18. století založil v Boloni vlastní pěveckou školu.

¹⁰⁴ Farinelli, vl. jm. Carlo Broschi (1705–1782), sopranista kastrát, nejslavnější z kastrátů 18. století.

¹⁰⁵ Viz CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2000, s. 81–82 a s. 100–101.

¹⁰⁶ K počtu císařských hudebníků viz s. XX.

Vedoucím orchestru byl císařský koncertní mistr Piani.¹⁰⁷ Slavný Francesco Conti,¹⁰⁸ vynalézavý a ohnivý, ačkoli mnohdy poněkud bizarní skladatel pro chrám i pro vážné i komické divadlo, přitom jeden z největších teorbistů, jací kdy existovali, hrál první teorbu. Sbory byly obsazeny žáky a chrámovými zpěváky z města. Protože kvůli množství přítomných lidí a dokonce mnoha osob vznešeného stavu byl vchod do opery uzavřen, nechali jsme se, já i oba moji průvodci, také najmout do orchestru. Hráli jsme jako ripienisté,¹⁰⁹ Weiß teorbu, Graun violoncello a já hoboje. Tím jsme zároveň měli možnost při mnoha nutných zkouškách operu častěji slyšet.

Mezi Quantzem zmíněnými „žáky a chrámovými zpěváky z města“ angažovanými do sborových scén v opeře zpíval také František Benda (1709–1786), tehdy čtrnáctiletý student jezuitského gymnázia v Klementinu a budoucí slavný houslista a skladatel v kapele pruského krále Bedřicha II. Stejně jako všichni ostatní najatí hudebníci obdržel i Benda za své účinkování v opeře *Costanza e Fortezza* dvanáct zlatých. Za ně si pořídil kord, po kterém, jak později napsal ve svém životopise, „již dávno bažil“.¹¹⁰ S Quantzem se Benda v Praze při nácviu opery patrně neseznámil, nebo to alespoň ani jeden z nich neuvádí. Setkali se však necelých deset let po pražském představení, když se Benda již coby houslista ocitl roku 1732 nakrátko ve službách Bedřicha II. Augusta, a sice v jeho „polské“ kapele ve Varšavě. Stal se tak Quantzovým kolegou, sprátelil se s ním a roku 1733 se díky jeho blízkým kontaktům s pruským korunním princem Bedřichem (od roku 1740 králem Bedřichem II.) dostal k jeho dvoru. Roku 1741 jej do Bedřichovy kapely následoval také Quantz.¹¹¹

¹⁰⁷ Giovanni Antonio Piani (1678–po 1759), skladatel a houslista, od roku 1721 člen císařské dvorní kapely a jeden z nejlépe placených dvorních instrumentalistů.

¹⁰⁸ Viz kapitola XX, s. XX.

¹⁰⁹ Hráči zesilující zvuk orchestru v ritornelech sólových árií a při doprovodu sborových čísel.

¹¹⁰ Viz [BENDA, František.]. *Vlastní životopis, jež pro své děti a potomky roku 1763 napsal František Benda, královský pruský koncertní mistr*. Přeložil a poznámkami opatřil Jaroslav Čeleda. Praha: Topičova edice, 1939, s. 12.

¹¹¹ Quantz udržoval styky s tehdejšími pruskými korunními princem Bedřichem již před rokem 1740 a vyučoval jej hře na flétnu. K okolnostem Bendova vstupu do služeb Augusta Silného a následného přestupu do pruských služeb viz [BENDA, František.]. *Vlastní životopis*,

U pruského královského dvora již oba hudebníci zůstali natrvalo. Připo-
 jil se k nim i někdejší Quantzův pražský soupečník Carl Heinrich Graun, kte-
 rý se roku 1741 stal pruským dvorním kapelníkem a zůstal jím až do své smrti
 roku 1759.¹¹²

Stejně jako Quantz roku 1754, sepsal také František Benda roku 1763
 svůj životopis. Nehodlal jej sice zveřejnit v plném znění, neboť jej dle svého tvr-
 zení vytvořil především pro své potomky,¹¹³ nicméně roku 1766 poskytl někte-
 ré v něm obsažené informace německému hudebnímu teoretikovi, spisovateli
 a skladateli Johannu Adamu Hillerovi (1728–1804), který jej za Bendova přispě-
 ní převyprávěl do svého periodika *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die
 Musik betreffend*. K vydání Bendova původního textu z roku 1763 došlo teprve
 roku 1856.¹¹⁴

s. 20–24; též BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatel-
 ství, 1966, s. 331–332 (překlad Jaroslava Pippichová) (= Hudba v zrcadle doby, sv. 4), s. 319.
 PILKOVÁ, Zdeňka – ALLIHN, Ingeborg. Benda Franz. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *MGG
 Personenteil*, Bd. 2. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1999, sl. 1056.

¹¹² Graun přešel do služeb pruského korunního prince již roku 1735. Viz HENZEL, Christoph.
Graun, Carl Heinrich. In: *MGG Personenteil*, Bd. 7. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler,
 2002, sl. 1508; Viz HENZEL, Christoph. *Graun, Carl Heinrich*. In: MACY, Laura, ed. *Grove
 Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.oxfordmusiconline.com>. Také jemu vě-
 noval Charles Burney prostor ve svém hudebním cestopisu, viz BURNEY, Charles. *Hudební
 cestopis 18. věku*, s. 346–347.

¹¹³ Viz [BENDA, Franz.] Auto-Biographie von Franz Benda. In: *Neue Berliner Musikzeitung*,
 10(35), 27. 8. 1856, s. 276.

¹¹⁴ Bendův životopis vyšel na pokračování ve čtyřech číslech Hillerova periodika, a to v prosinci
 roku 1766 (v č. 23–26). Byl napsán v er-formě, jako vypravěč a editor textu zde dle slov Jaros-
 lava Čeledy vystupuje Friedrich Wilhelm Marburg (viz [BENDA, František.] *Vlastní živo-
 topis*, s. 45). První díl životopisu se zmínkou o Bendově účinkování v operě *Costanza e Fortezza*
 viz [HILLER, Johann Adam.] Lebenslauf des Herrn Franz Benda, königlichen Preußischen
 Kammermusicus. In: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* [1]
 1766/67, č. 23 (2. 12. 1766), s. 176–178. Z této verze Bendova životopisu vycházel roku 1773
 také Charles Burney ve svém hudebním cestopisu (viz BURNEY, Charles. *Hudební cesto-
 pis 18. věku*, s. 317). Původní Bendou sepsaná autobiografie se v červnu roku 1856 dostala
 do redakce časopisu *Neue Berliner Musikzeitung*, kde vyšla tiskem v srpnu téhož roku, taktéž
 ve čtyřech číslech na pokračování. První část Bendova životopisu viz [BENDA, Franz.] Auto-
 Biographie von Franz Benda. In *Neue Berliner Musikzeitung*, 10(32), 6. 8. 1856, s. 251–253.
 Dochovaný originální rukopis, který se na počátku 20. století nacházel v majetku Bendových
 potomků, se stal předlohou pro výše citovaný český překlad Jaroslava Čeledy, vydaný ro-
 ku 1939 (viz poznámku č. XX).

Také Benda věnoval ve své autobiografii krátkou zmínku svému angažmá v opeře *Costanza e Fortezza* roku 1723, včetně svrchu citované poznámky o výši honoráře a následném pořízení vytouženého kordu.¹¹⁵ Podrobnější informace k pražskému představení však neposkytl a případné zájemce odkázal na výše citovanou obsírnou zprávu v Quantzově životopisu. Ze sólových zpěváků vystupujících v opeře zmínil Benda pouze altistu Gaetana Orsiniho, k němuž tehdy vzhlížel a který jej dle jeho vlastního tvrzení velmi ovlivnil v dalším hudebním směřování. Benda byl v té době rovněž altista. Zapamatoval si všechny Orsiniho árie a sám je posléze také zpíval.¹¹⁶ Nebyl však zdaleka jediný, kdo byl roku 1723 Orsiniho výkonem okouzlen, a dokonce dohnán až k slzám, jak roku 1766 sdělil Hillerovi při práci na zkrácené verzi své autobiografie. Hiller k Bendově dosud živé vzpomínce na pěvecký výkon slavného kastráta poznamenal, že kromě Bendy byli Orsiniho zpěvem stejně tak dojati také Quantz a Graun. Tato svědectví jen potvrzují Orsiniho nezpochybnitelné pěvecké kvality, jak Hiller neopomněl dodat.¹¹⁷

Quantzova zpráva o provedení opery *Costanza e Fortezza* v hudebním cestopisu Charlese Burneyho z roku 1773

K oživení vzpomínek na velkolepé provedení opery *Costanza e Fortezza* přiměl Františka Bendu i Johanna Joachima Quantze po téměř padesáti letech anglický hudebník Charles Burney (1726–1814), který koncem září roku 1772 přicestoval k pruskému královskému dvoru. Slavný hudební cestovatel právě podnikal

¹¹⁵ Tato informace se nachází v původní Bendově verzi životopisu, vydané v Berlíně roku 1856, a v jejím českém překladu od Jaroslava Čeledy, zatímco ve starším převyprávění pro *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen* z roku 1766 chybí.

¹¹⁶ Tyto Orsiniho árie Benda dle svých slov zpíval v kostele na latinský duchovní text, viz [BENDA, František.] *Vlastní životopis*, s. 12. Benda rovněž neopomněl zmínit své účinkování v jezuitské školské hře *Sub olea pacis et palma virtutis conspicua orbi regia Bohemiae corona* (Pod olivou míru a palmou ctnosti před celým světem nádherně se skvoucí koruna Čech) s hudbou Jana Dismase Zelenky, provedené v divadelním sále Klementina za přítomnosti císařských manželů dne 12. září 1723. Benda zpíval jednu ze sólových rolí. Viz tamtéž, s. 11–12. Bendovo angažmá v opeře a v jezuitské hře stejně jako jeho obdiv k Orsinimu zmiňuje také Charles Burney a dodává, že účinkování v jezuitské hře získalo Bendovi nové místo zpěváka u pražských křížovníků. Viz BURNEY, Charles. *Hudební cestopis*, s. 317–318.

¹¹⁷ [HILLER, Johann Adam.] *Lebenslauf des Herrn Franz Benda*, s. 178.

svou druhou výpravu za poznáním hudební kultury na evropském kontinentu, tentokrát po metropolích střední Evropy, s úmyslem napsat pokračování svého hudebního cestopisu.¹¹⁸ Po příjezdu do Postupimi se Burney dne 1. října 1772 setkal nejprve s Bendou, který jej o den později v královském zámku Sanssouci seznámil s Quantzem, tehdy již šestasedmdesátiletým.¹¹⁹ Pod dojmem těchto setkání s dvěma tehdy již proslulými hudebníky se Burney rozhodl seznámit své čtenáře s jejich životními příběhy. Do svého cestopisu proto vložil pasáže z jejich již dříve publikovaných životopisů, které zestručnil a především doplnil novými informacemi, jež získal přímo z jejich vyprávění. Díky tomu se do Burneyho hudebního cestopisu dostala také zpráva o provedení opery *Costanza e Fortezza*.¹²⁰

Ke Quantzovu popisu slavnostní operní produkce roku 1723 nepřidal si ce Burney nic nového, avšak pokládáme za nutné citovat zde alespoň zčásti i jeho verzi tohoto textu, s důrazem na některé pasáže, které mohly později přispět k ne-lichotivému hodnocení Fuxovy hudby k této opeře.

(...) Od té doby až do roku 1723 probíhá Quantzův život klidně. Téhož roku se vydal s loutnistou Weissem a skladatelem Graunem do Prahy.

¹¹⁸ Hudebník a cestovatel Charles Burney se na svou druhou cestu po Evropě vydal dne 6. července roku 1772. Stejně jako při první cestě do Francie a Itálie i tentokrát sbíral materiál ke svým připravovaným *Dějinám hudby*. Svou cestu začal v Nizozemí, odkud zamířil na území Německa. Navštívil Mannheim, Mnichov, Vídeň a také Prahu. Odtud dále cestoval do Drážďan, Berlína a Postupimi a nakonec do Hamburku. Dojmy z této druhé cesty publikoval Burney ve druhém dílu svého cestopisu *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, který poprvé vyšel tiskem v Londýně roku 1773. Zde citujeme z českého vydání této knihy: BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku* (viz pozn. č. XX). Ta vychází z druhého, opraveného vydání Burneyova cestopisu z roku 1775. Viz tamtéž, s. 6–9 (předmluva Tomislava Volka k českému vydání obou dílů Burneyova cestopisu).

¹¹⁹ Viz BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*, s. 323–324.

¹²⁰ Viz BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*, s. 317 (Bendův životopis) a 331–332 (Quantzův životopis). Přestože k provedení opery došlo v Praze, kterou Burney v září roku 1772 také projížděl, je zmínka o pražském představení vložena do kapitoly pojednávající o Burneyho návštěvě Postupimi, neboť právě tam došlo k jeho setkání s Bendou a Quantzem. V Praze jej však mnohem více nežli půl století stará, byť slavná hudební historie zajímala tehdejší hudební současnost.

Karel VI. tam totiž povolal k své korunovaci králem českým nejlepší evropské hudební umělce. V dějinách hudby je to jediná slavnostní událost, při níž se shromáždilo na jediném místě tolik významných hudebníků.

Při této příležitosti byla provedena pod širým nebem opera, ve které zpívalo a hrálo dvě stě osob.¹²¹ Mezi pěvci nebyl ani jeden bezvýznamný, všichni hlavní představitelé byli prvořadí umělci. Mužské úlohy zpívali: Orsini, Domenico, Carestini, Gassati, Borosini a Braun, dobrý německý barytonista. Zpěvačky byly sestry Ambrevillovy, z nichž se jedna později provdala za violoncellistu Peroniho a druhá za zpěváka Borosiniho.

Opera se jmenovala *La Costanza e Fortezza* (Vytrvalost a síla) a byla od Fuxe, starého proslulého kapelníka ve Vídni. Hudba spíše církevní než divadelní, celkem všední a bez vzletu.¹²²

Zde je nutno poopravit nepřesný český překlad Burneyho cestopisu, neboť neodpovídá Quantzovu ani Burneyho vyjádření a především Fuxovu hudbu dehonestuje. Ve skutečnosti označil Burney Fuxovu hudbu za hrubou (či drsnou) a suchou: „The music, which was in the old church style, was coarse and dry (...).“¹²³ Jednalo se o hudbu kontrapunktickou, bez ozdob a galanterií. Burney však citoval Quantzův výrok celý i s tvrzením, že suchost a hrubost na papíře byla vyvážena účinkem velkého tělesa i prostoru:

Působila však mocně, neboť velký orchestr, který ji provedl, uplatnil se na tak velkém prostoru lépe, než by mohl při tlumočení křehčí a jemnější hudby.¹²⁴

¹²¹ BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*, s. 331. Na tomto místě je nutné upozornit na chybnou interpretaci původního Burneyova textu v českém překladu z roku 1966. Burney totiž neuvádí dvě stě osob, nýbrž v souladu s Quantzem stovku zpěváků a dvě stě instrumentalistů: „Upon this occasion, there was an opera performed in the open air, by a hundred voices, and by two hundred instruments.“ Viz BURNEY, Charles. *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*. Vol. II. London: T. Becket and Co. – J. Robson – G. Robinson, 1773, s. 177. <https://archive.org/details/presentstateofmu02burn/page/176/mode/2up>.

¹²² BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*, s. 332.

¹²³ BURNEY, Charles. *The present state of music*, s. 178.

¹²⁴ „(...) but, at the same time, grand, and had a better effect, perhaps, with so immense a band, and in such an immense space, than could have been produced by more delicate compositions.“ Tamtéž.

Burney neopomněl zdůraznit vliv účinkujících zpěváků, přesněji řečeno způsobu jejich přednesu, na Františka Bendu i na další umělce a převyprávěl svým čtenářům Quantzovo hodnocení jejich pěveckých výkonů. Quantzovy informace o pěvcích Burney rozšířil pouze v případě sopranisty Giovanniho Carestiniho, který dosáhl evropského věhlasu.

Podle francouzského způsobu byl sbor zároveň baletem. Řídil kapelník Caldara; Fux sám měl podagru a byl přivezen do divadla v židli a umístěn poblíž císaře. Podle těchto zpěváků usměrnil Benda svůj styl, a jak mi řekli oba Bezozziové z Turína¹²⁵ i jiní, kteří byli přítomni, překonal zdejší způsob zpěvu podobné produkce jiných dob; čtenáři, který je neslyšel a nerozumí německy, popíši jejich umění.

Gaetano Orsini byl jedním z největších zpěváků, jaký kdy žil; měl nádherný, rovný a krásně zbarvený contralto velkého hlasového rozpětí, čistou intonaci, krásný trylek a strhující přednes. V allegru artikuloval podivuhodně pasáže a zvláště trioly, vždy prsním hlasem; v adagiu dovedl nasadit tak jemně a působivě, že si rázem získal všechny posluchače. Byl dlouho v císařských službách a zachoval si svůj krásný hlas do pozdního věku.

Domenico byl jedním z nejlepších sopranistů, jaké kdy kdo slyšel. Jeho hlas byl sytý, zvučný a čistě intonoval. Hrál a zpíval však trochu těžkopádně. Pietro Gassati byl spíše velký herec než zpěvák. Borosini měl zvučný a ohebný tenorový hlas.

Od hlubokého Braunova hlasu by nikdo neočekával mnoho líbeznosti. Braun však zpíval s takovým vkusem a výrazem, že i adagio přednášel ušlechtilé a podmanivě.

Giovanni Carestini měl nosný a jasný soprán, který se pozvolna přeměnil v plný, krásný alt. Když zpíval v Praze, bylo jeho hlasové rozpětí od b do c³.

¹²⁵ Burney má na mysli dva bratry Bezozziovy, které navštívil při své první cestě do Itálie, jeden z nich byl hobojsista, druhý fagotista. Viz BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*, s. 46–47. Jejich bratr Antonio byl členem kurfiřtské kapely v Drážďanech, jeho syn Alessandro byl v době Burneyho návštěvy v Drážďanech (září 1772) tamtéž hobojsistou. Viz tamtéž, s. 290–292.

Měl zvlášť dobrou techniku v pasážích, které zpíval jako žáci Bernacchiho školy a jako Farinelli. Jeho výkony byly skvělé, mistrné, někdy až závratné, ale trochu neukázněné. Jeho hra byla stejně podivuhodná jako jeho zpěv a plná ohně. Později se ještě zdokonalil v tlumočení adagia. Na jevišti působil v plné slávě celých třicet let; v roce 1735 byl v Anglii, 1750 odešel do Berlína, kde zůstal až do roku 1755, pak odcestoval do Itálie, kde po krátké době zemřel. Po pražských hudebních slavnostech odešel pan Quantz se svolením svého pána, polského krále, s průvodem hraběte Lagnasca do Itálie.¹²⁶

Účinkující pěvci v operě *Costanza e Fortezza*

Císařští dvorní pěvci a pěvkyně, jejichž výkony Quantz charakterizoval a jejichž jména se díky jeho vzpomínce a Burneyho cestopisu stala nesmrtelnými, obsadili v operě *Costanza e Fortezza* deset sólových rolí.¹²⁷ Jejich jména, přiřazená k jednotlivým rolím, jsou uvedena v dobových opisech partitury k tomuto dílu.¹²⁸

¹²⁶ BURNEY, Charles. *w*, s. 332.

¹²⁷ Informace o zde jmenovaných pěvkyních a pěvcích byly převzaty z těchto zdrojů: ÖStAHHStA Wien, *Alte Zeremonialakten*; WELLESZ, Egon, ed. *Johann Joseph Fux: Costanza e Fortezza* (= DTÖ, XVII. Jg.) Wien, 1910, s. IX–X; KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Johann Joseph Fux*. Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, Wien 1872; KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, s. 72n; KUTSCH, K. J. – RIEMENS, Leo. *Grosses Sängerlexikon* (hesla: Ambreville, Borosini Francesco, Borosini Rosa, Broghi, Carestini, Cassato, Genovesi, Monteriso, Orsini, Perroni Anna, Praun); příslušná hesla v *MGG Personenteil*; MONSON, Dale L. Carestini, Giovanni. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition*, 5. London: Macmillan, 2001, 126–127; SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Cantanti*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993. OxfordMusicOnline (hesla Borosini family, Borosini Antonio, Borosini Francesco, Borosini Rosa, Carestini, Giovanni); HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 135–165.

¹²⁸ Partitura uložená v Rakouské národní knihovně je dnes dostupná online. Blíže údaje k rukopisu též VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 66–67.

Tabulka č. 1: Seznam účinkujících sólistů a jejich rolí v operě *Costanza e Fortezza*

Jméno	Hlasové zařazení	Role
Christoph Praun	bas	<i>Publio Valerio</i> / Publius Valerius Publicola, římský konzul
Gaetano Orsini	alt – kastrát	<i>Porsenna</i> , etruský král
Domenico Genovesi	soprán – kastrát	<i>Tito Tarquinio</i> / Titus Tarquinius, syn bývalého římského krále Lucia Tarquinia
Rosa Borosini, roz. d'Ambreville	soprán	<i>Valeria</i> , římská dívka, dcera konzula Publia Valeria a Muciova zaslíbená nevěsta
Anna d'Ambreville	alt	<i>Clelia</i> , vznešená římská dívka
Francesco Borosini	tenor	<i>Orazio</i> / Horatius zvaný Cocles, Říman
Pietro Casati	alt – kastrát	<i>Muzio</i> / Mucius zvaný Scevola, Říman
Giovanni Carestini	soprán – kastrát	<i>Erminio</i> / Herminius, Říman, syn konzula Publia Valeria
Gaetano Borghi.	tenor	<i>Tevere</i> / Tiber <i>Genio di Roma</i> / Génius Říma.

Až na jednu výjimku byli všichni tito pěvci a pěvkyně italského původu a na italském území také svou kariéru v prvních dvou desetiletích 18. století začínali. Pro některé se posléze stal dvůr císaře Karla VI. dlouhodobým či stálým působištěm, jiní využili příležitosti účinkovat (většinou během 20.–40. let 18. století) i na jiných evropských operních scénách, kde však nepůsobili trvale a vedli spíše kočovný život. Ztělesňovali postavy v operách dobových operních skladatelů Hasseho, Vinciho, Fea, Lea či Porpory. Dva z těchto pěvců, tenorista Francesco Borosini a sopranista Giovanni Carestini, strávili také určitý čas v Londýně, kde získali umělecké renomé účinkováním v operách Georga Friedricha Händela. Většině z nich však zajistila trvalé místo v dějinách opery právě ona výše citovaná Quantzova vzpomínka na provedení opery *Costanza e Fortezza*.

Jediná basová role v operě, a sice role římského konzula Publia Valeria, připadla onomu jedinému neitalskému pěvci *Christophu Praunovi* (1696–1771). Ten vstoupil do císařských služeb již coby devatenáctiletý mladík roku 1715 a zůstal v nich až do svého penzionování v roce 1764. Stal se jedním z předních členů císařské dvorní kapely, jedním z mála neitalských a také jedním z nejlépe placených virtuózních zpěváků. Jeho pěvecké umění mu fakticky zajistilo monopol

na basové a barytonové árie ve dvorských hudebnědramatických dílech. Skladatelé Fux, Caldara i Conti je psali Praunovi „na míru“. Quantz pochválil Praunův příjemný baryton a podmanivé adagio, se kterým se tento pěvec mohl vyrovnat i leccakému altistovi.

Role etruského krále Porsenny se ujal onen Quantzem i Bendou tolik obdivovaný, tehdy sedmačtyřicetiletý, altista kastrát *Gaetano Orsini* (1676–1750). Před svým příchodem do Vídně roku 1699 působil úspěšně v rodné Itálii. V císařské dvorní kapele byl následně činný po dobu více než padesáti let a stal se jedním z jejich nejváženějších (a také nejlépe placených) členů.

Sopranista kastrát *Domenico Genovesi* (psán též *Genuesi*) (+1752) ztělesnil v opeře *Costanza e Fortezza* postavu mladého následníka římského trůnu Tita Tarquinia. Před rokem 1717, kdy natrvalo vstoupil do císařských služeb, působil Genovesi především v Římě. U vídeňského dvora následně setrval až do svého penzionování roku 1752.

Role dvou římských dívek Valerie a Clelie se ujaly dvě rodné sestry *Anna* a *Rosa d'Ambreville*, pocházející z Modeny, kde byl jejich otec druhým kapelníkem (*sottomaestro*) u dvora vévodů d'Este. V Modeně také obě započaly svou pěveckou kariéru. Starší Anna (c1690 – po 1760) se již v letech 1711–1722 etablovala na italských operních scénách (Bologna, Piacenza, Modena, Benátky, Brescia, Livorno, Turín), mladší Rosa (1698 – po 1740) se k ní přidala roku 1713. V letech 1715–1720 působily obě sestry v Benátkách a v Turíně. Také k císařskému dvoru do Vídně přišly obě zároveň a byly zde angažovány jako dvorní pěvkyně od 1. března 1721.

Hned následujícího roku, 1722, se Rosa d'Ambreville provdala za císařského dvorního tenoristu Francesca Borosiniho. V době provedení opery *Costanza e Fortezza* proto již vystupovala pod novým příjmením *Borosini*, pod nímž je uvedena v seznamu účinkujících a také v literatuře.¹²⁹ V registrech císařské dvorní

¹²⁹ Quantz se tedy ve své zprávě dopustil drobné nepřesnosti, když napsal, že se obě sestry provdaly až po účinkování v opeře *Costanza e Fortezza* (viz text Quantzovy zprávy výše v textu). Po něm toto tvrzení opakuje i BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*, s. 331. Manželé Rosa a Francesco Borosini dostali roku 1723 na cestu z Vídně do Prahy k dispozici dokonce vlastní kočár, o čemž referuje zápis v *Alte Zeremonialakten* (viz pozn. č. 62??).

kapely je Rosa uvedena naposledy k roku 1740, kdy byla penzionována. Zemřela pravděpodobně ve Vídni.¹³⁰

Anna d'Ambreville se nedlouho po návratu z korunovační cesty do českých zemí provdala za císařského dvorního violoncellistu a skladatele Giovanniho Perroniho (1688–1748), který se jako orchestrální hráč taktéž zúčastnil provedení opery *Costanza e Fortezza*. Po sňatku vystupovala Anna pod jménem *d'Ambreville-Perroni*. Členkou císařské dvorní kapely byla ještě roku 1760.

Tenorista *Francesco Borosini* (c1690 – po 1747) pocházel z Modeny. Byl synem a zároveň žákem tenoristy a skladatele Antonia Borosiniho (c1655 – po 1721), který byl od roku 1692 angažován ve Vídni u dvora císaře Leopolda I., v době válek o španělské dědictví však účinkoval také na italských scénách. Francesco Borosini započal svoji pěveckou kariéru zřejmě roku 1709 v Benátkách. Jako člen císařské dvorní kapely se poprvé objevuje v jejích registrech k roku 1712, bezprostředně po nástupu Karla VI. k vládě. Borosini tak vystřídal svého otce Antonia Borosiniho, rovněž tenoristu, který sloužil ve dvorní kapele císaře Josefa I.¹³¹ Francesco Borosini po svém nástupu do služeb Karla VI. pravidelně vystupoval ve světských i duchovních hudebnědramatických dílech předních císařských skladatelů: Fuxe, Caldary i Contiho. Roku 1720 vystupoval Borosini v Modeně a o dva roky později se oženil s tehdy již ve Vídni působící Rosou d'Ambreville, která přišla do Vídně roku 1721. V ději opery *Costanza e Fortezza* však manželé Francesco a Rosa netvořili pár: Francesco se v roli Římana Horatia stal partnerem své švagrové Anny, vystupující v roli Římanky Clelie.

Zřejmě ještě koncem roku 1723 odešel Borosini do Londýna, kde působil více než rok v operní společnosti řízené Georgem Friedrichem Händelem. Jeho první rolí v Londýně byl Bajazet v Händelově opeře *Tamerlano* roku 1724, posléze zpíval také v jeho operách *Giulio Cesare* a *Rodelinda*. Roku 1726 se Borosini opět vrátil do Vídně, kde byl angažován až do roku 1731. V Londýně potom

130 KUTSCH, K. J. – RIEMENS, Leo (*Grosses Sängerlexikon*), uvádějí tuto zpěvačku jak pod příjmením *Borosini*, tak také pod jejím rodným příjmením *d'Ambreville*, kde jsou však uvedeny zcela chybně její životopisné údaje, zčásti přebrané ze životopisu její sestry Anny a zčásti ze životopisu zpěvačky Eleonory Borosini, která žila ve stejné době jako obě sestry d'Ambreville. Správné údaje o Rose Borosini-d'Ambreville se proto nacházejí pouze pod heslem *Borosini, Rosa*.

131 U císařského dvora je jeho působení doloženo v letech 1710–1711, kdy tamtéž pobíral plat, viz HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 155.

vystupoval ještě roku 1747. Právě díky rolím v Händelových operách se Francesco Borosini se proslavil jako první velký italský tenorista působící v Londýně.¹³²

Pietro Cassato (též *Cassati*) (1684–1754), altista, jenž byl označován též jako „vysoký tenor“, působil v císařské dvorní kapele od roku 1717 a byl zde velmi uznáván, a to nejen jako zpěvák, ale také jako skladatel. V opeře *Costanza e Fortezza* mu připadla role Římana Mucia a jeho jevištní partnerkou se tak stala Rosa Borosini.

Sopranista a později altista *Giovanni Carestini* (zvaný též Cusanino; 1700 n. 1704/5–c1760) byl jedním z nejslavnějších zpěváků své doby. Pocházel z Filotranna u Ancony v Itálii. Pěveckou dráhu začínal jako velmi mladý, a to roku 1720 v Miláně. Roku 1721 vystupoval v Římě po boku svého učitele, slavného Bernacchiho, kterého ve spojitosti s ním zmínil také Quantz. K císařskému dvoru přišel nejspíš teprve krátce před korunovační cestou roku 1723, neboť v seznamech zpěváků určených pro účinkování v Praze je uveden jako „nový sopranista“ (*soprano nuovo*).¹³³ Ze všech pěvců účinkujících v opeře *Costanza e Fortezza* byl nejmladší a obdržel úlohu římského mladíka, konzulova syna Herminia. V té době jej ovšem závratná pěvecká kariéra teprve čekala.

U císařského dvora zůstal Carestini pouze do roku 1725. Po celý svůj další život často měnil angažmá. Mezi léty 1724–1730 působil střídavě v Mantově, Benátkách, Římě, Boloni, Neapoli, Miláně a Parmě. Zpíval tak v operách Leonarda Vinciho, Nicolò Porpory, Francesca Fea či Johanna Adolpha Hasseho. Roku 1731 vstoupil do služeb bavorského kurfiřta Karla Albrechta v Mnichově, ale již roku 1733 jej Georg Friedrich Händel pozval do Londýna k účinkování ve svých operách a oratoriích, kde ztvárnil řadu titulních rolí (oper *Arianna in Creta*, *Parnasso in festa*, *Terpsichore*, *Ariondante*, *Alcina* a *Acis a Galatea*). Odtud se Carestini roku 1735 vrátil do Neapole a poté do Bavorska. Roku 1740 však na půl roku znovu zazářil na Händelově londýnské operní scéně. Po opětovném návratu do Itálie se roku 1744 objevil u císařského dvora ve Vídni, tentokrát již ve službách Marie Terezie. V letech 1747–1749 působil Carestini

¹³² Roku 1724 zpíval Borosini roli Bajazeta v Händelově opeře *Tamerlano*. Viz CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 80–81.

¹³³ Viz tabulka č. XX.

v Drážďanech, kde řídil tamní kurfiřtskou kapelu skladatel Johann Adolph Hasse. V letech 1750–1754 byl Carestini angažován v pruské královské kapele v Berlíně pod vedením kapelníka Carla Heinricha Grauna – téhož Grauna, který jej při provedení *Costanza e Fortezza* v roce 1723 doprovázel na violoncello coby člen orchestru po boku Johanna Joachima Quantze a Silvia Leopolda Weiße. Z Berlína se Carestini odebral do Petrohradu, kde svou kariéru završil. Nakonec se roku 1756 vrátil do Itálie, do rodného Filotranna, kde brzy zemřel.¹³⁴

Tenorista *Gaetano Broghi* (též *Borghi*) (1686–1777) se v operě *Costanza e Fortezza* ujal dvou sice epizodních, ale pro celkové vyznění příběhu velmi důležitých rolí: boha řeky Tiberu a Génia Říma. V císařské dvorní kapele byl Borghi zaměstnán od roku 1720 a byl zde aktivně činný až do své smrti, která jej zastihla v úctyhodném věku 91 let.

Instrumentalisté – členové dvorní kapely

Johann Joachim Quantz ve své vzpomínce na pražské představení uvádí, že v orchestru zasedlo dvě stě instrumentalistů, což je dosti velký počet. Ve skutečnosti jich bylo pravděpodobně kolem stovky, stejně jako účinkujících zpěváků.¹³⁵ Kromě Quantze a jeho společníků Grauna a Weiße jsou pramenně doloženi členové císařské dvorní kapely, kteří se roku 1723 zúčastnili cesty do Prahy a jejichž seznam byl vytvořen ještě před touto cestou. Tento seznam, který vznikl ještě před cestou do Prahy, jich uvádí mnohem více nežli Quantzem udávaných dvacet. Otázkou však zůstává, zda se skutečně všichni zúčastnili provedení opery *Costanza e Fortezza*, přestože to lze předpokládat.¹³⁶

¹³⁴ Ke Carestiniho berlínskému působení uvádí Burney, že rok 1752, kdy hlavní role zpívali Carestini a Asturová, byl nejskvělejší v berlínských hudebních dějinách. Viz BURNLEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*, s. 308.

¹³⁵ Viz VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI.*, s. 140–141.

¹³⁶ Na nesoulad mezi Quantzovým odhadem počtu císařských hudebníků a jejich seznamem upozornil již Egon Wellesz, když tento seznam zveřejnil (viz FUX, Johann Joseph. *Costanza e Fortezza*, Wien 1910, s. X). Seznam je součástí archivního fondu *Alte Zeremonialakten* (viz pozn. č. XX), zde citováno podle předmluvy Egona Wellesze k prvnímu vydání opery *Costanza e Fortezza* roku 1910, s. X–XI (viz pozn. č. XX). Seznamy dvorských hudebníků včetně doby jejich působení u dvora uvádí jako první KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder), 1869; dále SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *The Viennese court*

Tabulka č. 2: Seznam členů císařské dvorní kapely,
kteří se roku 1723 zúčastnili cesty do Prahy

Funkce / hlasové zařazení / nástroj	Jména
Ředitel hudby (<i>Music Director</i>) ¹³⁷	Vévoda Luigi Pio di Savoia
Kapelník	Johann Joseph Fux
Vicekapelník	Antonio Caldara
Pěvkyně	Regina Sconianzin, Rosa Borosini, Anna Ambreville
Skladatel a teorbista	Francesco Bartolomeo Conti se synem ¹³⁸
Varhaníci	Johann Georg Reinhardt, Gottlieb Muffat
Sopranisté	Johann Vincenzi, Domenico Genovesi, Vincenzo Brutti, Gioseffo Monteriso, Pietro Rauzzino
Nový sopranista	Giovanni Carestini
Altisté (<i>Contralti</i>)	Gaetano Orsini, Lorenzo Masselli, Giovanni Baptista Vergelli, Pietro Cassati <i>et Nepote Petazzi</i>
Tenoristé	Sebastian Zeitlinger, Thomas Bigelli, Gaetano Borghi, Francesco Borosini, Joseph Timer
Basisté	Friedrich Gozinger, Christoph Praun, Christoph Tenkh, Marc Antonio Berti

orchestra in the time of Caldara, s. 147–151 (seznam instrumentalistů v císařské dvorní kapele ve Vídni mezi léty 1680–1770); HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 124–130 (seznam instrumentalistů tamtéž mezi léty 1706–1740). Seznam míst, kde byli hudebníci v Praze roku 1723 ubytováni, přináší NETTL, Paul. *Das Prager Quartierbuch des Personals der Krönungsoper 1723*. Sonderabdruck aus dem Anzeiger der phil.hist. Klasse der Österreichischer Akademie der Wissenschaften, 1957, Nr. 1

¹³⁷ Honorovaný dvorský úřad určený k dohledu nad císařskou dvorní kapelou a divadelním personálem, vykonával jej vždy některý z šlechticů působících u dvora (HADAMOWSKY, *Barocktheater*, s. 27–28; HUSS, Frank. *Die Oper*, s. 50).

¹³⁸ Se svým otcem Francescem Bartolomeem Contim se do Prahy roku 1723 vydal jeho tehdy čtyřiaadvacetiletý syn Ignazio Maria Conti (1699–1759), taktéž císařský dvorní teorbista, který se ve 30. letech 18. století stal dvorním skladatelem a tvůrcem hudebnědramatických děl. WILLIAMS, Hermine W. *Conti, Ignazio Maria*. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Funkce / hlasové zařazení / nástroj	Jména
Houslisté ¹³⁹	Antonio Piani, Jacob Hofer, Franz Reinhardt, Johann Otto Rosetter, Ferdinand Woller, Thomas Piani, Johann Alber, Carl Hartmann, Johann Georg Hintererder, Franz Hinterder, Carl Tenkh, Franz Timmer, Bernhard Ziller
Violonisté	Antoni Schauntz, Domenico Apuzzo
Violoncellisté	Johann Crammer, Peter Adó, Giovanni Perroni, Franz Schauntz
Trombonisté	Leopold Christian, Andreas Boog
Kornetista	Johann Georg Griefßbacher
Hobojisté	Ludwig Schön, Ludwig Schulz, Joseph Lorber, Kamil Hartmann
Fagotisté	Xaverio Glätzl, Tobias Woschitzka
Trubači	Franz Küffel, Thomas Wlach, Franz Turnowsky, Joseph Hollandt
Tympanista	Gottfried Tenkh
Sluha (<i>Instrumentdiener</i>)	Johann Fux
Pomocník (<i>Adjunct</i>)	Arnold Vorlender
Varhanáři	Franz Walter, Ferdinand Römer (<i>adjunkt</i>)
Výrobce louten	Antonio Posch

Giuseppe Tartini a Jan Dismas Zelenka v Praze roku 1723

Jak je patrné z Quantzovy vzpomínky, sešlo se v Praze roku 1723 na jednom místě vícero proslulých hudebníků a skladatelů, kteří tak měli jedinečnou možnost být na krátkou dobu v osobním kontaktu. Sám Quantz se roku 1754 upamatoval

¹³⁹ Do této skupiny patří také violisté, neboť part viol nechybí v žádné z árií v opeře *Costanza e Fortezza*.

na setkání s hrabětem Hartigem, Terezií von Mestel a především s houslovým virtuosem Giuseppem Tartinim:¹⁴⁰

Při tomto pobytu v Praze jsem také slyšel hraběte Hartiga,¹⁴¹ velkého mistra na klavíru, paní von Mestel,¹⁴² zdatnou loutnistku, a slavného italského houslistu Tartiniho,¹⁴³ který byl tehdy ve službách hraběte Kinského. Tartini byl skutečně jeden z největších houslistů. Z nástroje uměl dostat krásný tón. V moci měl stejně prsty i smyčec. Bez zvláštní námahy zvládal největší obtíže a velmi čistě. Trylky, dokonce dvojité trylky, prováděl všemi prsty stejně dobře. Do rychlých i pomalých skladeb vkládal mnoho dvojhmatů a rád hrál v nejvyšší poloze. Jeho přednes však nebyl dojemný a vkus ušlechtilý, spíše zcela odporoval dobrému zpěvnému stylu. Locatelli¹⁴⁴ a Piantanita¹⁴⁵ měli s tímto světově proslulým houslistou mnoho společného.

Po ukončení opery jsme zase jeli zpátky do Drážďan.

Quantzova zmínka o Tartinim mohla zavdat příčinu k tvrzení opakovanému v odborné literatuře, totiž že se proslulý houslista taktéž aktivně zúčastnil operního představení. Mezi účinkujícími jej však Quantz nejmenuje, což je

¹⁴⁰ [QUANTZ, Johann Joachim.] Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, sl. 220–221.

¹⁴¹ Tartini zde má na mysli nejspíše barona (od roku 1719 hraběte) Josefa Ludvíka Hartiga (1685–1735), který byl proslulý jako zdatný hráč na klávesové nástroje. Jak Josef Ludvík Hartig, tak především jeho starší bratr Johann Hubert podporovali skladatele Jana Dismase Zelenku a zasadili se o provádění jeho děl v Praze. Viz STOCKIGT, Janice B. *Jan Dismas Zelenka (1679–1745): Český hudebník na drážďanském dvoře*. Praha: Vyšehrad, 2018, s. 41. ISBN 978-80-7429-976-6; SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka: Příběh života a tvorby českého skladatele vrcholného baroka*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 38. ISBN 80-7331-075-9. Jeden z bratrů Hartigů (Stockigt uvádí Johanna Huberta) zaštiťoval v letech 1715–1717 fungování pražské hudební akademie v domě U železných dveří, o které píše MATTHESON, Johann. *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburk: [nákladem autora], 1740, s. 102–103.

¹⁴² Theresia Anna Theodora von Möstell, rozená Hotovec z Husenic a Löwenhausu, (1697–1724) byla mimořádně nadanou hudebnicí a zdatnou loutnistkou. Za poskytnutí informací děkuje autorka Mgr. Miloslavu Študentovi.

¹⁴³ Giuseppe Tartini (1692–1770), proslulý houslový virtuos, skladatel, pedagog a hudební teoretik. V Praze pobýval mezi léty 1723–1726.

¹⁴⁴ Pietro Antonio Locatelli (1695–1764), skladatel a ve své době uznávaný houslový virtuos.

¹⁴⁵ Giovanni Piantanida (1706–1773), skladatel a houslový virtuos, působil na carském dvoře v Petrohradě, v Hamburku, v Londýně a nakonec v Boloni, kde zemřel.

s podivem vzhledem k tomu, kolik pozornosti Tartinimu ve své vzpomínce věnoval. Odstup dvaceti let od události nám však nedovoluje považovat Quantzovu zprávu za stoprocentně spolehlivý zdroj. Také Benda se ve svém životopise o Tartiniho přítomnosti v Praze nezmiňuje.¹⁴⁶ Kdyby byl Tartini angažován v operním orchestru, patrně by to Benda, v roce 1763 už také slavný houslista, ve svých vzpomínkách reflektoval.

V souvislosti s Tartiniho pražským pobytem roku 1723 je v literatuře zmiňován jeho přítel cellista Antonio Vandini (Bandini, c1690–1778), který jej měl na cestu do Prahy pozvat.¹⁴⁷ Proto bývá také Vandini zmiňován mezi těmi, kteří účinkovali v operním orchestru pod Caldarovým vedením.¹⁴⁸ Stejně tak se pražského představení měl zúčastnit i jiný houslový virtuos, Francesco Maria Veracini, který tehdy cestoval z Drážďan přes Prahu do Itálie.¹⁴⁹

Mezi instrumentalisty účinkujícími v orchestřišti rozlehlého pražského amfiteátru se pravděpodobně nacházel také Jan Dismas Zelenka, jehož účast coby saského dvorního hudebníka se předpokládá nejen vzhledem k účasti jeho kolegů Quantze, Weisse a Grauna, ale především kvůli následnému provedení jezuitské holdovací hry *Sub olea pacis et palma virtutis* dne 12. září 1723 v Klementinu. Zelenka k této hře složil hudbu a sám její provedení za přítomnosti císařského páru řídil.¹⁵⁰ Za zmínku stojí i skutečnost, že Zelenku podporoval právě onen u Quantze zmiňovaný hrabě Hartig.¹⁵¹

¹⁴⁶ Všiml si toho již editor českého vydání Bendova životopisu Jaroslav Čeleda, viz [BENDA, František.] *Vlastní životopis*, s. 55, pozn. č. 55.

¹⁴⁷ PETROBELLI, Luigi. Tartini, Giuseppe. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* (přístup [2024-02-29]), <http://www.oxfordmusiconline.com>. Vandiniho aktivní účast na provedení opery *Costanza e Fortezza* zmiňuje s odvoláním na Burneyho cestopis DLABACZ, Johann Gottfried. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, sv. II, sl. 293.

¹⁴⁸ Vandini měl s Tartinim zůstat v Praze až do roku 1726. HANSELL, Sven – MASSARO, Maria Nevilla. Vandini, Antonio. In: MACY, Laura, ed. *Grove Music Online* [(přístup 2024-02-29)], <http://www.oxfordmusiconline.com>.

¹⁴⁹ Viz DLABACZ, Johann Gottfried. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, sv. II, sl. 295.

¹⁵⁰ O Zelenkově aktivní účasti na provedení opery *Costanza e Fortezza* se zmiňuje již DLABACZ, Johann Gottfried. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Praha, 1815, sv. II, s. 437

¹⁵¹ Viz pozn. č. XX. Dohledání jmen dalších účinkujících je nadále předmětem výzkumu.

Vyprávění o provedení opery *Costanza e Fortezza* uzavíráme krátkým citátem z pera českého klasika Aloise Jiráska, který zvětšil slavnosti spojené s korunovací Karla VI. roku 1723 ve svém románu *Temno*. Jedna z románových postav, Karel Henrych Lhotský ze Ptení, zchudlý šlechtic z východních Čech a regent panství Skalka, se v ony slavné dny nacházel v Praze a při holdování stavů den před korunovací měl tu čest políbit Karlu VI. ruku.

Po příjezdu domů na Skalku v září 1723 vyprávěl Lhotský svým blízkým „o císaři, o císařovně a jejich dvou malých princeznách, ty že vzali z Vídně s sebou, o slavných průvodech, jak víno teklo z kašny a jak peníze lidem rozhazovali, o dámách, jež slečně jménem jmenoval, o hraběnkách, kněžnách, o lucernách a světlech po ulicích, o kamenném mostě, o divadle schválně vystavěném, tam že hrálo sta muzikantův, ale to bylo dřív nežli on přijel, sta muzikantův hrálo, sta zpěváků zpívalo, z Prahy i z ciziny, z Vídně, až i z Italie, a že při té opeře se i střílelo, jak Porsenna král obléhal Řím, z pušek i z kanonů se střílelo, až si lidé prý uši zacpávali...“¹⁵²

¹⁵² JIRÁSEK, Alois. *Temno: Historický obraz* (= Al. Jiráskova Sebrané spisy, díl 40, *Temno*). Praha: J. Otto, 1922, s. 37.

Námět, děj a struktura opery *Costanza e Fortezza*

II.1 Antický námět a jeho zpracování libretistou Pietrem Pariatim

II.1.1 Příběh o obléhání Říma etruským králem Porsennou podle římského historika Tita Livia

Libreto k operě *Costanza e Fortezza* vytvořil císařský dvorní básník Pietro Pariati na základě epizody z dějin antického Říma, kterou zachytil římský historik Titus Livius (59 př. Kr. – 17 p. Kr.) na začátku druhé knihy svých dějin Říma (*Historia ab Urbe Condita*). Livius v ní popisuje události spojené se založením římské republiky, ke kterému došlo po násilném svržení posledního římského krále z dynastie Tarquiniů Lucia Tarquinia zvaného Superbus (Zpupný či Pyšný). Ten byl posléze i s celou rodinou vyhnán z Říma a veškerá moc přešla do rukou římského lidu a senátu.¹⁵³

¹⁵³ Titus Livius sepsal své dějiny Říma (*Ab urbe condita* – Od založení města) ve 142 knihách, z nichž se zachovala přibližně čtvrtina. První kniha popisuje založení Říma jakožto jednoho z městských států na západě Apeninského poloostrova, jeho postupný rozvoj a expanzi a rovněž vládu jednotlivých králů, od Romula až po Lucia Tarquinia. Začátek druhé knihy popisuje založení svobodné republiky a boj občanů o její suverenitu proti Tarquiniům, kteří se pokoušeli získat královskou vládu nazpět.

Vyhnaní Tarquiniové se brzy pokusili získat vládu nad Římem zpět. Když se jim to nepodařilo lstí a úskokem, požádali o vojenskou pomoc sousední městské státy. Se svým vojskem jim přispěchal na pomoc král Porsenna (psán též Porsena), panující v etruském městě Clusiu. Zkusil nejprve dobýt Řím přímým útokem, ale bez úspěchu. Začal proto město obléhat. Řím se ocitl v nepřátelském sevření a jeho nově nabytá svoboda v bezprostředním ohrožení. Tyto události časově spadají do konce 6. století př. Kr.

Pro lepší porozumění ději opery *Costanza e Fortezza* a pro pochopení toho, proč jednotlivé postavy v ději jednají právě tak, jak jednají, je třeba se blíže seznámit s událostmi, které provázely svržení krále Lucia Tarquinia a které se následně udály během etruského obléhání Říma.

Poslední římský král Lucius Tarquinius zvaný Superbus

Lucius Tarquinius nebyl zbaven trůnu bezdůvodně. Již začátek jeho vlády byl poznamenán zločinem: vlády v Římě se zmocnil poté, co násilím sprovodil ze světa svého tchána, krále Servia Tullia, kterému navíc odepřel důstojný pohřeb. Záhy nechal povraždit přední římské muže, o kterých věřil, že byli Tulliovými přívrženci. V Římě poté nastolil tyranii a vysloužil si od Římanů přízvisko Superbus.

Zločiny tohoto krutého vladaře popisuje Titus Livius v první knize svých dějin Říma:

[Lucius Taquinius] neměl totiž jiné právo na trůn než násilí, protože kraloval nezvolen národem a nepotvrzen otci [tj. římskými senátory, pozn. aut.]. Tak se stalo, že nemohl chovat nijakou naději v lásku občanů a že musel chránit hrůzovládou královský trůn. Aby nahnal strach ještě většímu počtu lidí, konal vyšetřování ve věcech hrdelních bez poradních sborů, docela sám; proto mohl dávat popravit, posílat do vyhnanství, zabavovat jmění, a to nejenom podezřelé nebo nenáviděné, ale i ty, od nichž nemohl čekat nic jiného než kořist.¹⁵⁴ [...] Jako první z králů zrušil mrav tradovaný předchůdci, aby se ve všech záležitostech tázal na radu senátu, ale jenom poradami doma se svými důvěrníky

¹⁵⁴ Titus LIVIUS. *Dějiny I*. Přeložili Pavel Kucharský a Čestmír Vránek. Praha: Svoboda, 1979. Antická knihovna (=Antická knihovna, sv. 11), sv. 11, s. 106–107.

spravoval stát. Docela sám, bez vůle národa a senátu, začínal války, sjednával a rušil mír, smlouvy a spojenectví, s kterými kmeny chtěl.¹⁵⁵

Zneuctění Lukrécie, svržení a vyhnání Tarquiniů a založení římské republiky

Titus Livius uvádí, že Lucius Tarquinius vládl v Římě celých 25 let. Byl by jistě vládl ještě déle, nebýt ohavného zločinu, který se pro Římany stal poslední kapkou v poháru trpělivosti s tyranským králem a celou tarquiniovskou dynastií.

Oním zločinem se stalo zneuctění Lukrécie, manželky Lucia Tarquinia Collatina, který byl jedním z blízkých příbuzných krále Lucia Tarquinia. Krásná a ctnostná Lukrécie se stala obětí nezřízené milostné touhy králova syna a následníka římského trůnu Sexta Tarquinia. Lstivý Sextus využil chvíle, kdy se Lukréciein manžel Collatinus zdržoval mimo domov, a přijel k ní na návštěvu. Nic netušící žena svého příbuzného náležitě uvítala, pohostila a ubytovala. Sextus počkal, až všichni v domě usnou, a pod rouškou tmy vnikl do ložnice, kde spala Lukrécie. Levou rukou jí stiskl hrdlo a s vytaseným mečem jí vyhrožoval, že ji okamžitě zabije, jestliže bude volat o pomoc. Potom Lukréciei nutil, aby mu byla po vůli. Věrná a ctnostná žena se však nedala zviklat výhrůžkami smrti ani obměkčit prosbami a vyznáními lásky. Podvolila se teprve tehdy, když jí Sextus pohrozil posmrtnou hanbou a ztrátou dobré pověsti: chtěl ji zabít a položit vedle ní nahého mrtvého otroka.

Když Sextus odjel, poslala Lukrécie pro svého manžela a svého otce. V přítomnosti dvou dalších svědků jim oběma po pravdě vyznala, co se stalo, a vyžádala si od všech čtyř mužů čestné slovo, že tento čin nezůstane nepomstěn. Zprostila se tím viny, ale nechtěla se zprostit trestu. Proto si před jejich zraky sama vrazila do srdce dýku. Jeden ze svědků její smrti, Lucius Iunius zvaný Brutus, se zkrvavené dýky chopil jako první a okamžitě podnítl vzpouru všech Římanů proti Tarquiniům. Zanedlouho byli všichni členové královské dynastie vypovězeni z Říma, království bylo zrušeno a nahrazeno republikou. V čele městského státu stáli od té doby dva volení konzulové. Tak neslavně skončilo podle Tita

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 107.

Livia panování zpupného Lucia Tarquinia a s ním také téměř 250 let královské vlády Tarquiniů v Římě. Stalo se tak kolem roku 510 př. Kr.¹⁵⁶

Jedním ze dvou prvních konzulů spravujících novou republiku se stal výše jmenovaný Lucius Iunius Brutus (dále pouze Brutus). Byl to on, kdo zavázal všechny Římány přísahou, že již nikdy nedopustí návrat Tarquiniů do Říma a že nedovolí, aby jim kdykoli v budoucnu vládl král.¹⁵⁷ Všichni příslušníci bývalé královské dynastie museli opustit Řím, a to bez výjimky – v tomto ohledu byli Římané důslední. Proto musel odejít také Collatinus, vdovec po Lukrécii, který byl Brutovým kolegou v konzulském úřadě. Nahradil jej druhý ze svědků Lukrécieiny smrti, Publius Valerius, který později dostal přízvisko *Publicola* (miláček lidu).¹⁵⁸

Ale Tarquiniové se tak lehce nevzdali. Zanedlouho se pokusili dostat lští zpátky do Říma a obnovit království. Pod záminkou žádosti o vydání svého majetku poslali do Říma své posly, kteří tajně zosnovali spiknutí se spojenci z řad zrádných římských občanů. To se jim nezdařilo a zrádci republiky byli potrestáni smrtí – včetně dvou synů konzula Bruta.¹⁵⁹

Po neúspěšném pokusu obnovit královskou vládu v Římě pomocí zrady se Tarquiniové rozhodli získat římský trůn zpět násilím. Na pomoc jim přišlo nejprve vojsko z nedalekého města Vejí, které svedlo s Římány bitvu v poli. Římané v ní zvítězili, avšak konzul Brutus v boji padl. Byl pohřben se všemi počtami a Římankami byl oplakáván jako obhájce ženské ctnosti.¹⁶⁰ Novým konzulem a kolegou Publia Valeria v tomto úřadě byl zvolen Marcus Horatius Pulvillus.¹⁶¹

¹⁵⁶ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 117–122.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 124.

¹⁵⁸ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 125–126. K Publiu Valeriovi a vzniku jeho přízviska *Publicola* viz tamtéž, s. 133–135. Větší pozornost než Titus Livius věnuje osobě Publia Valeria Plútarchos (asi 50–asi 120). Viz PLÚTARCHOS. *Životopisy slavných Řeků a Římanů I*. Praha: Odeon, 1967 (= *Živá díla minulosti*, sv. 49), s. 159–177.

¹⁵⁹ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 126–130.

¹⁶⁰ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 130–133.

¹⁶¹ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 134.

Porsennovo obléhání Říma a boj statečného Římana Horatia na mostě přes řeku Tiber

Když se Vejanům nepodařilo Římany porazit, obrátili se Tarquiniové s prosbou o pomoc na etruského krále Porsennu. Podle vyprávění Tita Livia jej žádali opravdu vytrvale a Porsenna jim nakonec vyhověl, neboť Tarquiniové byli původem rovněž Etruskové. Přitáhl se svým vojskem k Římu s úmyslem jej dobýt a vrátit Tarquiniům jejich království.¹⁶²

Tehdy Římané dostali opravdu velký strach, neboť Porsenna byl znám jako silný a mocný vladař. Zvláště senátoři se oprávněně obávali návratu královské vlády v Římě. Proto se Římané rychle předzásobili obilím a senát poskytl občanům všelijaké výhody, aby zabránil jejich případné zradě, která by měla za následek vpuštění Tarquiniů zpět do Říma.¹⁶³ Místem, které Římané obzvláště střežili, byl jediný most přes řeku Tiber, zvaný *Ponte Sublicio* (kolový či přesněji kůlový most). Tudy totiž mohl nepřítel snadno proniknout do města.

Netrvalo dlouho a Etruskové přitáhli k Římu. Nejprve dobyli nenadálým útokem pahorek Janiculus. U mostu byl v tu chvíli velitelem stráží Říman Horatius Cocles.¹⁶⁴ Zpozoroval, že nepřátelé sbíhají z dobytého Janiculu směrem k městu a míří na most. Vojáci z jeho strážného oddílu propadli panice a začali prchat do bezpečí. Marně se je Horatius snažil zadržet. Po jeho boku se do boje s Etrusky pustili pouze dva římsí bojovníci: Titus Herminius a Spurius Larcius. Horatius jej však poslal do bezpečí a postavil se Etruskům úplně sám, a to přímo na mostě. Zatímco zadržoval dorážející nepřátele, nařídil Římanům, aby pod ním most strhli. To se jim podařilo a Etruskové z bortícího se mostu ustoupili zpátky. Horatius v tu chvíli vzýval božstvo řeky: „Otče Tiberine, svatý bože, prosím tě snažně, přijmi milostivě ve svůj proud tuto zbraň a jejího bojovníka!“¹⁶⁵ Potom,

¹⁶² Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 135–136. V tomto momentě se začíná odvíjet příběh, který byl později zdramatizován Pietrem Pariatim v opeře *Costanza e Fortezza*.

¹⁶³ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 136–137.

¹⁶⁴ Přezdívku Cocles (Jednooký) dostal Horatius proto, že ve válce s Etrusky přišel o jedno oko, anebo proto, že „měl tak plochý a vtlačený nos, že neměl oči ničím odděleny a obočí mu splývalo a že ho proto chtěli nazývat vlastně Kyklóps, což lid chybně vyslovoval koklés, a to mu již zůstalo“. Viz PLÚTARCHOS. *Životopisy*, s. 171.

¹⁶⁵ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 137–138.

jak dodává Titus Livius, se „tak, jak byl, v plné zbroji, vrhl do řeky, a ačkoli mnoho střel za ním shora dopadalo, bez úhony přeplaval ke svým“.¹⁶⁶

Za toto příkladné hrdinství a nasazení pro vlast se Římané Horatiovi náležitě odvděčili. Na sněmovním prostranství mu nechali vztyčit sochu a k tomu obdržel „tak velký pozemek, kolik za jeden den oboral“.¹⁶⁷

Díky Horatiově statečnosti byl první útok nepřátel odražen. Král Porsenna se tímto neúspěchem nenechal odradit a dále trval na svém úmyslu získat Řím pro Lucia Tarquinia. Na dobytém Janiculu zanechal strážný oddíl, zatímco se sám se svým vojskem utábořil na pobřežní rovině u Tiberu a začal město obléhat. Na řeku nechal shromáždit vícero lodí, na kterých se Etruskové vydávali na kořistnické výpravy a zároveň bránili v zásobování města obilím. V Římě proto brzy zavládl hlad a nedostatek.¹⁶⁸

Pokus Římana Mucia o vraždu krále Porsenny

Tehdy se jiný Říman, Gaius Mucius, zvaný později Scaevola (Levoruký) rozhodl pomoci své vlasti od nepřítele tím, že odstraní samotného krále Porsennu, a to přímo v etruském ležení. Titus Livius popisuje Muciův příběh velmi obsírně:

Jeden vznešený mladík jménem Gaius Mucius považoval za nedůstojné, že římský národ, pokud byl v otrockém poddanství za vlády králů, v žádné válce nebyl obležen nikým ze svých nepřátel, kdežto teď, kdy je svoboden, je obléhám týmiž Etrusky, jejichž vojska tolikrát rozprášil. Soudil, že by tato potupa měla být odčiněna nějakým velkým hrdinstvím, a v prvním okamžiku se rozhodl, že o své vlastní újmě pronikne do tábora nepřátel; pak ale přece jen dostal strach, kdyby se vydal na cestu bez rozkazu konsulů a bez vědomí všech ostatních, aby nebyl od římských stráží zadržen a přivlečen zpátky jako nějaký zběh; stav obležení, v němž tehdy město bylo, byl by mohl svědčit pro obvinění z pokusu o přeběhnutí. Proto předstoupil před senát a prohlásil: „Otcové, chci přeplavat Tiber, a podaří-li se mi to, vniknout do tábora nepřátel. Nikoli však proto, abych loupil

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 138.

¹⁶⁷ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 138.

¹⁶⁸ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 138–139.

a mstil se za drancování. Mám na mysli významnější čin, budou-li mi bohové nápomocni.“ Otcové jeho plán schválili. I ukryl pod šat dýku a vydal se na cestu. Jakmile dorazil do tábora nepřátel, postavil se do nejhustšího zástupu poblíž královského stanoviště. Tam byl právě vojákům vydáván žold. Písař, který seděl vedle krále a nosil téměř stejný oděv, měl plné ruce práce a také vojáci se na něj hromadně obraceli; Mucius se bál zeptat, který z obou je Porsena, aby tím, že nezná krále, sám sebe neprozradil, a místo krále usmrtil písaře, na něhož osud slepě svedl Muciovu ránu.

Pak odtud prchal a zkrvavenou dýkou si razil cestu zděšeným davem. Strhl se pokřik a v nastalém shonu ho vojáci královny osobní stráže dopadli a přivlekli zpět. Mucius postaven před králův stolec ještě i v okamžicích, kdy mu hrozil strašný osud, vzbuzoval kolem sebe více strachu, než ho měl sám. Řekl: „Jsem občan římský, mé jméno je Gaius Mucius. Přál jsem si jako nepřítel zabít nepřítel a nemám méně odvahy k smrti, než jsem měl k vraždě. Je chloubou Římanů hrdinsky jednat i hrdinsky trpět. A nejsem sám, kdo chová proti tobě tento záměr. Za mnou je jich celá řada, kteří touží po téže slávě. Připrav se, chce-li se ti, na toto nebezpečí, aby ses hodinu co hodinu potýkal o svou hlavu a měl v předstíni královského stanu pořád nepřítel s mečem v ruce. Takovou ti my, římská mládež, vyhlašujeme válku! Nemusíš se obávat ani vojska, ani boje. Rozhodovat se bude pouze mezi tebou samým a jedním z nás!“

Když král, krajně pobouřen a zároveň vylekán hrozícím nebezpečím, kázal na výhrůžku rozdělat kolem Mucia ohně jako přípravu na mučení, neprozradil-li ihned, jakými úklady mu v hádankách vyhrožuje, vzkřikl jinoch: „Nuže, přesvědč se sám, jak nepatrnou cenu má tělo pro ty, kteří upírají zrak na velikou slávu!“ A zároveň vložil pravici na ohniště, na němž planul oheň k oběti. A když ji pálil v ohni, jako by postrádal cit pro bolest, král ohromen nadlidským činem vyskočil ze svého stolce a poručil, aby ho odtrhl od oltáře. „Odejdi,“ zvolal král, „ano, odejdi, neboť ses dopustil většího nepřátelství proti sobě samému než proti mně. Provolal bych zdar tvé statečnosti, kdyby tato statečnost sloužila mé vlasti. Nepoužiji proti tobě válečného práva a propouštím tě bez úhony, bez ublížení.“

Tu Mucius, jako by se chtěl králi odvděčit za prokázané dobrodiní, odvětil: „Když statečnost dochází u tebe uznání, budiž; dosáhneš svou velkomyslností toho, čeho jsi nemohl dosáhnout vyhrožováním. Věz tedy: Je nás tři sta, sami

přední příslušníci římské mládeže, kteří jsme se přísahou zavázali, že budeme proti tobě postupovat touto cestou. Můj los byl první. Ostatní, ať to s prvním dopadne jakkoliv, budou přicházet jeden za druhým v určený čas tak dlouho, dokud nám tě osud nepřivede do rukou!¹⁶⁹

Uzavření míru mezi Římany a Etrusky a statečný čin římské dívky Clelie

Muciův čin nezůstal bez odezvy a s konečnou platností rozhodl o výsledku celého konfliktu.

Titus Livius pokračuje ve vyprávění:

Za propuštěným Muciem, jemuž později pro ztrátu pravé ruky bylo dáno příjmení *Scaevola*, *Levák*, následovali do Říma Porsenovi vyslanci. Tak hluboce se dotkl Porseny případ prvního nebezpečí, před nímž ho neochránilo nic jiného než omyl útočníka, i pomyšlení, že bude muset tolikrát podstupovat zápas, kolik ještě zbývá spiklenců, že z vlastní vůle navrhl Římanům podmínky míru. Zcela zbytečně se v nich uvádělo opětné uvedení Tarquiniů v královskou moc; stalo se tak spíše proto, že to Porsena nemohl Tarquiniům odepřít, ač dobře věděl, že mu Římané na tuto podmínku nepřistoupí. Dosáhl však toho, že Vejským bylo vráceno jejich území, a vymohl si na Římanech, aby mu poslali rukojmí, jestliže chtějí, aby nepřátelská posádka byla odvedena z Janiculu. Za těchto podmínek byl mír sjednán. Porsena pak odvedl své vojsko z Janiculu a odtáhl z římského území.¹⁷⁰

Otcové dali Gaiu Muciovi za odvážný čin darem lán pole, který byl později nazván *luka Muciova*.¹⁷¹

¹⁶⁹ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 140–142.

¹⁷⁰ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 142.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 143, viz též BORECKÝ, Bořivoj, ed. *Báje a povídky*. Praha: Odeon, 1976 (= Antická próza, sv. 7), s. 86–88.

Po Horatiovi a Muciovi osvědčila svou statečnost také římská dívka Clelia:

Když byla statečnost takto vyznamenána, povzbudilo to i ženy k slavným činům pro stát. Mladá dívka Clelia, která byla jednou z rukojmí, využila toho, že tábor Etrusků byl položen nedaleko břehu Tiberu, i oklamala strážce a v čele houfu dívek přeplavala za nepřátelské střelby řeku a všechny družky dovedla šťastně zpět do Říma k jejich rodinám.

Jakmile byla tato událost oznámena králi, nejprve vzplanul hněvem a poslal do Říma parlamentáře, aby žádali o vydání Cleliiných rukojmí; na ostatních že mu nijak zvlášť nezáleží. Ale potom se jí začal obdivovat a tvrdil, že její čin vlastně vyniká nad činy Coclitů a Muciů, a netajil se tím, že sice bude pokládat dohodu za porušenou, nebudou-li rukojmí vydáni, avšak až bude dívka přivedena, že ji pošle bez jakékoli úhony domů. Na obou stranách slovo dodrželi. Římané vrátili podle smlouvy zástavu míru a Clelia byla u krále Etrusků pro svou statečnost nejen v bezpečí, nýbrž i poctěna. Král ji pochválil a řekl, že jí daruje část rukojmí. Sama nechtěla si vybrat, koho bude chtít. Když byli všichni rukojmí předvedeni, vybrala prý si Clelia nedospělé. To bylo ke cti nejen jejímu dívčímu citění, ale i ostatní rukojmí souhlasně schvalovali, aby byl chráněn před nepřítelem především ten věk, který je nejvíc vystaven možným příkořím.

Když byl takto mír obnoven, Římané odměnili novou statečnost Clelie novým druhem pocty – jezdeckou sochou: nahoře na Svaté cestě byla postavena socha dívky sedící na koni.¹⁷²

Porsenna poté se svou armádou od Říma odtáhl. Ale zanedlouho se opět, tentokrát po dobrém, pokusil přimět Římany k tomu, aby obnovili království a znovu přijali krále z rodu Tarquiniů.

¹⁷² Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 143; viz též BORECKÝ, Bořivoj, ed. *Báje a povídky*, s. 88–89.

K Porsennovi do Clusia se proto vydali římsští vyslanci, kteří měli králi podat obšírnější vysvětlení a důvody, proč Římané v této věci trvají na svém a nehodlají své stanovisko nikdy změnit. Jádrem jejich prohlášení učiněného vůči Porsennovi bylo toto:

Národ římský nežije v království, žije na svobodě! Takové je jeho pevné předsevzetí: raději otevřít brány dokořán nepřátelům než králům! Takové je přání všech: nastane-li v tomto městě konec svobodě, nechť je zároveň konec Římu! Přejde-li si proto Porsena, aby Řím byl zachován, ať dovolí, aby byl svobodný! O to ho prosí římský národ.¹⁷³

Tyto důvody král Porsenna dle vyprávění Tita Livia uznal:

Král, pohnut čestným jednáním Římanů, odpověděl: „Protože vaše rozhodnutí je pevné a nezvratné, ani já nebudu činit potíže vyjednáváním o jedné a téže věci bez úspěchu a nebudu klamat Tarquinie nadějí na pomoc, kterou jim nemohu ze své strany zaručit. Nechť odejdou daleko odtud a vyhledají si jinde útočiště, kde by trávili vyhnanství, ať již jim je třeba válčení, nebo pokoje. Věřím, že pak nebude nic překážet mému míru s vámi.“ Svá slova pak doplnil skutky ještě přátelštějšími. Všechny rukojmí, kteří u něho ještě zbývali, propustil domů a vejské území, odňaté podle smlouvy uzavřené na Janiculu, navrátil.

Když Tarquinius takto pozbyl veškeré naděje na návrat, odešel ke svému zeti Mamiliu Octaviovi do Tuscula, aby tam žil jako vyhnanec. A Římané měli na příště zajištěn spolehlivý mír s Porsenou.¹⁷⁴

Tři výše popsané statečné činy Římanů Horatia, Mucia a Clelie a uzavření míru s králem Porsennou posloužily Pietru Pariatimu jako dějová osnova pro operu *Costanza e Fortezza*.

¹⁷³ Tamtéž, s. 145–146.

¹⁷⁴ Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 146. Příběh o obléhání Říma etruským králem Porsennou líčí také PLÚTARCHOS. *Životopisy slavných Řeků a Římanů I.*, s. 159–177 (životopis konzula Publia Valeria Publicoly).

II.1.2 Libretistické zpracování Liviova příběhu o etruském obléhání Říma v opeře *Costanza e Fortezza*

Jednající postavy převzaté od Tita Livia a římské realie zmíněné v textu libreta

Pietro Pariati zpracoval příběh etruského obléhání Říma ve zhuštěné zkratce. Všechny tři statečné činy římských občanů se tak v opeře *Costanza e Fortezza* odehrají během jediného dne a jedné noci, a to v témže pořadí, v jakém je uvádí Titus Livius: nejprve Horatius ubrání most *Ponte Sublicio* a nechá jej strhnout (první dějství), poté se Mucius pokusí o atentát na krále Porsennu, vloží pravici do ohně a je následně etruským králem omilostněn (druhé dějství) a v noci prchá Clelia spolu dalšími rukojmími z etruského tábora do Říma (třetí dějství). Za svítání je uzavřen mezi Římany a Porsennou mír.

Etruský král Porsenna představuje klíčovou postavu celého děje. Po jeho boku stojí hlavní protivník Římanů – zástupce vyhnané dynastie Tarquiniů, jež hož nárok na římský trůn zde Porsenna hájí. Na rozdíl od vyprávění Tita Livia se v Pariatiho libretu nedomáhá svých práv na římský trůn vyhnaný římský král Lucius Tarquinius, nýbrž jeho syn a následník. Tímto následníkem však není onen u Livia zmíněný podlý zločinec Sextus Tarquinius, ale jeho bratr Titus Tarquinius.¹⁷⁵

V čele Římanů stojí konzul Publius Valerius zvaný Publicola.¹⁷⁶ Po jeho boku vystupují další u Livia zmínění římscí hrdinové: Horatius, Mucius a Clelia.

¹⁷⁵ Titus Livius se o Titu Tarquiniu zmiňuje jako o synu Lucia Tarquinia, viz Titus LIVIUS, *Dějiny I.*, s. 116 a 152. Autoři slovníku *Der kleine Pauly* však považují Tita Tarquinia za fiktivní postavu, která je totožná se Sextem Tarquiniem. Viz ZIEGLER, Konrad – SONNTHEIMER, Walther, eds. *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*. Band 5. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, sl. 526. Naopak Pietro Pariati považoval Tita Tarquinia očividně za reálnou postavu z antických dějin Říma. Za smyšlenou označil v úvodu k opeře *Costanza e Fortezza* pouze přítomnost Tita Tarquinia v Porsennově vojenském ležení před Římem.

¹⁷⁶ V opeře *Costanza e Fortezza* je jedenkrát zmíněn také Valeriův kolega v konzulském úřadě Marcus Horatius Pulvillus (I/9). Ten však podle Tita Livia zastával konzulský úřad ještě před etruským obléháním Říma, v době válek s Vejany, a za etruského obléhání již konzulem nebyl. Titus Livius označuje za jeho nástupce v úřadu Tita Lucretia. Viz Titus LIVIUS, *Dějiny I.*, s. 134–135.

Pariati neopomněl vložit do úst jednotlivých Římanů slovní narážky na historické reálie, o kterých píše Titus Livius. Připomínkami nedávných zločinů totiž před Porsennou obhajují svržení a vyhnání Lucia Tarquinia i celé dynastie a zároveň odmítají přijmout jejího dalšího člena za nového krále. Tak jsou hned na začátku děje zmíněny zločiny Lucia Tarquinia, jmenovitě vražda krále Servia Tullia, a také zločin Sexta Tarquinia, kterého se dopustil na Lukrécii (I. dějství / 1. scéna). Svou neústupnost ve věci nastolení nového krále dávají Římané najevo zmínkou o své přísaze, k níž je zavázal Lucius Iunius Brutus, totiž že již nikdy nedovolí, aby jim vládl jakýkoli král, natož někdo z Tarquiniů (I/1). Porsenna chce zrušit platnost této přísahy svým žezlem a svým mečem, avšak v odpověď dostává prohlášení, že Porsennovo žezlo nedává zákony Quiritům (I/1). Pouze na začátku příběhu použil Pariati toto starobylé označení pro římské občany.¹⁷⁷

Když se Porsenna nechce vzdát svého záměru dosadit Tarquinia na římský trůn, argumentují Římané nedávnou vojenskou porážkou Vejanů, kteří se jako první neúspěšně pokusili hájit nárok Tarquiniů na římský trůn (I/4). Mementem pro případné zrádce vlasti z řad Římanů je v Pariatiho příběhu tragický osud dvou synů konzula Lucia Iunia Bruta, odsouzených a popravených za účast na tajném spiknutí s cílem vrátit Tarquiniům vládu v Římě (I/4).

Stejně jako u Livia, i v Pariatiho libretu nakonec etruský král Porsenna po třech statečných činech Římanů kapituluje, uzavírá s nimi mír a přestává podporovat Tarquinia. Ten však, v rozporu s Liviovým vyprávěním, získává na Porsennovu žádost od Římanů majetek svých předků.¹⁷⁸ Příběh tak končí pro Římany šťastně.

Avšak pouhá adaptace Liviova příběhu pro scénické provedení by k vytvoření operního libreta nestačila. Bylo třeba vložit do děje milostné příběhy a učinit jej tak atraktivním pro publikum. V tomto ohledu mohl Pariati bez problémů navázat na starší libretisty, kteří Liviův příběh o obléhání Říma zpracovali

¹⁷⁷ Označení *Populus Romanus Quiritium* znamenalo národ římský Quiritů (tedy starobylých Římanů). Viz BAHNÍK, Václav a kol. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974, s. 523; SVOBODA, Ludvík a kol., *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973, s. 517.

¹⁷⁸ Dle Tita Livia však Tarquiniové o svůj majetek přišli ještě před etruským obléháním Říma. Senátoři jej dali v plen římskému lidu. Pozemek patřící Tarquiniům byl zasvěcen bohu Martovi a nazýval se od té doby Martovým polem. Viz Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 129.

před ním. Všichni totiž přidělili dvěma římským hrdinům – Muciovi a Horatiovi – ženské protějšky a ani Pariati se nezachoval jinak.

Postavy a milostné příběhy přidané do Liviova příběhu Pariatiho předchůdci: operní libreta vytvořená na námět etruského obléhání Říma v letech 1665–1721

Sám Pietro Pariati konstatoval v úvodu k libretu k opeře *Costanza e Fortezza* (tzv. *argomento*),¹⁷⁹ že jím zpracovaný námět z dávných římských dějin není třeba blíže představovat. Předpokládal totiž, že vzdělanému publiku je dobře znám nejen Liviův příběh coby součást klasické literatury, ale také jako opakovaně zpracovávaný operní námět.

Na operní jeviště se příběh o neohrožených Římanech a etruském králi Porsennovi dostal již v 60. letech 17. století. V následujících desetiletích se stal oblíbeným a opakovaně zhudebňovaným operním syžetem, který zdomácněl především na italských operních scénách, odkud se rozšířil dále do Evropy. Všichni níže uvedení libretisté postavili své příběhy na třech výše popsanych hrdinských činech Římanů Horatia, Mucia a Clelie. Z každého z nich učinili vrchol jednoho ze tří dějství (s výjimkou pětiaktového německého libreta Friedricha Christiana Bressanda k opeře *Clelia*).

179 Viz edici libreta opery *Costanza e Fortezza* v této knize, s. XX.

Tabulka č. 3: Operní libreta na námět etruského obléhání Říma z let 1665–1721¹⁸⁰

Rok a místo premiéry	Název díla (počet dějství)	Libretista / skladatel(é)	Další provedení (výběr)
1665 Benátky	<i>Muzio Scevola</i> (3)	N. Minato / F. Cavalli	1710 Vídeň (zkrácená verze, hudba G. Bononcini)
1695 Brunšvik	<i>Clelia</i> (5)	F. Ch. Bressand / R. Keiser	1702 Hamburk (upravená a nově zhudebněná verze od J. Matthesona)
1712 Benátky	<i>Porsena</i> (3)	A. Piovene / A. Lotti	1725 Mnichov 1728 Praha
1721 Londýn	<i>Muzio Scevola</i> (3)	P. A. Rolli / G. Bononcini, G. F. Händel, F. Amadei	1723 Hamburk

Do podoby operního libreta přetvořil Liviův příběh jako první benátský libretista Nicolò Minato (kol. 1625–1698). Za titulního hrdinu své opery si zvolil jednoho z Římanů, Mucia, zvaného později Scaevola. V Minatově adaptaci Livi-ova příběhu se poprvé objevuje postava konzulovy dcery Valerie,¹⁸¹ která je partnerkou Mucia a kterou se marně snaží získat za manželku etruský král Porsenna. Příběh lásky Mucia a Valerie tvoří u Minata základní osu celého dramatu.¹⁸²

V 90. letech 17. století proniklo Minatovo libreto k opeře *Muzio Scevola* také do protestantské části Německa, a sice do Wolfenbüttelu, který byl rodištěm

¹⁸⁰ Informace o libretech a provedeních oper jsou převzaty z publikace SARTORI, Claudio. *I libretti italiani* a z databáze *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (dostupné z: <https://corago.unibo.it>).

¹⁸¹ Titus Livius tuto dívku ve svém vyprávění nezmiňuje, píše o ní však Plútarchos. Označuje ji za dceru konzula Publia Valeria, která se vedle Římanky Clelie a dalších římských dívek stala jedním z Porsennových rukojmí. Viz PLÚTARCHOS. *Životopisy*, s. 173–174.

¹⁸² Minatovo libreto k opeře *Muzio Scevola*, poprvé zhudebněné roku 1665 někdejší žákem Claudia Monteverdiho Francescem Cavallim (1602–1676), se záhy po své premiéře rozšířilo i na další italské operní scény a v různých úpravách a zhudebněních bylo prováděno až do konce 17. století. Roku 1710 upravil původní Minatovo libreto pro císařský dvůr italský dvorní básník císaře Josefa I. Silvio Stampiglia (1664–1725) a k jeho provedení došlo roku 1710. Viz s. XX v této knize.

budoucí dedikantky opery *Costanza e Fortezza*, císařovny Alžběty Kristýny. Opera na upravené Minatovo libreto tam zazněla roku 1692. Friedrich Christian Bressand (1670–1699), libretista a dvorní básník vévody Antona Ulricha z Brunšviku-Wolfenbüttelu (Alžbětina dědečka), posléze vytvořil na základě Minatova příběhu libreto k německé opeře, nazvané tentokrát *Clelia*, po statečné římské dívce.¹⁸³ Také v tomto libretu vystupuje konzulova dcera Valeria a spolu s ní i Clelia. Právě Clelii, nikoli Valerii, určil Bressand za partnerku Římanu Muciovi. Ohrožení pro jejich vzájemnou lásku přichází opět ze strany etruského krále Porsenny, který se do dívky zamiloval. Bressand také jako první libretista umístil do děje postavu mladého Římana Herminia, kterou posléze do opery *Costanza e Fortezza* převzal Pietro Pariati.¹⁸⁴

Zcela nové libreto na motivy Liviova příběhu vytvořil roku 1712 benátský libretista Agostino Piovene (1671–1721). Nazval jej po etruském králi: *Porsena*.¹⁸⁵ Zde vystupuje pouze římská dívka Clelia – stejně jako u Bressanda coby Muciova partnerka odmítající city etruského krále.

Dalšího, opět italského libretního zpracování se Liviovu příběhu dostalo roku 1721, a to v Londýně. Vůbec poprvé tak vzniklo původní italské libreto na tento námět mimo italské území. Libretista Paolo Antonio Rolli (1687–1765)

¹⁸³ Bressandovo libreto zhudebnil skladatel Reinhard Keiser (1674–1739) a k provedení díla došlo v Brunšviku roku 1695. Viz BLANKEN, Christine. Keiser, Reinhard. In: LÜTTEKEN, Laurenz, ed. *MGG Online* [online]. Kassel: Bärenreiter; Berlin: J. B. Metzler; New York. Nedlouho poté upravil a zhudebnil Bressandovo německé libreto skladatel Johann Mattheson (1681–1764). Nové dílo nazval po etruském králi *Ušlechtilý Porsenna* (*Der edelmüthige Porsena*) a provedl jej roku 1702 v Hamburku. Při tomto provedení účinkoval také Georg Friedrich Händel. Viz VOSS, Steffen. *Händels Entlehnungen aus Johann Matthesons Oper Porsenna* (1702). In: MARX, Hans Joachim, ed. *Göttinger Händel-Beiträge*, 2004, roč. 10, s. 83.

¹⁸⁴ Titus Herminius, válečník, který podle Liviova vyprávění pomáhal Horatiovi bránit most *Ponte Sublicio*, se později se stal římským konzulem a krátce po skončení etruského obléhání hrdinně zemřel v boji s Latiny. Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 145 a 152.

¹⁸⁵ Také Pioveneho libreto, zhudebněné roku 1712 skladatelem Antoniem Lottim (1667–1740), se po úspěšné premiéře v Benátkách rozšířilo do dalších italských měst a ve 20. letech 18. století také do střední Evropy (roku 1725 zaznělo v kurfiřtském divadle v Mnichově a roku 1728 ve Šporkově divadle v Praze). Viz SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994, sv. 4, s. 454; FREEMAN, Daniel. *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*. Stuyvesant – New York: Pendragon Press, 1992, s. 127 a 250.

napsal pro londýnskou Královskou hudební akademii zcela nový příběh s názvem *Muzio Scevola* a dedikoval jej anglickému králi Jiřímu I.¹⁸⁶ Premiéra této opery se konala v dubnu roku 1721 a v lednu roku 1723, pouhých osm měsíců před pražskou premiérou opery *Costanza e Fortezza*, byla opera Muzio Scevola hrána také v Hamburku. Libretista Rolli pokračoval v linii Bressanda a Pioveneho a hlavním římským mileneckým párem učinil Clelii a Mucia. Jejich protivníkem je opět král Porsenna.

Je patrné, že všichni jmenovaní libretisté bez výjimky učinili z Mucia a etruského krále Porsenny soky v lásce. Muciovou partnerkou je vždy Římanka (Valeria či Clelia), která city etruského panovníka pokaždé odmítá a zůstává věrná Muciovi.

Aktérem druhého milostného příběhu je vždy Říman Horatius. Každý z libretistů mu přidělil jinou partnerku, ať již Římanku nebo dívku jiného původu. Horativým sokem v lásce je v každém z libret jiný muž ze znepřáteleného tábora, buď některý z Porsennových pobočníků, nebo sám vyhnaný římský král Lucius Tarquinius. Příběh druhého milostného páru tak skýtal pro každého z autorů možnost projevit tvůrčí originalitu a zároveň vyhovět vkusu svého publika.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Na zhudebnění Rolliho libreta k opeře *Muzio Scevola* se podíleli tři skladatelé: někdejší císařský dvorní skladatel Giovanni Bononcini, dále Georg Friedrich Händel (1685–1759) a také Filippo Amadei (1690–1730). Viz DEAN, Winton – KNAPP, John Merrill. *Händel's Operas 1704–1726*. Woodbridge: Boydell Press, 2014, s. 375–376.

¹⁸⁷ Podrobná analýza výše jmenovaných libret (Minatova, Bressandova, Pioveneho a Rolliho) a jejich srovnání s Pariatiho libretem jsou předmětem autorčiny připravované monografie. Ke srovnání Pariatiho libreta k opeře *Costanza e Fortezza* s Minatovým libretem k opeře *Mutio Scevola* (přesněji s jeho zkrácenou verze upravenou Silviem Stampigliou pro vídeňské provedení roku 1711) viz studii VESELÁ, Irena. Giovanni Bononcini's Oper Muzio Scevola (1710) und Johann Joseph Fux' Festa teatrale Costanza e Fortezza (1723): vom musikalischen Drama zur Allegorie. In *Musicologica Brunensia* 53, 2018, Supplementum, s. 73–83, ISSN 1212-0391 (tisk), 2336-436X (online). Ke srovnání Pariatiho libreta s libretem Agostina Pioveneho k opeře *Porsena* z roku 1712 viz studii VESELÁ, Irena. Das Libretto zur Oper Porsena von Agostino Piovene (Venedig 1712) als Vorläufer der Festa teatrale Costanza e Fortezza von Pietro Pariati (Prag 1723). In *Musicologica Brunensia* 56, 2021, č. 1, s. 59–79, ISSN 1212-0391 (tisk), 2336-436X (online).

Partnerské dvojice v opeře *Costanza e Fortezza* a Porsenna a Tarquinius jako nevítaní nápadníci římských dívek

Také Pietro Pariati se roku 1723 přidržel tehdy již zavedeného zvyku pojmout postavy Římana Mucia a krále Porsenny jako soky v lásce. Po vzoru Nicolý Minata a Friedricha Christiana Bressanda přidělil Muciovi za partnerku konzulovu dceru Valerii. Avšak v opeře *Costanza e Fortezza* je Mucius s Valerií již zasnouben. Věrnou lásku Mucia a Valerie se již na začátku děje snaží narušit král Porsenna. Ten sice vystupuje především jako zastánce domněle pošlapaných královských práv Tarquiniů, sleduje však ještě jiný cíl: hodlá konzulovu dceru, do které se zamiloval, získat za manželku a sňatkem s ní zpečetit budoucí mír s Římem. Valeria Porsennovu náklonnost hned zpočátku odmítá (I. / 5.) a na svém odmítnutí trvá až do konce opery. Její ruka totiž patří výhradně Muciovi, kterému byla zaslíbena (III/6).

Druhý římský hrdina, Horatius, miluje vznešenou římskou dívku Clelii. I když nejsou oficiálně zasnoubeni, je pro Clelii Horatius tím jediným a vyvoleným mužem, kterého nehodlá za žádnou cenu zradit (I/11 a II/10). Horatiovým sokem, Clelií opakovaně odmítaným, je již zmíněný dědic římského trůnu a Porsennův chránělec Titus Tarquinius (dále pouze Tarquinius). Ten má s Clelií podobné úmysly jako Porsenna s Valerií: svůj nástup na zděděný římský trůn chce spojit se sňatkem s ní. Získání trůnu a Clelie pro něj představují jedinou možnou podmínku mírového ukončení konfliktu (I/4, II/1 a II/6).

Třetím římským mladíkem, kterého Pariati vložil do děje podobně jako před ním libretista Bressand, je Herminius, syn konzula Publia Valeria a bratr Valerie. Také on podle svých možností brání svobodnou vlast před nepřítelem. Pariati mu jako jedinému mladému Římanovi nepřidělil partnerku, zato jej nechal trápit se tajnou a marnou láskou ke Clelii.

Tabulka č. 4: Vzájemné vztahy Římanů a jejich protivníků v opeře *Costanza e Fortezza*:

Římané a římské páry		Protivníci Římanů a nevtíhaní nápadníci Římanek
<i>Publio Valerio Publicola</i> / Publius Valerius Publicola římský konzul		
<i>Muzio</i> / Mucius Říman, zamilovaný do Valerie a její ženich	<i>Valeria</i> dcera konzula Publia Valeria, zamilovaná do Mucia a jeho nevěsta	<i>Porsenna</i> král Etrusků, zamilovaný do Valerie
<i>Orazio</i> / Horatius Říman, zamilovaný do Clelie	<i>Clelia</i> urozená římská panna, zamilovaná do Horatia	<i>Tito Tarquinio</i> / Titus Tarquinius syn posledního římského krále Lucia Tarquinia a dědic římského trůnu, zamilovaný do Clelie
<i>Erminio</i> / <i>Herminius</i> Říman, syn konzula Publia Valeria, zamilovaný do Clelie		

Římský lid versus etruské vojsko: Sborová seskupení a komparsy vystupující ve třech dějstvích opery *Costanza e Fortezza*

Složením jednáčích postav a jejich vztahových konstelací však spřízněnost Pariatiho libreta se staršími hudebními dramaty na Liviův námět končí. U všech předchůdců opery *Costanza e Fortezza* (s výjimkou původního Minatova libreta z roku 1665) se totiž jednalo o díla postavená dle dobového úzu výhradně na výkonech sólistů. Pariati však musel vzhledem k provedení díla na rozlehlé scéně pod širým nebem dát mnohem více prostoru sborovým seskupením.

Co do množství sborových výstupů a rozmanitosti vystupujících seskupení vyniká jednoznačně první dějství. Hned na jeho začátku vystupuje sbor etruských vojáků, který je konfrontován se sborem římských zajatců (I/1). Poté vstupuje do děje sbor nymf (I/2–I/3) a sbor říčních bohů doprovázejících boha řeky Tiberu (I/3). Po nich následují sbory římských a etruských vojáků doprovázející Horatiův boj na mostě (I/12) a chvíli poté sbor římského lidu velebící bohyni Vestu za záchranu Horatia z řeky Tiberu (I/13).

Ve druhém dějství, které se celé odehrává v etruském vojenském ležení, vystupuje pouze sbor etruských vojáků (II/2 a II/5). Jejich výstupy orámoval Pariati Muciův pokus o vraždu krále Porsenny. Pouze ve třetím dějství se na scéně, představující bývalé královské zahrady na Janiculu, objevuje sbor, který v prostředí válečného konfliktu působí poněkud nepatřičně: sbor zahradníků. Ten doprovází Římanku Valerii, která je toho času Porsennovým rukojmím (III/6).

Závěrečnému uzavření míru mezi Římany a Etrusky na Janiculu jsou opět přítomny dva sbory: etruští a také římsí vojáci (III/10). Pouze tato dvě seskupení vystupují v ději opakovaně: sbor etruských vojáků třikrát (I/1, I/12 a III/10) a sbor římských vojáků dvakrát (I/12 a III/10). Ostatní sbory se na scéně objeví pouze jedenkrát.

Pariati nepřisoudil sborovým seskupením roli pasivních diváků či komentátorů probíhajícího děje, ale povýšil je na jeho aktivní účastníky, a to zvláště v prvním dějství.

Na rozlehlé scéně amfiteátru vystupoval také početný kompars. Na straně Římanů spadali do této kategorie liktoři, římsí jezdci (*cavalieri*) a vojáci, kteří vždy předcházeli konzula Publia Valeria při jeho příchodu na scénu, aby mu jako úřední osobě dodali vážnost. Konzul vstupuje v jejich doprovodu na scénu celkem třikrát (I/7, II/7, III/10). K „římskému“ komparsu náležel v prvním dějství také početný římský lid oslavující bohyni Vestu a také římsí záškodníci neboli členové přepadových oddílů (*guastatori*), kterým velí Mucius a kteří na konci prvního dějství strhávají na jeho rozkaz most *Ponte Sublicio* (I/12). Na etruské straně tvoří kompars urození velitelé Porsennova vojska, tělesná stráž samotného krále a etruští vojáci.

Jak krále Porsennu, tak obě vznešené římské dívky, Valerii a Clelii, doprovázela na scéně pážata. To je ostatně patrné na jedné z dochovaných rytin zobrazující Clelii, která z popředí scény s obavami sleduje Horatiův zápas s Etrusky na mostě řítícím se do řeky. V okruhu nadpřirozeného světa patřila ke komparsu také část nymf řeky Tiberu a říčních bohů (I/2 a I/3).¹⁸⁸

¹⁸⁸ Viz tištěné libreto, vyd. J. P. van Ghelen, Wien, 1723.

II.2 *Costanza e Fortezza* 1723: Hold císařovně Alžbětě Kristýně v podobě římské bohyně Vesty a hold Stálosti a Síle císaře Karla VI.

II.2.1 Výstupy alegorických postav a taneční výstupy mezi dějstvími

Alegorické postavy: bůh řeky Tiberu, Génius Říma a skrytá bohyně Vesta

Jak jsme již zmínili výše, nezpracoval Pietro Pariati námět etruského obléhání Říma do podoby hudebního dramatu, nýbrž jako dílo holdovací – divadelní slavnost, která měla oslavit 32. narozeniny Alžběty Kristýny a také obě ctnosti nově korunovaného českého krále Karla VI., stálost a sílu. Již samotný den, v němž se příběh odehrává, je dnem pro Římany výjimečným a pro celkové vyznění příběhu podstatným, neboť se jedná o den narozenin římské bohyně Vesty, která drží nad obleženým městem ochrannou ruku. Jen díky zásahům této bohyně do děje nakonec Římané zvítězí a uhájí si svou svobodu. Samotná bohyně však zůstává skrytá a v příběhu přímo nevystupuje. Není toho ani třeba, neboť místo ní se na scéně objeví dvě jiné nadpřirozené postavy, které mají za úkol na její skryté zásahy upozornit a zároveň ji oslavit. Výstupy těchto dvou postav rámuji celý příběh.

Na začátku opery, ve třetí scéně prvního dějství, vstupuje do děje bůh řeky Tiberu (*Tevere*), který tuto řeku personifikuje. Právě on upozorňuje všechny přítomné a zvláště krále Porsennu na šťastný den Vestiných narozenin. V tomto momentě vložil Pariati do dramatického děje prvek typický pro děj holdovacích serenat určených k oslavě narozenin, totiž velebení šťastného a zářivého dne z úst jednající alegorické postavy.¹⁸⁹

Po uzavření míru mezi Římany a Porsennou vstupuje v závěrečné licenci na scénu personifikace svobodného Říma, a sice Génius Říma (*Genio di Roma*). Ten odhaluje pravou identitu božské oslavenkyně, kterou není nikdo jiný než císařovna Alžběta Kristýna.

¹⁸⁹ Pokud by šlo o serenatu, následovalo by po tomto výstupu několik sólových árií alegorických postav chválících buď bohyni, nebo již samotnou vznešenou oslavenkyni a její ctnosti. Zde se však musí nejprve projevit bohyně svými činy a Římané musí osvědčit svou stálost a sílu. Viz VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 83.

Tabulka č. 5: Alegorické postavy v sólových pěveckých rolích v operě *Costanza e Fortezza*:

<i>Il Tevere</i> / Tiber	Bůh řeky Tiberu vystupující na obranu Římanů a velebicí bohyni Vestu i den jejich narozenin (I/3)
<i>Il Genio di Roma</i> / Génius Říma	Postava ztělesňující vítězný Řím a odhalující pravou identitu oslavenkyně, císařovny Alžběty Kristýny (licenza)

Výstupy těchto dvou postav byly spojeny s použitím jevištních strojů, a patřily proto k nejefektivnějším momentům celého představení.

Zpívané taneční výstupy salíů, haruspiků a penátů

Symbolický význam, který posouvá Liviův příběh na jinou, dynasticko-politickou, rovinu, přinášejí do díla také sborové a zároveň taneční výstupy vložené mezi dějství a rovněž závěrečná licenza. Jedná se o výstupy vytvořené, slovy Johanna Joachima Quantze, „po francouzském způsobu“¹⁹⁰. Jak bylo v dobových operách obvyklé, jsou tato čísla umístěna mezi první a druhé a mezi druhé a třetí dějství a také do závěrečné licenzy. Tvoří integrální součást děje, neboť plynule navazují na události, kterými tato dějství končila. Hudbu k nim nesložil Johann Joseph Fux, ale dle ustáleného zvyku se tohoto úkolu zhostil císařský dvorní houslista Nicola Matteis.

První taneční výstup navazuje na poslední scénu prvního dějství. V ní Římané na výzvu konzula Publia Valeria sborově oslavují bohyni Vestu, která zachránila hrdinného Horatia z vln Tiberu. Konzul zve na scénu sbor salíů, kněží tanečníků boha Marta.¹⁹¹ Saliové pokračují v chvalozpěvu na Vestu, který již na konci dějství započal sbor Římanů. Součástí jejich výstupu je pantomimická

¹⁹⁰ Viz úryvek z vlastního životopisu Johanna Joachima Quantze v této knize, s. XX.

¹⁹¹ Saliové tvořili v antickém Římě skupinu 24 Martových kněží, rozdělených do dvou skupin po dvanácti členech. Jednu skupinu tvořili saliové tančící, druhou saliové skákající. Saliové tančící měli za úkol tančit při průvodech pořádaných k svátkům tohoto boha. Přitom byli oděni do vojenského oděvu a nosili zbraně, zastavovali se na určených místech, prováděli rituální tance a zpívali *Carmen saliare*, svůj starodávný hymnus. Byli vybíráni pouze z patricijských rodin a v době jejich výběru museli být naživu oba jejich rodiče. Viz ADKINS, Lesley – ADKINS, Roy A. *Antický Řím: Encyklopedická příručka*. Praha: Slovart, 2012, s. 278. ISBN 978-80-7391-579-7.

scéna dvou tančících postav, římské Stálosti a etruské Chrabrosti, kterou saliové komentují.

Na konci druhého dějství povolává král Porsenna na scénu haruspiky, etruské věštce, aby se tázali osudu na výsledek celého konfliktu. Haruspikové zpívají a tančí a věští přitom z letu dvou ptáků, orla a sokola, které vidí na obloze.¹⁹² Mezi haruspiky se v průběhu věštby vmísí dvě alegorické postavy: Římská síla a posléze Láska k slávě, která Římskou sílu korunuje vavřínovým věncem. Také haruspikové komentují tento nadpřirozený výjev a jakožto věštci k němu poskytují náležitý výklad, který pro Tarquinia nevyznívá dobře.

Rovněž třetí dějství končí výzvou, a to opět výzvou krále Porsenny, který právě uzavřel mír a ustupuje Římanům, jejich božstvům, jejich ctnostem stálosti a síle i výrokům svých vlastních haruspiků. Zároveň vyzývá k příchodu na scénu Génia Říma jakožto vítěze nad géniem etruským. Génus Říma se zjevuje na triumfálním oblouku v doprovodu penátů, římských hromadných božstev,¹⁹³ a zahajuje závěrečnou holdovací část opery, licenzu. V ní se uplatňuje zpívající a tančící sbor penátů oslavujících mír spolu se sborem Římanů. Spolu s penáty tančí na scéně poslední dvojice alegorických postav, a sice Láska k míru a Veřejné blaho.¹⁹⁴

Těchto šest tančících alegorických postav není vyjmenováno v úvodu libreta, ale pouze ve scénických poznámkách u tanečních čísel. Na scéně se vyskytují vždy po dvojicích, jedna dvojice v každém ze tří výstupů. Jedna z postav v každé dvojici je vždy ženská, druhá mužská.

¹⁹² Haruspikové byli etruští věštci v době rozkvětu etruské civilizace a rané římské republiky, kteří se při věštění budoucnosti zaměřovali na játra a žlučník obětních zvířat (*haruspex* = ten, který zkoumá vnitřnosti). Pariati je však v opeře *Costanza e Fortezza* nechal zkoumat vůli bohů, a to z letu ptáků, což byl způsob, který používali římsští kněží, augurové. Viz ADKINS, Lesley – ADKINS, Roy A. *Antický Řím*, s. 277.

¹⁹³ Penáti byla římská hromadná božstva, která měla za úkol ochraňovat domácnosti (především spižírny). Jim byla obvykle obětována část pokrmu v ohni domácího krbu. V opeře *Costanza e Fortezza* vystupují penáti, kteří měli nikoli rodinnou, ale celostátní působnost, tzv. *penates publici*. Jejich kult byl vázán na chrám bohyně Vesty. Viz ADKINS, Lesley – ADKINS, Roy A. *Antický Řím*, s. 305–306.

¹⁹⁴ Tanec penátů je v závěrečné licenciě zobrazen na jedné z rytin zpodobňujících provedení opery *Costanza e Fortezza* (viz obrázek č. XX). Tančící postavy Lásky k míru a Veřejného blaha na ní představují děti. Blíže k této scéně viz text Heleny Kazárové: KAZÁROVÁ, Helena – VESELÁ, Irena. Giuseppe Galli Bibiena: *Costanza e Fortezza*. In: ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16.–18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 343.

Tabulka č. 6: Seznam sólových tanečních rolí v operě *Costanza e Fortezza*

Jméno postavy	Výskyt v ději
<i>la Costanza Romana</i> / Římská stálost (Ž)	Tanec saliů po I. Dějství
<i>il Valore degli Etruschi</i> / Etruská chrabrost (M)	Tanec saliů po I. dějství
<i>la Fortezza Romana</i> / Římská síla (Ž)	Tanec haruspiků po II. dějství
<i>l'Amore della Gloria</i> / Láska k slávě (M)	Tanec haruspiků po II. dějství
<i>l'Amore della Pace</i> / Láska k míru (M)	Tanec penátů po III. dějství (<i>licenza</i>)
<i>la Pubblica Felicità</i> / Veřejné blaho (Ž)	Tanec penátů po III. dějství (<i>licenza</i>)

Choreografii k těmto výstupům vytvořili dva císařští dvorní taneční mistři: Pietro Simone Levassori della Motta (výstup po I. a III. dějství) a Alesandro Philebois (výstup po II. dějství), jak je též poznamenáno v libretu.¹⁹⁵

Scénické obrazy a jevištní stroje

Výtvarná stránka pražského představení byla mistrovským dílem prvního císařského dvorního divadelního architekta Giuseppa Galli Bibieny. Pro nebývalou velikost scény bylo z technických důvodů možné použít pouze jeden scénický obraz pro jedno dějství. Také v tomto ohledu se *Costanza e Fortezza* liší od svrchu zmíněných hudebních dramát vytvořených před rokem 1723 na Liviův náměstí, kde docházelo ke třem až čtyřem výměnám scény během jednoho dějství. Byla totiž prováděna na divadelních scénách, nikoli v amfiteátru pod širým nebem. Některé klíčové události děje se v operě *Costanza e Fortezza* z těchto důvodů neodehrají přímo před zraky diváků na scéně, ale mimo ni.

Scénický obraz pro první dějství představuje krajinu v okolí Říma, kterou protíná řeka Tiber. V popředí, po straně scény, stojí slavnostně vyzdobený chrám bohyně Vesty. Divák pohlíží na tuto krajinu z „římského“ břehu řeky, od Vestina chrámu. Před sebou vidí řeku a most a v pozadí Etrusky obsazený

¹⁹⁵ Oba taneční mistři také sami účinkovali na scéně společně s dalšími císařskými dvorními tanečníky. Jejich jména uvádí Helena Kazárová, viz KAZÁROVÁ, Helena – VESELÁ, Irena. Giuseppe Galli Bibiena: *Costanza e Fortezza*, s. 343.



*I. dějství / 13. scéna:
V pozadí Horatius bojuje
s Etrusky na mostě
bortícím se do řeky Tiberu,
v popředí Clelia.*

pahorek Janiculus. Na něm se tyčí pobořený palác, který kdysi patřival Tarquiniům. Na opačné, římské, straně Tiberu je v dáli vidět město Řím.

Druhé dějství se odehrává v etruském vojenském ležení na opačném břehu řeky. Scénický obraz představuje etruský vojenský tábor s množstvím stanů. Dva honosné stany v popředí patří oběma nepřátelům Říma: jeden Porsennovi, druhý Tarquiniovi.

Také třetí dějství je situováno na „etruský“ břeh řeky, nikoli však do vojenského ležení, ale na Etrusky obsazený pahorek Janiculus, kde se nacházejí bývalé



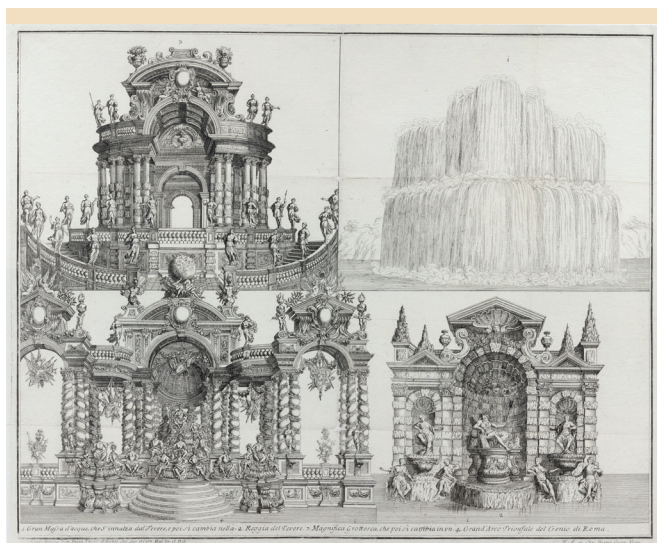
*II. dějství / 5. scéna:
V pozadí etruský král
Porsenna na soudním stolci
pod baldachýnem sleduje
Mucia, který vkládá svou
pravici do připraveného
obětního ohně, v popředí
etruské stráže.*



*Závěrečná licenza:
V popředí tančící bohové
penáti, za nimi vítězný
oblouk, v pozadí bývalé
tarquiniovské zahrady na
Janiculu.*

královské zahrady Tarquiniů. Právě v části těchto zahrad, stranou od vojenského tábora, je vyhrazen příbytek pro římské dívky, které byly dány Porsennovi jako rukojmí. Děj se odehrává nedaleko tohoto příbytku, který však na scéně není vidět. Scénický obraz otevírá pohled do těchto zahrad a ukazuje jejich rozlehlost.

Pro uchvácení vznešených diváků připravil Giuseppe Galli Bibiena také dva jevištní stroje, které jsou popsány v libretu. Tím prvním je vodní gejzír, který



Jevištní stroje.
Vlevo: gloriet a pod ním
vítězný oblouk
(závěr III. dějství a licenza).
Vpravo: vodní gejzír
a pod ním palác
boha řeky Tiberu
(I. dějství / 3. scéna).

se zvedá z řeky Tiberu v prvním dějství (I/2), a to ve chvíli, kdy chce Porsenna se svou armádou zaútočit na Řím a dobýt jej pro Tarquinia násilím. Tehdy přicházejí na scénu nymfy, které zpívají a tančí. Až po jejich výstupu gejzír mizí v řece a namísto něj vystupuje palác říčního boha a v něm sám bůh Tiberu (I/3). K nymfám se přidávají bohové řek, které jsou Tiberu poddány.

V závěru opery, přesně ve chvíli, kdy Porsenna uzavírá s Římany mír, se uplatnil další jevištní stroj. Na scéně se objevila „nádherná jeskyně“, která se na konci děje a na začátku licenzy otevřela a přeměnila se v triumfální oblouk. Na něm byl na svůj výstup připraven Géníus Říma a spolu s ním sbor penátů.

Posledním efektním prvkem tohoto představení, který libreto neuvádí, ale který je znám z dobových zpráv, je střelba z moždírů, která byla pravděpodobně součástí jediné skutečně bojové scény v celé opeře, a sice Horatiova zápasu s Etrusky na mostě. Střelba mohla rovněž zaznít v okamžiku, kdy Porsenna na konci první scény prvního dějství zavelil k útoku na Řím – tehdy jej však okamžitě zastavuje bůh řeky Tiberu. Z dobových svědectví je známo, že střelba z pušek a moždírů byla natolik intenzivní, že si obecenstvo v amfiteátru muselo zacpávat uši a že díky dobrým povětrnostním podmínkám bylo možno slyšet hudbu (a tím pádem také střelbu) až ve strahovském klášteře.¹⁹⁶ Dobové zprávy o střelbě v bitevních scénách převzal také Alois Jirásek do románu *Temno* (viz s. XX)

II.2.2 Synopse děje a charakteristika jednajících postav

Synopse děje

V následujícím stručném převyprávění děje opery je již částečně zohledněna také hudební stránka, o níž podrobněji pojednává kapitola III. Proto zde uvádíme textové incipity hudebních čísel (sólových árií a sborových či ansámblových výstupů), a to v italském originálu i v českém překladu. Jejich plný text obsahuje příložené italské libreto a jeho český překlad.

¹⁹⁶ VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, s. 141.

I. dějství

Na začátku děje se libretista Pietro Pariati poněkud odchýlil od vyprávění Tita Livia a přizpůsobil jej tehdejšímu provozovacím podmínkám. Vzhledem k nemožnosti rychlé výměny scénických obrazů se totiž celé první dějství odehrává pouze na „římském“ břehu Tiberu, na který podle Tita Livia Porsenna nikdy nevstoupil. Ději opery předchází epizoda, v níž Porsenna se svou armádou nejprve obsadil pahorek Janiculus a rozložil se s armádou na opačném břehu Tiberu za mostem. Poté spolu s Tarquiniem a oddílem etruských vojáků pronikli přes most na druhý břeh a zajali zde konzulovy děti, dceru Valerii a syna Herminia, s jejich doprovodem.

Děj se začíná odvíjet chvíli poté, co oba sourozenci a další Římané upadli do etruského zajetí. Porsenna a Tarquinius stojí s etruskými vojáky v bezprostřední blízkosti Říma a domnívají se, že mají vítězství na dosah ruky.

I/1: Operu otevírá konfrontace Etrusků a římských zajatců. Porsenna, Tarquinius a etruští vojáci opakovaně vyzývají Řím, aby se vzdal, jinak bude zničen (sbor *Ceda Roma / Ať se vzdá Řím*). Valeria, Herminius a další právě zajatí Římané jim se stejnou urputností odpovídají, že Řím nemůže kapitulovat, protože se nikdy nevzdá milované svobody, a že bude žít věčně, neboť je ctnostný (sbory *Nè ceder, nè temer / Řím se nemůže vzdát a Piena di sua virtù / Naplněn svou ctností*).

Po slovní přestřelce sborů a sólistů přichází na řadu diskuse sólistů v podobě recitativu. Sebevědomý Porsenna tvrdí, že právo stojí na jeho straně a považuje se už předem za vítěze. Vyzývá proto Římany, domnělé vzbouřence, aby dle jeho vůle přijali Tarquinia za krále coby právoplatného dědice římského trůnu. Římané však mají své důvody, proč nechtějí krále a tím méně krále z rodu Tarquiniů. Herminius a Valeria vyjmenovávají všechna příkoří, kterých se Tarquiniové na Římanech dopustili, včetně zavraždění krále Servia Tullia a tragického konce zneuctěné Lukrecie. V jejich očích je těmito zločiny vinen každý příslušník někdejší královské dynastie včetně přítomného Tita Tarquinia. Porsenna však tyto argumenty odmítá brát v úvahu, Tarquinia zprošťuje vin jeho příbuzných a snaží se přinutit Římany, aby toto jeho rozhodnutí přijali jako zákon. To je pochopitelně pro Římany naprosto nepřijatelné. Porsenna proto opět vrací do diskuse téma násilného dobytí Říma a chvástá se silou svých zbraní. Když výřečná Valeria proti

jeho zbráním staví římské odhodlání a ochranu božstev, dochází etruskému králi trpělivost a velí svým vojskům do útoku.

I/2: Z řeky Tiberu se náhle zvedá obrovský vodní gejzír a před užaslými zraky Porsenny, Tarquinia i Římanů defiluje sbor nymf z této řeky. Porsenna okamžitě zastavuje útok. Nymfy vyzývají Řím, aby se neděsil zloby nepřátel, neboť dnes, v den svých narozenin, při něm stojí ochraňující bohyně Vesta.

I/3: Vodní gejzír poté ustupuje a namísto něj se z řeky zvedá palác samotného vládce Tiberu. Říční bůh v něm trůní obklopen svými dvořany, což jsou bohové jemu poddaných řek, které se do něj vlévají. Tiber a říční bohové sborově potvrzují to, co Římanům již sdělily nymfy, a ujišťují je o budoucím vítězství. Nakonec promlouvá sám Tiber. Připomíná slavný den narozenin bohyně Vesty, který bude dnem římského vítězství. Toto vítězství se obejde bez prolití jediné kapky krve, neboť slávu za něj sklídí obě římské ctnosti: Síla a Stálost. Tiber je tak první postavou, která v ději tyto ctnosti přímo zmiňuje. Krále Porsennu říční bůh vyzývá, aby odtáhl na druhý břeh, kde jej samotná Vesta vysvobodí ze smrtelného nebezpečí. Proto má také on uctívat tuto bohyni (árie *Vesta adora* / Vestu uctívej). Poté Tiber se svým palácem i doprovodem opět mizí v řece.

I/4: Ohromený Porsenna sice ustupuje od původního záměru dobýt Řím silou, ale svého plánu dosadit Tarquinia na římský trůn se nevzdává. Chce tohoto cíle dosáhnout po dobrém: vyjednáváním s konzulem Publiem Valeriem, o němž se domnívá, že je rozvážný a prozíravý. Posílá proto ke konzulovi Valerii a Herminii jako své emisary. Oba sourozenci však odmítají mluvit před otcem ve prospěch Tarquiniů, neboť se nechtějí stát zrádci Říma jako kdysi synové konzula Bruta. Oba nepřátelé proto přicházejí s domněle schůdným a pro obě strany přijatelným řešením.

Tarquinius nejprve nabízí svou ruku a římský trůn Římance Clelii. Valeria i Herminius tuto „velkorysou“ nabídku jménem Clelie odmítají, protože vědí o dívčině věrné lásce k Horatiovi. Porsenna poté posílá Tarquinia přes most zpět na opačný břeh řeky, aby tam shromáždil etruské vojsko a uložil mu prozatím nečinnost. Odcházející Tarquinius varuje Římany, aby si nezahrávali s Porsennovou

blahovůlí a ustoupili mu, dokud je čas, tak jako moudrá kořist včas ustupuje velkodušnému lvu (árie *Al magnanimo leone* / Před velkodušným lvem).

I/5: Po Tarquiniově odchodu se vyslovuje i Porsenna. Vyznává lásku Valerii a chce ji učinit etruskou královnou, jakmile Tarquinius dosedne na římský trůn. Valeria tuto nabídku okamžitě odmítá. Je zaslíbena Římanu Muciovi, kterého miluje, a chce mu zůstat věrná. Herminius je se svou sestrou zajedno. Porsenna však chce slyšet odpověď od samotného konzula a trvá na tom, aby oba sourozenci přednesli svému otci jeho a Tarquiniovy nabídky. Pokud nebudou konzulem přijaty, mají se oba vrátit zpět do zajetí. Herminius i Valeria ujišťují Porsennu o svém brzkém návratu, neboť předem vědí, jak se jejich otec k těmto návrhům postaví. Než odejde za Tarquiniem a svými vojáky na protější břeh řeky, vyznává Porsenna ještě jednou Valerii lásku a zve dívku na svůj trůn (árie *Se regna in su quest'alma* / Vládne-li této mé duši).

I/6: Valeria a Herminius se v doprovodu etruských strážů přiblíží k místu, které již bedlivě střeží Římané. Na stráží stojí Horatius a Mucius. Když spatří konzulovy děti v doprovodu etruských vojáků, chtějí na Etrusky zaútočit, avšak oba sourozenci jim v tom zabrání. Vtom se od Vestina chrámu ozve sborový jásot Římanů, kteří zahajují oslavy narozenin bohyně Vesty (sbor *Lodi a Vesta* / Chvály Vestě). Mezi Římany je i Clelia, která jako první upozorňuje na přicházejícího konzula.

I/7: Publius Valerius přichází v doprovodu liktůřů a jezdců, a když uvidí obě své děti, nadšeně je vítá na svobodě. Jakmile však z jejich úst slyší Tarquiniovy a Porsennovy mírové návrhy, považuje oba za zrádce vlasti a chce je předat do rukou liktůřů. Valeria a Herminius jej přesvědčí, že jsou pouze posly, sami že s mírovými podmínkami nesouhlasí. Teprve potom je otec oba s ulehčením objímá. Clelia podle očekávání okamžitě odmítá Tarquiniovu nabídku k sňatku, a to v přítomnosti Horatia. Kdo však zakolísá, je Mucius, který slyší o Porsennově vyznání Valerii a na okamžik uvěří, že by jej milovaná dívka mohla zradit. Dává proto nahlas průchod svému zoufalství. Valeria je raněna jeho nedůvěrou a prohlašuje přede všemi, že Porsennovu nabídku již odmítla. Římané jí i Herminiovi vyslovují svůj upřímný obdiv. Aniž by se konzul k nabídkám nepřátel přímo vyjádřil, posílá obě své děti zpět k Porsennovi, čímž jasně dává najevo svůj nesouhlas.

Herminius, který prokázal svou stálost a byl otcem i ostatními Římany uznán za věrného občana a syna, odchází zpět do zajetí spokojen (árie *Lieto i' torno a mie catene* / Radostně se navracím do svých okovů).

I/8: Po Herminiově odchodu si Mucius konečně uvědomuje, že Valerii svou nedůvěrou urazil, a prosí dívku za odpuštění. Jenže Valeria je neoblomná a mlčí. Neobměkčí ji ani přímlyvy Horatia a Clelie. Mucius se proto obrací o pomoc ke konzulovi. Teprve když otec svou dceru vyzve, aby trest za Muciovo provinení přenechala jemu, Valeria jej poslechne a Muciovi odpouští. Avšak k velké Muciově bolesti trvá konzul na tom, aby se i Valeria nyní odebrala zpět k nepříteli a dodržela jednou daný slib. Žárlivý Mucius se jejímu odchodu snaží zabránit, ale marně. Odcházející Valeria jej ubezpečuje o své věrné lásce (árie *Pensa che fosti e sei* / Pamatuj, že jsi byl a stále jsi).

I/9: Konzul Publius Valerius zůstává na scéně pouze s Clelií, Muciem a Horatiem. Clelia a Mucius se obávají toho, že Porsenna zneužije konzulovy vstřícnosti a bude ji považovat za zbabělost. Navrácením svých dětí do zajetí mu totiž konzul poskytl výhodnější pozici a více manévrovacího prostoru pro případná další vyjednávání. Publius Valerius je si toho vědom a doufá, že římská věrnost jednou danému slibu Porsennu zahanbí. Zůstává však v pohotovosti – už totiž zpozoroval podezřelý pohyb etruského vojska v blízkosti mostu na opačném břehu Tiberu. Nařizuje proto Muciovi shromáždit a přivést vojáky, zatímco Horatia posílá strážit most a odrazit případný etruský útok. Sám se odebírá do Vestina chrámu prosit bohyni o ochranu. Na Muciovy protesty stran Valeriina odchodu má konzul také odpověď: když strpí zajetí Valerie on jakožto otec, musí jej strpět i Mucius jako snoubenec. V árii (*Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma) znovu vysvětluje důvody svého jednání: Římu a jeho svobodě musí dát přednost před blahem svým i svých dětí.

I/10: Jenže Mucius stále odmítá vzít Valeriový argumenty v potaz. Puzen žárlivostí a strachem o život a čest své nevěsty hodlá jednat na vlastní pěst a ochránit Valerii před Porsennou, třeba i proti vůli jejího otce. Chystá se odejít, ale Horatius mu v tom zabrání. Přinutí Mucia, aby ovládl své rozhárané city a aby neprodle ně splnil konzulův rozkaz a přivedl další římské vojáky. Mucius tedy poslechne,

ale hned poté, jak sám tvrdí, půjde tam, kam jej táhne jeho srdce. Jen na okamžik v sobě uhasí plamen lásky, jak zpívá v árii, ale potom se mu zcela poddává (árie *Farò, che per un poco* / Dopustím, aby na krátkou chvíli).

I/11: Plna soucitu se Clelia dívá za odcházejícím Muciem. Chápe jeho žal a rozhořčení a trochu závidí Valerii tak něžného milence, pro kterého je na prvním místě láska a nikoli povinnost, jako je tomu u Horatia. Nevydrží to a Horatiovi jeho nedostatek citu jemně vyčte. Záhy zjistí, že se v něm mýlila. Horatius se přiznává, že také on se ve svém nitru trápí žárlivostí – na Tarquinia. Překvapená Clelia jej proto okamžitě ubezpečuje o své věrné lásce. Horatius je šťastný, než se ale stačí ze svého štěstí vyznat, zaslechne z etruského tábora zvuk polnic a vidí nepřátelské vojsko blížít se k mostu. Posílá několik římských vojáků pro Mucia, který okamžitě přibíhá s posilami. Clelii nařizuje ukrýt se do Vestina chrámu, dívka jej však neposlechne.

I/12: Povzbuzený Cleliiným vyznáním lásky se chce Horatius utkat s nepřítelem a sokem v lásce zcela sám. Odmítá proto nabízenou pomoc Mucia a dalších vojáků. Marně se mu snaží Clelia zabránit v odchodu k řece. Ještě před bojem si Horatius kleká na břeh řeky a prosí říčního boha o přízeň a pomoc (arioso *Tè, o Tiberino* / Tebe, ó Tiberine). Navzdory Cleliinu bědování vstupuje Horatius zcela sám na most, na jehož opačný konec zároveň vstupují Etruskové a s nimi Tarquinius. Právě na něj Horatius čeká a s chutí jej provokuje k boji – o Clelii i o římský trůn. Následně se pouští do boje s Etrusky (nikoli s Tarquiniem) za zpěvu římských vojáků (sbor *De' Romani la virtù* / Ctnost Římanů). Současně vyzývá Mucia, aby pod ním nechal most strhnout. Etruští vojáci komentují Horatiův boj slovy o pošetilé smělosti (*E' furore, o vanità* / Pošetilá smělost je zběsilostí či marnivostí). Mucius dává pokyn římským záškodníkům, kteří začínají most bourat.

I/13: V té chvíli vychází konzul Publius Valerius z Vestina chrámu a s obdivem sleduje bojujícího Horatia. Tarquinius velí Etruskům zastavit útok a dychtivě čeká, že jeho sok odloží zbraň, vzdá se a padne do zajetí. Tu radost mu však Horatius nehodlá dopřát a raději se s mečem v ruce vrhá z bortícího se mostu do vln Tiberu. Etruskové ustupují a vrhají na Horatia do řeky svá kopí. Poté se stahují

směrem k Janiculu. Na římském břehu zůstává stát zlomená a zoufalá Clelia, která, jak se domnívá, zrovna přišla o milovaného muže. Konzul k ní přichází právě včas, aby zabránil jejímu zbrklému pokusu vrhnout se do řeky za Horatiem. Mucius se zatím vydává na konzulův rozkaz s několika vojáky podél řeky, aby Horatia našli. Clelia již nebeduje – ztratila veškerou naději i smysl žít dál. Svou tichou bolest vyzpívá v árii (*Non mi resta da sperar* / Nezbyvá mi již jiná naděje).

I/14: Náhle se vrací Mucius a zvěstuje všem radostnou zprávu: našli Horatia živého a zdravého. Cleliain tichý žal se mění ve stejně neokázalou, ale tím intenzivnější radost. Publius Valerius konstatuje, že Horatiova záchrana je zázrak, který v den svých narozenin způsobila bohyně Vesta. Proto konzul vyzývá salie, kněze tanečníky boha Marta, aby Vestu oslavili tancem, stejně jako Horatiovo vítězství nad nepřáteli. Spolu s nimi oslavují bohyni také všichni přítomní Římané (sbor *Gran Diva possente* / Veliká bohyně mocná).

Tímto jásotem Římanů končí první dějství.

Taneční výstup salíů po prvním dějství

Za zpěvu římského lidu přicházejí na scénu saliové a zahajují svůj tanec k počtě Vesty, který doprovázejí zpěvem (*Per te più irato, e núbilo* / Díky tobě již k nám není Nebe pohněvané a zamračené). Brzy se mezi ně vmísí tančící Římská Stálost. Přihlížející Římané jí sborově předpovídají brzké vítězství nad nepřáteli (sbor *Qui di Roma la Costanza* / Zde Stálost Říma). Za chvíli se na scéně objevuje Etruská Chrabrost a útočí na Římskou Stálost kopím. Stálost zůstává nehybně stát a po chvíli dorážejícímu protivníkovi kopí sebere a zlomí jej. Římané chválí její klid, s jakým si lehce poradila s nepřítelem (sbor *Essa lieta, e tranquilla in sembante* / To ona s veselou a klidnou tváří). V pantomimické zkratce je zde znovu předveden dosavadní postoj Římanů vůči nepřítelům a zároveň dává tušit výsledek celého konfliktu. Taneční scéna končí opakováním sborového výstupu římského lidu oslavujícího bohyni Vestu (*Per te più irato, e núbilo* / Díky tobě již k nám není Nebe pohněvané a zamračené).

II. dějství

Děj se přesouvá na opačný břeh řeky Tiberu, do etruského vojenského ležení. V popředí scény stojí dva honosné stany: Porsennův a Tarquiniův.

II/1: Porsenna se na Tarquinia zlobí, protože dotyčný neuposlechl jeho rozkazu. Měl etruským vojákům uložit nečinnost a místo toho je o své vůli a bez Porsennova vědomí vedl do útoku na most. Tarquinius se vymlouvá na svou netrpělivost. Nemůže snést ponižující fakt, že ještě stále nedosedl na římský trůn a že nemá ve své moci Clelii. Porsenna mu chce i nadále pomoci stát se římským králem, nelíbí se mu však, že Tarquinius dehonestuje Horatiovu statečnost a sílu – jen proto, že je tento Říman jeho sokem v lásce.

Po zkušenosti se zjevením boha Tiberu a nyní i s Horatiovou statečnou obranou mostu dává Porsenna přednost mírovému řešení konfliktu. Chce tentokrát mluvit osobně s konzulem – buďto v Římě, anebo ve svém táboře. Posílá proto znovu na římský břeh zajatého Herminia. Stejně jako v prvním dějství se konzulův syn nejprve zdráhá odejít, neboť nechce mluvit před otcem ve prospěch Tarquinia. Porsenna ale oceňuje jeho horlivost, přestává s ním jednat jako s pouhým zajatcem a dává mu najevo svůj respekt. Herminius proto nakonec přijímá Porsennovu podanou ruku. Tímto prvním vstřícným gestem se mezi Porsennou a Římany pomalu začínají prolamovat ledy. Herminius odchází k otci s prohlášením, že Římané jsou hotovi stejně tak k míru jako k válce (*arie Vaghi al pari di ulivi, e di palme* / Bažice stejně tak po olivách jako po palmách).

II/2: Než se Herminius vrátí s konzulovou odpovědí, chce Porsenna připravit oltář k obětování bohům a rozdat žold svým vojákům. Ti jej za to oslavují a slibují mu věrnost (sbor *Vivi eterno, e vinci sempre* / Žij navěky a stále vítěz). Přicházejí velitelé etruského vojska s dalšími vojáky, kteří do Porsennova stanu vnášejí různé dary a odměny určené pro vojáky. Také Porsenna vchází do svého stanu.

II/3: Nedaleko odtud zatím dochází k nečekanému setkání. Valeria, která se ještě před Horatiovým bojem na mostě vrátila zpět do zajetí, potkává ke svému překvapení v etruském táboře Mucia. Bez vědomí konzula, hnán žárlivostí a strachem o svou nevěstu, se Říman pokoutně vplížil mezi etruské stany, vyhledal Valerii a hodlá ji odtud ihned odvést do bezpečí. Valeria však odmítá utéci. Přestože

Mucia nade vše miluje a stýská se jí po něm, chce být poslušná vůle svého otce: „Jsem chotí, nejprve však dcerou,“ zopakuje Muciovi podvakerát, ačkoli ji toto prohlášení stojí hodně sil. Má o Mucia strach a přemlouvá jej, aby odešel dříve, než jej objeví Etruskové. Mucius vidí, že Valerii k útěku nepřemluví, a je proto rozhodnut vyřešit celou situaci po svém, jak si to již předem umínil. Neprozradí, co chce učinit, naopak předstírá, že vyhoví Valeriiným úpěnlivým prosbám a vrátí se na druhý břeh Tiberu. Milenci se spolu loučí v srdceryvném duetu a každý z nich volá na pomoc jednu z titulních římských ctností: Mucius prosí o Sílu pro čin, který chce vykonat, Valeria zase o Stálost, aby unesla opětovné odloučení od Mucia (duet *Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio / Odcházím; avšak snad, ó bože – Jdi, krásný miláčku můj*).

II/4: Poté se Valeria v slzách odvrací, aby Mucia neviděla odcházet. Proti své vůli a z poslušnosti k otci od sebe právě odehnala toho, kterého nade vše miluje. Posílá za ním své vzdechy, aby jej alespoň ony přesvědčily o její lásce k němu. Netuší, že Mucius nezamířil zpět k řece. Vešel přímo do Porsennova stanu.

II/5: Po chvíli vybíhá z téhož stanu rozrušený Tarquinius a volá strážce. Valeria ke svému zděšení spatřuje svého Mucia jako dopadeného zločince. Mucius se nejprve pyšní tím, že zabil Porsennu. Když mu Tarquinius s neskrývaným zadostiučiněním sděluje, že se tak nestalo a že místo krále zabil jeho strážce pokladu, odhazuje zklamaný Říman vražednou zbraň (dýku) a odevzdává etruským vojákům svůj meč. Příchozí Porsenna se vzápětí dozvídá, že obětí zákeřného útoku měl být on. Když zjistí, že útočníkem je Říman Mucius, obviňuje ze spoluúčasti na činu i Valerii. Také Tarquinius přičítá vinu nejen Muciovi, ale i Valerii a celému Římu. Valeria se krivým obviněním brání a také Mucius potvrzuje, že svůj čin připravil a vykonal jen on sám. Etruští vojáci požadují pro Mucia smrt (sbor *Morte, morte al traditor / Smrt, smrt zrádci*). Porsenna tento ortel potvrzuje. Mucius však Porsennovi sděluje, že ani po jeho smrti nebude v bezpečí: přijdou totiž další Římané, kteří budou etruskému králi usilovat o život. Odmítá prozradit více, a proto jej chce Porsenna vyslýchat útrpným právem. Ale Mucius sám vkládá svou pravici do ohně, který hoří na oltáři připraveném k obětování bohům. Trestá tím svou ruku za to, že se zmýlila v úderu. Porsenna obdivuje ctnost, která vzdoruje tak velké bolesti. Mucius s rukou v ohni deklaruje svou

sílu a stálost a je připraven zemřít. Na Porsennův rozkaz odtáhnou vojáci Mucia od ohně. Do tohoto dění však nečekaně vstupuje Valeria, která všemu zatím jen přihlížela. Nejprve políbí spálenou pravici svého snoubence a poté trhá svůj závoj, aby ji obvázala. Posléze i ona deklaruje tváří v tvář Porsennovi svou stálost a sílu, se kterými chce snášet nadcházející Muciovo umírání. Stejně jako umí milovat, umí dívka pro svou lásku trpět a přinášet oběti (árie *Salda ho l'alma ne l'amar* / Pevnou mám duši v milování). Jen ona a Mucius v tu chvíli vědí, kolik vnitřního utrpení stojí praktikování těchto dvou ctností. Poté Valeria odchází.

II/6: Porsenna vyjadřuje upřímný obdiv statečnosti, kterou by u ženy nečekal. Mucius na to má okamžitou odpověď: „Stačí být Římanem, abys byl silným.“ Vtom přichází Herminius se zprávou, že konzul Publius Valerius se právě dostavil do etruského ležení. Porsenna okamžitě posílá své velitele, aby jej přivítali a přivedli k němu, a to s poctami hodnými krále. I on sám sestupuje ze své soudní stolice, aby s konzulem jednal jako se sobě rovným. Velmi tím popudí Tarquinia, který poukazuje na to, že se Publius Valerius honosí královskými odznaky odňatými jeho otci Luciu Tarquiniovi. Z tohoto důvodu se Tarquinius nehodlá s konzulem jakožto zástupcem odbojného Říma setkat. Nejprve totiž musí on, Tarquinius, jako právoplatný dědic dosednout na římský trůn a získat Clelii za manželku, teprve potom bude ochoten s Publiem Valeriem mluvit (árie *Con il regno* / Necht' královstvím). Aby se s konzulem nesetkal, vchází Tarquinius do svého stanu. Porsenna odkládá obětování bohům na příhodnější čas a přikazuje odnést pryč připravený obětní oltář.

II/7: Zvuk polnic oznamuje příchod Publia Valeria, jenž před Porsennu předstupuje jako státník, se všemi odznaky své moci, které před ním nesou liktoři. Za liktory přicházejí římsí jezdcí a teprve po nich také sám konzul. Porsenna mu okamžitě přenechává vynesení rozsudku na provinilým Muciem. Ten prozrazuje, že spolu s ním odpřisáhl Porsennovi smrt dalších tři sta Římanů, odmítá ale uvést jejich jména. Konzul proto bez váhání vynáší nad svým budoucím zetěm rozsudek smrti a přenechává odsouzence Porsennovi k potrestání. Avšak Porsenna, který před chvílí viděl Muciovu pravici v ohni, dobře ví, že by vykonáním rozsudku ničeho nedosáhl. Vrací proto Muciovi jeho meč a ponechává mu život i svobodu. Vyslouží si za to obdiv všech přítomných, jak Římanů, tak Etrusků

(sbor *Pari non ha di lui* / Rovného sobě nemá). Chybí zde pouze Valeria a také Tarquinius, který truceje ve svém stanu. S patřičnou hrdostí odchází ze scény také Mucius. Prokázal stálost a sílu a Porsenna to svým osvobozujícím rozsudkem pouze stvrdil.

II/8: Konečně přichází chvíle pro vyjednávání krále Porsenny s konzulem Publiem Valeriem o možném ukončení konfliktu. Publius Valerius s sebou již přivedl vylosovaná římská rukojmí: urozené římské dívky a mladé muže, mezi kterými jsou také Horatius a Clelia. Rovněž sourozenci Valeria a Herminius, dosud Porsennovi zajatci, se stávají rukojmími. O výsledku svého nastávajícího jednání s Porsennou chce Publius Valerius po příchodu do Říma okamžitě spravit římský senát, který jej má během nadcházející noci projednat. Zprávu o konečném rozhodnutí senátu přinese konzul za rozbřesku Porsennovi. Etruský král s tímto postupem souhlasí, nechává vybrat svá rukojmí a dává najevo, že k uzavření míru by mu stačilo získat ruku Valerie. Potom by bůh Amor triumfoval nad bohem Martem a odzbrojil by jej (árie *Parmi già, ch'io vegga Amore* / Již se mi zdá, jako bych viděl Amora). Poté Porsenna vchází do svého stanu.

II/9: Publius Valerius hodlá etruského krále záhy následovat, předtím však ujišťuje Horatia, Clelii i Herminia, že nedopustí, aby byla římská svoboda ponížena nedůstojným mírem. Tuto svobodu chce v případě nutnosti hájit i za pomoci zbraní – a to i za předpokladu, že by přitom měl Řím podlehnout zkáze (árie *Prima che mai si abbassi* / Spíše než by se kdy snížil). Následně vchází i konzul do Porsennova stanu.

II/10: Ale římského hrdinu Horatia, který dosud věrně stál při konzulovi, začínají poprvé přepadat pochybnosti. Co když konzul sjedná s Porsennou mír, jehož podmínkou bude sňatek Clelie s Tarquiniem? Na to má Clelia okamžitou odpověď: i kdyby konzul i Řím v této záležitosti ustoupili nepřátelům, ona Tarquiniovi nikdy patřit nebude. Zapřísahá se, že by spíše zemřela, než by zradila svou lásku k Horatiovi a porušila svou věrnost (árie *Saprei morir* / Spíše bych dokázala zemřít). Přítomný Herminius poslouchá vyznání dívky, kterou sám tajně miluje, a v skrytu duše závidí Horatiovi jeho štěstí.

II/11: Odcházející Clelii náhle zastavuje Tarquinius. Nepozorovaně vyšel ze svého stanu a vyslechl její vyznání a slib věrnosti daný Horatiovi. Poprvé se setkává tváří v tvář s dívkou, o kterou marně usiloval ještě v době, kdy žil jako královský syn v Římě. V přítomnosti Horatia i Herminia se Tarquinius ptá Clelie, proč se za něj nechce provdat. Touží totiž vyvolat konflikt a svého soka před Clelií ponížit. Honosí se proto svou královskou krví a právem na římský trůn. Clelia však nad královskou krev vyzdvihuje Horatiovu ctnost a znovu potvrzuje, že miluje pouze jeho. Záhy se spor vyostřuje, neboť Tarquinius se začíná uchylovat k urážkám. Clelia se pokouší odvést vznětlivého Horatia z Tarquiniova dosahu, ale bez úspěchu. Ani on, ani Herminius si Tarquiniovy urážky nechťejí nechat líbit a všichni tři muži tasí své meče.

II/12: Než se do sporu stačí vložit přítomní etruští vojáci, vychází ze svého stanu sám Porsenna. Chtěl zavolat své haruspiky, ale ke svému překvapení vidí Tarquinia a dva Římany se zbraněmi v rukou. Tarquinius žaluje, že tito dva rukojmí na něj bezdůvodně zaútočili, avšak od Římanů se Porsenna dozvídá, že je Tarquinius předtím urazil. Porsenna již Tarquinia zná a tuší, že spor vyvolal on. Vyzývá proto Horatia, aby své zadostiučnění přenechal jemu, Porsennovi. Říman ale nehodlá urážky jen tak smazat. Slibuje Tarquiniovi, že v příhodné chvíli s ním zkrří svůj meč (arie *Questo ferro a te nel petto* / Tento meč do tvé hrudi).

II/13: Jakmile se Horatius vzdálí, kárá Porsenna Tarquinia již podruhé za narušování příměří a za zbytečné rozdmýchávání sporů. Poté konečně volá své haruspiky, aby se doptali na vůli osudu. Jak Porsenna, tak i Tarquinius, Herminius a Clelia doufají, že věštba bude pro každého z nich příznivá (kvartet *Fausto a noi ci ascolti il fato* / Kéž nás vyslyší náš příznivý osud).

Jejich společná prosba zakončuje druhé dějství.

Taneční výstup haruspiků po druhém dějství

Na scénu přicházejí haruspikové a během svého tance pozorují let orla a sokola na obloze (sbor *Il bel volo di quell'aquila* / Krásný let onoho orla). Orel letící vzhůru symbolizuje ctnost, tedy svobodný Řím, zatímco sokol, který tohoto orla nemůže dostihnout, představuje pýchu – ve skutečnosti pyšného Tarquinia, kterému nebude souzeno usednout na římský trůn. Mezi haruspiky se záhy

vmísí tančící personifikace Lásky k slávě a věštcí její příchod okamžitě komentují (*Questi, ch'or vien tra noi* / Tato, jež nyní přichází mezi nás). Po ní přichází také personifikovaná Římská Síla. Obě postavy společně tančí, což haruspikové opět komentují (*De la Gloria con l'Amore* / Spolu s Láskou ke slávě). Nakonec Láska k slávě korunuje Římskou Sílu vavřínovým věncem. Tento výjev vykládají haruspikové tvrzením, že Láska k slávě si necení myrty ani jiných pomíjivých květů, a proto jí přísluší právě vavříny (sbor *Cinta il crin di eterni allori* / S vlasem ověčeným věčnými vavříny).

III. dějství

Nastává noc a dějiště příběhu se přesouvá na Etrusky obsazený pahorek Janiculus, do prostoru bývalých královských zahrad Tarquiniů. Porsenna již skončil své jednání s konzulem a ten se ještě za soumraku odebral do římského senátu. Nyní senát jedná o Porsennových podmínkách a etruský král musí počkat do svítání, kdy mu Publius Valerius přijde oznámit výsledek jednání.

III/1: Tarquinius již tuší, že v tomto konfliktu ne zvítězí. Viděl, že Porsenna, který měl vzbouřené Římany porazit a dosadit jej, Tarquinia, na královský trůn, vzdal namísto toho královské pocty konzulovi a usedl s ním k jednacímu stolu. Zbývá proto jediná možnost, jak nevypadnout ze hry: získat Clelii, ať už po dobytém, či po zlém. I kdyby nezískal římský trůn, získá Tarquinius alespoň ji a tím definitivně zvítězí nad svým nenáviděným sokem Horatiem.

Spolu s několika jemu oddanými vojáky vchází Tarquinius za měsíčního svitu do zahrad a míří do části vyhrazené pro stany dívek z řad římských rukojmí. Chce tam vejít sám, a proto posílá vojáky pryč. Náhle mu zkrří cestu samotná Clelia. Tarquinius se chápe příležitosti a chce dívku odvést s sebou, a když Clelia odmítá, bere ji za ruku a chce ji odvést násilím. Vyhrožuje jí, že když zavolá o pomoc, zpochybní její dobrou pověst pomocí lži – stejně jako kdysi vyhrožoval Sextus Lukrécii. Když mu Clelia vmete do tváře, že je i v tomto ohledu pravým Sextovým bratrem, brání se Tarquinius, že tomu tak není: on si přece chce Clelii vzít za manželku. Když Tarquinius nepolevuje a chce ji odtáhnout pryč, kleká si zoufalá dívka na kolena a prosí jej, aby odešel. Když ji Tarquinius chce pozvednout, sáhne Clelia rychle po jeho meči a zmocní se jej. Poté se chystá odzbrojeného Tarquinia probodnout jeho vlastní zbraní.

III/2: Tomu zabrání náhle přichozí Herminius. Když pochopí, co se zde právě odehrálo, chce milovanou dívku pomstít sám a utkat se s Tarquiniem v souboji. Clelia však Tarquiniovi odmítá vydat zpátky jeho meč. Rozzuřený a ponížený Tarquinius odchází a slibuje pomstu (árie *Cambia in fulmine mortale* / Královská láska, je-li uražena).

III/3: Také hrdá Clelia je rozhněvaná a navíc se cítí zahanbená, neboť ještě před chvílí klečela u nohou nepřitele. Fakt, že jej nakonec přemohla, jí dodal kuráž a dívka nyní hodlá vykonat velký čin, kterým by prokázala svou sílu a sama pomstila svou čest. K tomu ji inspiruje statečnost milovaného Horatia. Herminius vidí, že ve srovnání s Horatiem u Clelie opět prohrál. Dívka si toho všímá a z Herminiových povzdechů vytuší, že se jí mladík neobratně snaží vyznat ze svých citů. Proto mu sice jemně a ohleduplně, ale přitom důrazně dává najevo, že její city patří pouze Horatiovi. Herminius to přijímá a chce být dívce dále nápomocen v tom, co zamýšlí podniknout. Clelia však jeho pomoc odmítá. Nechce svou slávu s nikým sdílet (árie *Con la scorta del maggior* / V doprovodu větší lodi).

III/4: Plný úcty a obdivu se osamocený Herminius dívá za odcházející dívkou, která právě odmítla jeho lásku. Dobře ví, že u ní nemá naději, ale přesto ji chce milovat dál, s tím větší horlivostí (árie *Per amar con più di fasto* / Abych miloval s větší nádhrou). Umiňuje si, že na Clelii bude dávat pozor a ochrání ji před každým nebezpečím. Toho však už nebude třeba.

III/5: Po Herminiově odchodu přichází na scénu Porsenna a s ním Mucius. Etruský král je rozhněván, neboť se dozvěděl, že neznámí vetřelci před chvílí pronikli do části tarquiniovských zahrad vyhrazené pro pobyt římských dívek. V přítomnosti Mucia proto nařizuje svým strážím, aby po těchto opovážlivcích pátrali. Mucius tuší, kdo za tímto činem stojí, a nahlas vyjadřuje obavu, že viník nakonec zůstane nepotrestán. Porsenna jeho narážku okamžitě pochopí a zavazuje se slibem, že pokud bude viníkem kdokoli z Etrusků, trestu neujde. Týž slib ale Porsenna žádá po Muciovi pro případ, že by byl viníkem Říman. Mucius tedy jménem Říma slibuje viníkovo potrestání. Potom se řeč obou protivníků, kteří jsou zároveň soky v lásce, stáčí na budoucnost Říma a Valerie. Mucius Porsennovi na rovinu říká, že Řím Tarquinia nikdy za krále nepřijme a ubrání se i případnému

etruskému útoku. Ani na sňatek s Valerií si Porsenna nemá dělat naděje, protože římské dívky se nesmí vdávat za cizí krále a dávat jim dědice. Jen stran Valerii-
ných citů nechce dát Mucius Porsennovi konečnou odpověď a vyzývá jej, aby si s dívkou promluvil sám. Ta tam je Muciova někdejší zaslepená žárlivost, která jej vehnala do Porsennova stanu s dýkou v ruce. O Valeriino srdce již Mucius nemá sebemenší obavy. A kdyby senát přece jen nakonec přikl konzulovu dceru Porsennovi, je Mucius připraven utkat se o svou dívku s etruským králem v souboji.

III/6: Valeria právě přichází a spolu s ní také sbor zahradníků. Společně vyzývají Jitřenku, aby svým brzkým příchodem zastavila válečné běsnění a přinesla olivy míru (sbor *Sorga l'alba, e serbando i suoi fiori* / Necht' vyjde Jitřenka a pečující o své květy). Porsenna s tímto přáním souhlasí – také on chce mír a k jeho uzavření stačí z jeho strany málo: aby mu Valeria řekla ano a podala mu svou pravici. Valeria však prosí o jiný mír, než jaký si přeje Porsenna, a sice o mír, který by byl důstojný pro Řím. Svou ruku podává Muciovi, který jediný na ni má právo. Stejně jako předtím, i nyní slibuje dívka Muciovi věrnou lásku a Porsennu odmítá (árie *A te il mio amor mi diè* / Tobě mne dala má láska). Poté odchází.

III/7: Noc se chýlí k ránu a na východě začíná pomalu svítat. Na scénu vchází rozlícený Tarquinius a přivádí s sebou Horatia. Sděluje Porsennovi, že Clelia svedla ostatní římské dívky z řad rukojmích a prchla s nimi přes řeku do římského tábora. Ze spoluviny na tomto činu obžalovává Tarquinius Horatia, který se jeho lživým nařčením brání. Porsenna však pokládá Tarquiniovy důvody za logické – kdo jiný než Horatius mohl pomoci Clelii k útěku? Chce proto nechat Horatia odzbrojit a uvěznit, dokud neprokáže svou nevinu. Horatius však ví, že je nevinný, a chce se okamžitě bránit, a to za pomoci svého meče, jak má ve zvyku. Vyzývá etruské vojáky, aby se s ním utkali, stejně jako prve na mostě. Do sporu se vloží Mucius. Chce, aby byla Horatiovi nejprve dokázána jeho vina a konečný rozsudek nad ním nechť převezme po svém příchodu do tábora konzul. Do té doby má Horatius prodlévat ve svém stanu, ozbrojen svým mečem a vázán čestným slovem, že neuprchne. Toto řešení Porsenna přijímá. Když už se s Tarquiniem nemůže utkat mečem, vyzývá jej Horatius, aby mu alespoň pohlédl do očí. Ví, že jednou pravda vyjde najevo a že ji brzy pozná i Porsenna (árie *Guarda Orazio* / Pohlédni na Horatia).

III/8: Po árii odchází Horatius do svého stanu, aby tam vyčkával příchodu konzula. Tarquinius zpochybňuje jeho čestnost, a když je Horatius pryč, začne urážet alespoň přítomného Mucia a s ním všechny Římany. Tvrdí, že jsou proradní a nevděční. Mucius mu proto připomíná hlavní důvody, proč jej Římané nechtějí za krále, a těm jsou pýcha a bezbožnost. To kvůli nim nebude Tarquinius Římu nikdy vládnout – a ani žádný jiný člen rodu Tarquiniů. Mucius tedy říká to, co již předtím vyčetli haruspikové z letu ptáků. K tomu v árii vyjmenovává ctnosti správného panovníka, kterými však Tarquinius neoplývá (árie *Mal brama il regno* / Marně touží po království).

III/9: Mucius se poté vzdaluje a Tarquinius žasne nad blahovůlí, s jakou Porsenna nechal Římana jen tak odejít. Vždyť Mucius může prchnout spolu s Horatiem. Porsenna ale Římany již zná a ví, že jeho důvěru nezklamou. Zná je už teď lépe než nenávisť a pýchou zaslepený Tarquinius. Nezapomněl na slova boha řeky Tiberu o triumfu Stálosti a Síly a ví, že unikl o vlasek jisté smrti jen zásahem bohyně Vesty, která způsobila Muciův omyl. Pochopil, že proti Nebesům není radno bojovat.

Do rozhovoru Porsenny a Tarquinia vstupuje Herminius, který se již podruhé stává ohlašovatelem konzulova příchodu. Za chvíli tedy bude známo rozhodnutí římského lidu a senátu. Porsenna si uvědomuje, že již nemá věci ve svých rukou. Ať již Publius Valerius přináší jakoukoli zvěst, Porsenna chce vše přijmout se ctí a nestát se obětí pýchy, ale ani zbabělosti (árie *Sia felice in me l'amor* / Ať je šťastná má láska). Porsennovi vojáci dávají sborově najevo svou naději na uzavření míru (sbor *Pace si brama?* / Po míru toužíme?).

III/10: Na scénu přicházejí všichni aktéři příběhu přítomní v etruském táboře. Konzul Publius Valerius vchází opět v doprovodu svých liktorů a jezdců a přivádí s sebou také uprchlou Clelii. Protože se dívka svým útekem coby rukojmí provinila, přenechává konzul rozsudek nad ní Porsennovi. Ale král podle něj nemá soudit dříve, dokud nebude znát příčinu jejího útoku. Clelia nejprve všem podrobně popisuje, jak spolu s dalšími Římankami uprchla z etruského ležení. Na svůj čin je náležitě hrdá, a to tím více, když vidí Porsennův údiv nad tím, že něco takového dokázala jako slabá žena bez cizí pomoci. Tím je i Horatius zproštěn Tarquiniova krivého nařčení.

Když se však Porsenna zeptá na příčinu útěku, dosud výřečná Clelia s odpovědí váhá a zdráhá se ukázat prstem přímo na Tarquinia. Proto za ni promlouvá Herminius, jediný očitý a pro Porsennu důvěryhodný svědek toho, co se v noci mezi Clelií a Tarquiniem odehrálo. Pravdivost jeho tvrzení dokládá nezvratný důkaz, kterým je Tarquiniův meč v Cleliiných rukou. Teď už Porsenna nemůže před Tarquiniovou proradností a věrolomností zavírat oči. Clelii zprošťuje viny a měl by nyní dodržet slib daný Muciovi, že skutečného viníka potrestá. Nejříve chce ale znát vůli římského lidu a senátu stran jím navržených mírových podmínek.

Konzul tedy promlouvá a sděluje to, co bylo jasné od začátku a na co Porsennu před chvílí připravil Mucius. Římané si raději zvolí vlastní zkázu, než by ztratili svobodu a přijali na trůn jakéhokoli krále, natož Tarquinia. Dále konzul potvrzuje to, co již také Porsennovi sdělil Mucius, totiž že podle římských zákonů se Valeria nesmí provdat za cizího krále. Nyní je na Porsennovi, aby se rozhodl, zda chce pokračovat ve válce s Římany, anebo přijmout vůli lidu a senátu a uzavřít mír: „Ve tvých rukou je mír, ve tvých rukou je i válka,“ zakončuje Publius Valerius svou řeč k Porsennovi. Poté přirovnává etruského krále k lodivodu, který má na výběr mezi zmítáním se v bouři a spočinutím v klidném přístavu (árie *Sei nocchier* / Jsi lodivodem). Etruští vojáci se sborově přimlouvají za mír (sbor *Pace, Porsenna, pace* / Mír, Porsenno, mír), zatímco bojechtiví římsští vojáci vyzývají konzula, aby pokračoval ve válce (*Guerra, Valerio, guerra* / Válku, Valerie, válku). Porsenna nakonec volí mír a zříká se Tarquinia. Publius Valerius na jeho žádost slibuje Tarquiniovi navrácení majetku jeho předků. Rovněž třem římským hrdinům, Horatiovi, Muciovi a Clelii, slibuje konzul odměnu za jejich činy. Tarquinius se rezignovaně odevzdává do vůle osudu. V okamžiku, kdy Porsenna volí mír, se na scéně objevuje nádherná jeskyně.

Porsenna se poté obrací k Valerii, jejíž odhodlání zvítězilo nad jeho láskou k ní, přísahá Římu věrnost a přátelství a teprve tím je mír mezi Římany a Etrusky zpečetěn. Sám Porsenna chce nyní následovat Římany v praktikování stálosti a síly. Holdem těmto dvěma ctnostem opera také končí – právě ony, jak se v tomto příběhu ukázalo, „rodí ty nejznamenitější hrdiny“. Porsenna vyzývá Génia Říma, který zvítězil nad Etruským géniem, aby přišel a přijal za své zásluhy triumfální oblouky a trofeje, které mu právem náleží. Na tom se všichni shodují v závěrečném výstupu (sbor *Al Romano Genio invitto* / Stojí psáno).

Chvalozpěvem na neporazitelného Génia Říma končí třetí dějství opery, na něž navazuje závěrečná holdovací licenza s třetím tanečním výstupem.

Licenza a taneční výstup penátů

Génius Říma opravdu přichází. Z jeskyně, která se objevila na scéně ve chvíli, kdy Porsenna vyjádřil souhlas s mírem výhodným pro Římány, se stává triumfální oblouk. Z něj sestupuje Génius Říma spolu s penáty, římským hromadným božstvem.

Pocty, které mu Římané před chvílí vzdali, přenechává Génius Říma bohyni Vestě a znovu připomíná její narozeniny. Avšak vzápětí se obrací na Čechii, které je v opeře vzdán hold prostřednictvím Latia a Říma, a nakonec oslovuje také Alžbětu Kristýnu, které patří všechny chvály a pocty vzdávané dosud bohyni Vestě. Svou chválu směřovanou již na císařovnu vyzpívá Génius v árii (árie *Tal tu sei / Jsi taková*). Všichni přítomní se k němu sborově přidávají (sbor *Grande Augusta / Vznešená císařovno*).

Pro pozdější reprízy díla pozměnil Pietro Pariati text Géniovy árie a navazujícího sboru všech přítomných. V obou těchto hudebních číslech již není vzdáván hold Alžbětě Kristýně, ale Karlu VI. (árie *Tal tu sei / Takový jsi*, sbor *Grande Augusto / Vznešený císaři*).

Na tento hold císařovně, potažmo císaři, navazuje třetí a poslední taneční výstup v této opeře. Tentokrát tančí penáti, kteří se objevili na scéně společně s Géniem Říma. Jejich zpívaný balet je oslavou dosaženého míru (*Che bel piacer / Jak krásné potěšení*). Také do tohoto tance přicházejí dvě alegorické postavy, Láska k míru a Veřejné blaho. Nepřicházejí tentokrát jedna po druhé, ale ruku v ruce. Obě postavy tančí nejprve mezi penáty a poté samy. Jejich příchod sborově komentují Římané a označují obě tyto personifikované hodnoty za dar od bohyně Vesty (*Godi, o Roma / Jásej, ó Říme*). Poté opět tančí a zpívají penáti, velebíci mír (*Che bel piacer / Jak krásné potěšení*).

Opera vrcholí sborovým výstupem všech přítomných, ve kterém je opět připomenuta pravá identita Vesty a Říma: úcta, chvála a hold patří Alžbětě Kristýně (v libretu zmíněné pod zkrácenou verzí svého jména – Elisa) a také městu Praze, již vznešená oslavenkyně vládne (sbor *A Vesta il labbro / Vestu velebí ústa*).

Schéma děje

Z hlediska dějové struktury vypadá dílo takto:

Tabulka č. 7: Schematické vyjádření průběhu děje opery *Costanza e Fortezza*

Dějství / výstup mezi dějstvími	Hlavní dějové situace (V závorkách jsou uvedeny situace, které se neodehrávají přímo na scéně, ale jsou jednajícími postavami komentovány)
Instrumentální přehra (<i>Sinfonia</i>)	[Allegro] Andante Allegro
I dějství: 14 scén	(Obsazení Janiculu Etrusky, zajetí Valerie, Herminia a dalších Římanů) I/1: Slovní konfrontace Porsenny a Tarquinia se zajatci Valerie a Herminiem, Porsennův pokus o útok na Řím I/2–I/3: Zjevení boha řeky Tiberu v doprovodu nymf a říčních bohů, povzbuzení pro Římany, varování pro Porsennu I/4–I/5 Porsennův pokus o mírové řešení, formulování podmínek: Tarquiniova nabídka sňatku s Clelií, Porsennovo vyznání lásky Valeriei a její okamžité odmítnutí I/5–I/6: Porsennovo vyslání Valerie a Herminia ke konzulovi Publiu Valeriovovi s poselstvím o mírových podmínkách I/7–I/10: Setkání Valerie a Herminia s konzulem Publiem Valeriem a předání Porsennova poselství, následné nařčení obou ze zrady, odeslání Herminia konzulem zpět do zajetí, Valeriino vyznání lásky Muciovi a její odchod zpět do zajetí na rozkaz konzula, Muciova nespokojenost s konzulovým rozhodnutím I/11–I/13: Cleliino vyznání lásky Horatiovi, následný útok etruského oddílu pod vedením Tarquinia na <i>Ponte Sublicio</i>, Horatiův boj a skok do řeky, stržení mostu (Horatiova záchrana z řeky způsobená bohyní Vestou) I/14: Chvalozpěv Římanů na Vestu
Taneční výstup I	Účinkující: <i>saliové</i> (sbor); <i>Římská Stálost a Etruská Chrabrost</i> (sólisté) Scéna: <i>Chvalozpěv na bohyni Vestu (zpěv a tanec)</i>, <i>alegorické znázornění vítězství Římanů nad Etrusky pomocí Římské Stálosti</i>

Dějství / výstup mezi dějstvími	Hlavní dějové situace (V závorkách jsou uvedeny situace, které se neodehrávají přímo na scéně, ale jsou jednajícími postavami komentovány)
II. dějství: 13 scén	II/1–II/2: Druhý odchod zajatce Herminia vyslaného Porsennou ke konzulovi Publiu Valeriovi s výzvou k osobnímu setkání II/3–II/4: Muciův neúspěšný pokus vysvobodit Valerii z etruského zajetí (II/4: Muciův taktéž neúspěšný pokus o vraždu krále Porsenny) II/5: Výslech Mucia Porsennou a Tarquiniem a popálení jeho pravice v přítomnosti Valerie II/6–II/7: Příchod konzula Publia Valeria k Porsennovi, přivedení římských rukojmí Clelie a Horatia, Porsennovo omilostnění Mucia II/8: Rozhovor Porsenny s Publiem Valeriem II/9: Rozhovor Publia Valeria s Clelií, Horatiem a Herminiem a následný odchod konzula do Porsennova stanu (Vyjednávání konzula Publia Valeria s králem Porsennou v královském stanu) II/10–II/12: Cleliino vyznání lásky Horatiovi a odmítnutí Tarquiniových milostných návrhů v Horatievě přítomnosti, vyostřená slovní konfrontace Horatia, Herminia a Clelie s Tarquiniem ukončená příchodem krále Porsenny II/13: Porsenna vyzývá své haruspiky k věštbě (Následně Porsenna a Publius Valerius pokračují v královském stanu v jednáních o podmínkách míru, poté za soumraku Valeriův odchod do římského senátu)
Taneční výstup II	Účinkující: <i>haruspikové</i> (sbor); <i>Římská Síla a Láska k slávě</i> (sólisté) Scéna: <i>Věštba haruspiků z letu orla a sokola (zpěv a tanec)</i>

Dějství / výstup mezi dějstvími	Hlavní dějové situace (V závorkách jsou uvedeny situace, které se neodehrávají přímo na scéně, ale jsou jednajícími postavami komentovány)
III. dějství: 10 scén	(Začátek jednání římského senátu o Porsennových mírových podmínkách) III/1–III/3: Tarquiniův pokus o únos Clelie pod rouškou tmy v bývalých tarquiniovských zahradách, dívčina úspěšná obrana I/3–I/4: Herminiovo vyznání lásky Clelii a její odmítnutí (útěk Clelie a římských dívek z řad rukojmí přes Tiber na římský břeh) III/5: Porsennův rozhovor s Muciem o naději na uzavření míru III/6: Valeriino opětovné odmítnutí Porsennovy žádosti o její ruku v Muciově přítomnosti III/7–III/8: Zpráva o útěku Clelie a římských dívek zvěstovaná Porsennovi Tarquiniem, obvinění přítomného Horatia ze zosnování tohoto útěku, slovní konfrontace Tarquinia s Horatiem a poté s Muciem III/9–III/10: Druhý příchod konzula Publia Valeria do Porsennova vojenského ležení za svítání, přivedení uprchlé Clelie, usvědčení Tarquinia z pokusu o její únos, konzulovo oznámení, že senát Porsennovy podmínky míru odmítl, následná Porsennova kapitulace, zřeknutí se Tarquinia a uzavření míru výhodného pro Římany
Licenza Taneční výstup III	Účinkující: Géníus Říma (sólita), všichni přítomní (sbor), odhalení pravé identity bohyně Vesty jako Alžběty Kristýny a Latia jako Čechie, hold císařovně Účinkující: <i>penáti (sbor), Veřejné blaho a Láska k míru (solisté): oslava míru (solisté)</i> Scéna: oslava míru (zpěv a tanec) Římané (sbor) všichni přítomní (sbor): závěrečný chvalozpěv na Alžbětu Kristýnu a Prahu (zpěv a tanec)

Charakteristika jednajících postav

Římský konzul *Publius Valerius Publicola* představuje moudrého správce svěřeného státu, jehož zájmy staví vždy nad ty své osobní. Ze začátku kladé nepřátelům pouze pasivní odpor a soustředí se na obranu Říma (viz rozkazy dané Horatiovi a Muciovi, I/9). Teprve když je Porsennou vyzván k osobnímu setkání, přebírá konzul iniciativu: sám přichází dvakrát do etruského ležení, vyjednává s Porsennou a nakonec mu zvěstuje vůli římského lidu a senátu. Od začátku má *Publius Valerius* jasnou morální převahu nad nepřáteli, zvláště nad *Tarquiniem*, neboť nespolehá na sílu vojska, ale svěřuje Řím pod ochranu bohyně *Vesty* a dalších římských božstev. Nenechá se zvíkat Porsennovými rádobý výhodnými mírovými podmínkami, ale nevyjadřuje se k nim otevřeně, dokud o nich nerozhodne římský senát. Jako jediná postava v opeře není *Publius Valerius* zapleten do milostných vztahů. Nenechá se ovládat city, i když je sám dokáže projevit a díky rozvaze dané generačním odstupem mu nechybí nadhled nad prudkými emočními reakcemi mladých Římanů, zvláště *Mucia* a *Clelie*. Ve své stálosti nezakolísá a jeho silou je důvěra v božstva a římské ctnosti. Jeho nesmlouvavá zásadovost a spravedlnost jej někdy činí až nemilosrdným (viz odsouzení *Mucia*, II/7). Pouze jedenkrát se konzul skutečně rozzlobí, a to když se domnívá, že jeho děti, *Valeria* a *Herminius*, přešly na stranu nepřítele (I/7). Tím větší je jeho radost a úleva, když zjistí, že tomu tak není.

Etruský král *Porsenna* prochází během děje radikální proměnou smýšlení a postojů. Na začátku děje se považuje za spravedlivého obhájce nezpochybnitelných práv *Tita Tarquinia* na římský trůn. Z této pozice zdánlivě morální i faktické vojenské převahy chce domněle vzbouřeným Římanům vnutit svou vůli a zjednat pořádek. Jeho pevným přesvědčením otřese nejprve setkání s bohem řeky *Tiberu*, na jehož slova *Porsenna* již nikdy nezapomene. Ani poté však nehodlá slevit ze svých požadavků. Začíná usilovat o dosažení vytyčeného cíle mírovou cestou, a to za pomoci sňatků s Římkami: *Tarquiniova* a také svého, neboť se mezitím sám zamiloval do nebojácné zajatkyně *Valerie*. Záhy na to poznává *Porsenna* římskou sílu v podobě statečného *Horatia* a oceňuje horlivost a neústupnost konzulova syna *Herminia*, který stejně jako jeho otec praktikuje římskou stálost. Obě římské ctnosti, stálost i sílu, demonstrují následně přímo před Porsennovými zraky *Mucius* a *Valeria*. Porsennův osvobozující rozsudek nad *Muciem* je z jeho strany prvním, byť zatím nevyřčeným projevem uznání vůči

oběma ctnostem a také vůči Vestě, která jeho život ochránila, jak předpověděl bůh řeky Tiberu. Zároveň s tím, jak poznává Římany a jejich ctnosti, začíná Porsenna postupně odkrývat také Tarquiniův problematický charakter. Tarquiniovo chování k Římanům, zvláště ke Clelii, usnadňuje Porsennovi konečné rozhodnutí uzavřít mír, svého chráněnce se zřící a stát se namísto toho přítelem Římanů. Sám etruský král se přitom učí být stálým a silným, neboť přitom musí sám také něco obětovat: svou lásku k Valerii.

Titus Tarquinius je jedinou skutečně negativní postavou v ději opery a z psychologického hlediska také tou nejzajímavější. Do jeho osobnosti soustředil libretista Pariati všechno zlo, které Římu přinesla vláda Tarquiniů. Jen Porsenna zpočátku nebere tuto skutečnost na vědomí a teprve v závěru díla mu dochází to, co již Římané dávno vědí: že Tarquinius je stejně pyšný a zpupný jako jeho otec Lucius Tarquinius, že je věrolomný a také proradný a zákeřný jako jeho bratr Sextus. Sám Tarquinius ovšem tytéž vlastnosti neustále projektuje do Římanů. Zaslepen pýchou není na rozdíl od Porsenny schopen vnímat realitu, a proto ani není schopen sebereflexe a nápravy. Jeho základním charakterovým rysem zůstává pohrdavý postoj k Římanům coby rebelům a zvláště zuřivá osobní nenávisť k Horatiovi. Právě tento statečný římský bojovník mu nejvíce překáží v dosažení cíle, kterým je získání římského trůnu a sňatek s Clelií. Ovšem Tarquinius je zároveň zbabělý, a proto se s Horatiem nikdy neutká v čestném souboji, ačkoli k tomu v průběhu děje dostává vícero příležitostí. Zkusí proto nakonec zaútočit na domněle bezbrannou Clelii, tam však nečekaně narazí na odpor, je usvědčen a definitivně tím ztrácí Porsennovu podporu i naději na titul římského krále.

Konzulovu dceru *Valerii* od začátku charakterizuje nebojácnost a smělý odpor vůči nepřítelům, stejně jako odmítání Porsennovy náklonnosti a věrnost v lásce příslibené Muciovi. Její smysl pro povinnost jí však velí odmítnout pomoc téhož Mucia, snažícího se ji vysvobodit ze zajetí. V tom se podobá svému otci: věrnost danému slibu nadřazuje nad vřelé city ke svému snoubenci, i když přitom nesmírně trpí. V situaci bezprostředního ohrožení Muciova života stojí Valeria věrně po jeho boku a v utrpení, které jí přináší láska, je posilována stálostí a silou. Její odhodlání nakonec oceňuje i sám Porsenna. Do poslední chvíle doufá, že z Valérie bude moci učinit etruskou královnu, a dívka mu to do poslední chvíle vyvrací. Vedena stálostí a věrností Valeria potvrzuje, že patří jedině Muciovi, a tímto způsobem odmítá Porsennou nabízený mír, který je pro Řím nedůstojný.

Druhá z obou Římanek, *Clelia*, představuje zcela odlišný osobnostní typ než Valeria. Přestože i ona důsledně trvá na tom, že zůstane věrna muži, kterého miluje, a odmítá proto Tarquiniovu náklonnost, jeví se být zpočátku přesným opakem konzulovy dcery. Více než smyslem pro povinnost se nechává vést svými emocemi a Horatiovo nadřazování povinnosti nad lásku zprvu vnímá jako nedostatek citu. Jeho rozhodnutí utkat se s Etrusky na mostě přivádí Clelii do stavu nejvyššího zoufalství. Po Horatiově pádu z mostu do řeky chce v zaslepení hlubokým žalem nejprve ukončit svůj život v řece, a když se jí to po konzulově zásahu nepodaří, propadá se do nejhlubší beznaděje. Přemýšlí a jedná zcela jinak než Valeria, která o chvíli později statečně čelí bolesti nad brzkým skonem svého Mucia. K velké vnitřní změně dochází u Clelie teprve při zápasu s Tarquiniem, kdy je poprvé odkázána sama na sebe. Poznává, že tváří v tvář proradnému muži jí její zoufalý odpor ani vroucí prosby nebudou nic platné. Do té doby křehká dívka tedy sahá po nepřítelově zbrani a je úspěšná. Nachází v sobě sílu nejen k tomu, aby protivníkovi vzdorovala s jeho vlastním mečem v ruce, ale také aby směle a statečně následovala Horatia tam, kde ze začátku vnímala smrtelné nebezpečí. Vstupuje do řeky a vychází jako vítězka – nad Tarquiniem i nad sebou a svým strachem. Obdiv a uznání ze strany Porsenny, Publia Valeria i ostatních Římanů toto Cleliino vítězství pouze potvrzují.

Cleliin partner *Horatius* je rozeným bojovníkem, zvyklým řešit spory s mečem v ruce. Jako většina mužů nestaví na odiv své city, o jejich hloubce však nemůže být pochyb. Stejně jako konzulova dcera Valeria dokáže také Horatius upřednostnit v krizových situacích povinnost před láskou. V boji s Etrusky na *Ponte Sublicio* se u něj obojí spojuje: obranou mostu plní Horatius konzulův rozkaz bránit Řím a zároveň s chutí bojuje o svou dívku, která jej krátce předtím ujistila o své lásce. Posílen jejím vyznáním je schopen utkat se o ni i o Řím zcela sám a nasadit pro ně svůj život. S mečem v ruce by si Horatius rád a jednou provždy vyřídil účty také se samotným Tarquiniem, kdyby ovšem v sobě jeho zbabělý sok našel odvalu utkat se s ním, a ne jej pouze provokovat. Takto musí Horatius dvakrát přestát Tarquiniovu invektivu a nechat je bez náležité odplaty. Nakonec není souboje obou soků potřeba: namísto Horatia vítězí nad Tarquiniem Clelia.

Říman *Mucius* se podobně jako Clelia nechává řídit svými city, a to do té míry, že jedná i proti konzulově vůli, jen aby zachránil milovanou Valerii. Když u dívky narazí na odpor, pokusí zabít svého soka. Teprve před Porsennou sedícím

na soudním stolci se dosud vnitřně rozháraný Mucius mění ve stálého a silného hrdinu, který díky oběma ctnostem dokáže snášet i jinak nesnesitelnou bolest. Tehdy také získává Porsennovo uznání a respekt a s nimi také život a svobodu. Ve třetím dějství již Mucius poklidně rozmlouvá s etruským králem jako rovný s rovným, ačkoli Porsenna zůstává do poslední chvíle jeho sokem. Tehdy se Mucius stává (podobně jako Valeria na začátku prvního dějství) neoficiálním mluvčím Římanů a opět Porsennovi potvrzuje, že Řím se za žádných okolností nevzdá a nepřijme Tarquinia za krále. O chvíli později dostává Mucius od Valerie ujištění o její lásce a věrnosti.

Konzulův syn a Valeriin bratr *Herminius* není navenek zapleten do žádného z milostných trojúhelníků. Nebýt jeho jen občas a kradmo pronesených vzdechů, kterými dává najevo touhu po Clelii, nebylo by zřejmé, že se trápí marnou láskou k ní. Několikrát se na Clelii snaží zapůsobit, ale vždy nad ním vyhraje Horatius. Herminiovi přísluší důležitá úloha posla, který zvláště zpočátku zajišťuje komunikaci mezi Porsennou a konzulem. Působí na etruského krále svou neokázalou stálostí a věrností Římu. Je prvním Římanem, kterému Porsenna dává stiskem pravice najevo své uznání. Herminiovu skutečnou vnitřní sílu objevujeme na začátku třetího dějství, kdy Clelia, ještě rozrušená svým předchozím zápasem s Tarquiniem, odmítá jeho náklonnost. Herminius na to reaguje zcela opačně než taktéž odmítnutý Tarquinius: nesvolává na dívku pomstu, ale nadále k ní chová úctu a lásku.

Říční bůh *Tiber* je personifikací „otcovské řeky“ Římanů, nadpřirozenou silou, která je chrání. Vstupuje na scénu na začátku příběhu, aby povzbudil obránce Říma a tím aby jejich boji za svobodu dodal potvrzení a schválení od duchovního světa. Zároveň tím upozorňuje Porsennu, že v tomto konfliktu nestojí na správné straně. Dalším úkolem říčního boha je poukázat na narozeniny bohyně Vesty a na ochranu a přízeň této bohyně projevovanou Římanům, ale zaslíbenou též Porsennovi. Tiber se stává mluvčím této bohyně, která na rozdíl od něj zůstává po celou dobu skrytá. Říční bůh také jako první také zmiňuje obě titulní ctnosti, Stálost a Sílu, které na konci děje sklídí slávu z vítězství Římanů. Posledním, ale neméně důležitým úkolem boha Tiberu je vykázat Porsennu a jeho vojáky z „římského“ břehu řeky na břeh opačný. Tento příkaz může dát pouze on sám z pozice nadpřirozené autority, neboť nikoho jiného by v tu chvíli Porsenna neposlechl.

Génius Říma je personifikací státu a národa, který uhájil svou svobodu a zvířel nad nepřítelem – nikoli však silou svého vojska, ale za pomoci božstev a ctností. Jeho výstup na začátku závěrečné licenzy myšlenkově navazuje na výstup boha řeky Tiberu v prvním dějství. Děje se tak v situaci, kdy se již splnilo vše, co říční bůh předpověděl: Řím triumfoval, Stálost a Síla sklízí slávu a Porsenna uctívá Vestu. Teprve nyní dostává *Génius Říma* za úkol odhalit, kdo se skrýval za Římem, Latiem a Vestou, a jemu také přísluší vzdát oslavencům hold.

II.2.3 Opera *Costanza e Fortezza* jako nástroj prezentace dynasticko-politických záměrů císaře Karla VI. v symbolické rovině

Alžběta Kristýna jako bohyně Vesta a oslava dne jejího narození v ději opery

Již od chvíle, kdy na začátku prvního dějství vstoupí na scénu nymfy, říční bohové a po nich i bůh Tiber, je zřejmé, že se za bohyní, slavicí narozeniny právě v den rozhodujícího boje Římanů za svobodu, skrývá samotná císařovna. Chvála směřovaná z úst říčního boha na bohyni Vestu však již v tu chvíli náleží Alžbětě Kristýně, a to nejen díky upozornění na „šťastný“ a „zářivý“ den jejího narození. Tiber totiž zmiňuje také oheň na Vestině oltáři, jehož plamen byl pro Římany symbolem a zárukou existence státu, stejně jako byla Alžběta Kristýna zárukou dalšího trvání dynastie. Rovněž přisuzuje Vestě dvě pro tuto operu neobvyklé ctnosti, které nepatří do portfolia římských občanů, nýbrž jsou to ctnosti panovnícké: shovívavost a dobrotu.

Naproti tomu *Génius Říma* již v závěrečné licenze o ctnostech oslavenkyně nemluví. Zvěstuje všem, že v osobě Vesty oslavuje Alžbětu Kristýnu, neboť „hovoří-li o Vestě, ukazuje Elisů“. Tehdy poprvé zaznívá jméno císařovny v této zkrácené podobě. *Génius* se poté obrací přímo na ni samotnou, sedící v parteru pod baldachýnem po boku svého císařského chotě. Povyšuje Alžbětu Kristýnu nad bohyně díky jejím zásluhám a velebí její „veliké světlo“.¹⁹⁷ Podruhé

¹⁹⁷ Pariatiho obvyklá holdovací topoi týkající se Alžběty Kristýny rozebírá autorka ve své disertační práci a v dalších studiích věnovaných hudebnědramatickým dílům zkomponovaným roku 1723 na její počest. Viz též příslušnou kapitolu v připravované monografii.

je Alžbětino jméno zmíněno až ve chvíli, kdy celé dílo vrcholí. Všichni svorně potvrzují Géniova slova a shodují se na tom, že velebí-li ústa Vestu, srdce chválí Elisu.

Obraz Karla VI. v opeře *Costanza e Fortezza*

Na rozdíl od Alžběty Kristýny, jejíž spojitost s bohyní Vestou je na první pohled zřejmá, nelze Karla VI. jednoznačně a výlučně identifikovat s žádnou z postav, ať již vystupujících přímo na scéně, či těch skrytých. Zdá se, že právě to bylo záměrem libretisty Pietra Pariatiho a především zadavatele díla, tedy samotného Karla VI.

Pariati totiž v závěru předmluvy ke svému libretu upozornil čtenáře či diváka na úzkou spojitost Karla VI. s oběma titulními ctnostmi, které Římané praktikují: „A protože ty hlavní činy, jež jsou zde představeny, jsou výsledkem dvou velikých ctností Římanů, totiž stálosti a síly, jež jsou i za našich dnů slavným heslem toho největšího z hrdinů, bylo shledáno vhodným ozdobit jím předkládanou divadelní slavnost a nazvat ji STÁLOST a SÍLA.“¹⁹⁸ S tímto tvrzením koresponduje i závěrečné prohlášení všech jednajících postav na konci celého příběhu: „Stálost a síla rodí ty nejznamenitější hrdiny“ (III/10). Římané tedy nejen že jednají pod vlivem ctností, které charakterizují Karla VI., ale právě tyto dvě ctnosti (nikoli Římané) nakonec sklízejí slávu za vítězství nad nepřáteli, jak to předpověděl bůh řeky Tiberu (I/3). Závěrečný hold oběma ctnostem a nejznamenitějším hrdinům lze tím pádem považovat za hold Karlu VI. pronesený sice v jinotaji, avšak srozumitelný.¹⁹⁹ Viděno z této perspektivy, pojednává opera o tom, jak lze dosáhnout vítězství nad nepřáteli „bez prolití jediné kapky krve“ (Tiber, I/3), ovšem za podmínky, že všichni občané Říma, potažmo českých zemí, budou jednat pod vlivem stejných ctností jako jejich panovník. Je více než zřejmé, že místo na svou osobu chtěl Karel VI. v opeře *Costanza e Fortezza* poukázat právě na stálost a sílu.

Při hledání obrazu nebo spíše aluze na Karla VI. v této opeře však přicházejí v úvahu ještě další dvě postavy.

¹⁹⁸ Viz příložené libreto, s. XX.

¹⁹⁹ Výskyt stálosti a síly a jejich úloha v ději opery je podrobně rozebrána v autorčině chystané monografii.

Ve starší literatuře rozebírající toto dílo spojené s českou korunovací byl pro Karla VI. z celkem logických důvodů hledán protějšek v podobě suverénního vladaře či vůdce. Za Karlovo zpodobnění v opěře byl proto jaksi samozřejmě označován konzul Publius Valerius.²⁰⁰ Není sice suverénem, nýbrž správcem státu a vykonavatelem vůle lidu a senátu, jedná však pod vlivem obou Karlových ctností, navíc je zbožný, moudrý a spravedlivý (posledně jmenovanou ctnost u něj oceňuje i sám Porsenna, viz III/7). Zájmy a blaho Říma klade konzul na rozdíl od tyranských Tarquiniů vždy na první místo. Porsenna konzula dokonce vítá s královskými počty (II/6). S konzulovými povahovými rysy i vlastnostmi by se Karel VI. jistě mohl ztotožnit, ale nezapomeňme, že konzul není vítězem konfliktu a tudíž nesklízí slávu ani závěrečné počty.

Skutečnými vládci Říma, spravovaného konzuly, jsou božstva. Proto se nabízí další, a vzhledem k identitě Alžběty Kristýny coby bohyně Vesty mnohem přijatelnější, obraz Karla VI.: vládce bohů Jupiter. V ději je zmíněn sice letmo a pouze na jeho začátku, zato ale v přímé spojitosti s bohyní Vestou. Když se z vod řeky Tiberu vynoří bůh ve svém paláci, nejprve spolu s nymfami a říčními bohy ujišťuje Římány o podpoře ze strany bohů a celého nadpřirozeného světa: „Vestino božství je ti nakloněno, chová k tobě přízeň otcovská řeka a spolu s Jovem, jenž tě chrání, je tvým vznešeným otcem.“ (I/3).²⁰¹ Krátce nato zmiňuje Tiber Jova podruhé a opět přitom ohrožený Řím povzbuzuje: „Důvěřuj té bohyni, jež ti spolu se svrchovaným Jovem na věky vznešeně vládne.“ (I/3). Jupiter je zde tedy představen jako svrchovaný vládce Říma a mužský protějšek Vesty. V dalším ději je však jeho význam a vliv potlačen, a to nejspíše záměrně, aby tím více vynikla Vesta a spolu s ní obě titulní ctnosti. Přesto je Jupiter, jehož chrám na Kapitolu představoval již v době založení republiky duchovní centrum Říma,²⁰² spolu s Vestou v ději skrytě přítomen jako ochránce Římanů.

²⁰⁰ WESSELY, Othmar. *Pietro Pariatis Libretto*, s. 22; BÖHM, Claudia. *Theatralia*, s. 437.

²⁰¹ Otcem se zde rozumí řeka Tiber, která je v italštině rodu mužského.

²⁰² Viz Valeriinu tróufalou výzvu Porsennovi, aby nejprve zbořil Jovův chrám na Kapitolu a zasvětil jej svému věhlasu, potom teprve bude skutečným vítězem nad Římány (I/1). Jovův chrám na Kapitolu sice začali stavět již Tarquiniové, k jeho zasvěcení však došlo teprve po založení republiky, v období konzulátu Publia Valeria a Marka Horatia Pulvilla, který jej zasvětil. Viz Titus LIVIUS. *Dějiny I*, s. 135.

Ti se spoléhají na ochranu „božstev“ a konzul vyzývá své spoluobčany: „Více než svou ctností honosíme se bohy, z nichž pochází.“ (II/9). Jupiter je tedy sice jedním z ochranných božstev, není však předmětem holdu ani zvláštní úcty, jak by Karlův symbolický protějšek zasluhoval. Není to on, kdo triumfuje nad Porsennou a Tarquiniem, aniž za to sklízí slávu. Ta patří pouze oběma Karlovým ctnostem a bohyni Vestě.

Hold Karlu VI. jakožto „právoplatnému králi“

Přesto je ale Karel VI. v libretu oslaven coby suverénní vládce a král. Neděje se tak ovšem za pomoci přímé identifikace s některou z jednajících postav. To by ani nebylo možné, neboť jediným suverénním panovníkem vystupujícím v opeře je Porsenna, který je pro Římany zprvu nepřitelem a potom „cizím králem“ (viz Muciovu repliku, III/5).

Královských poct se Karlu VI. dostává v opeře způsobem velmi nenápadným. Není zde totiž oslaven adresně, ale v podobě ideálu ctnostného vladaře, jak si jej představují Římané. S tímto svým ideálem Římané podvackrátě poměřují Tarquinia, který jeho kvalit samozřejmě nedosahuje. Načrtnutý osobnostní profil tohoto anonymního „právoplatného krále“ se s Karlem VI. nápadně shoduje.

Poprvé se tak děje při slovní konfrontaci Clelie, Horatia a Herminia s Tarquiniem v etruském ležení. Obraz ideálního vladaře vnášejí do diskuse Horatius a Clelia (II/11, viz citát níže). Že se jedná právě o Karla VI., císaře římského, krále českého a uherského, lze poznat podle Cleliiny zmínky o „více diadémeh“ a „více trůnech“. Jako jeho hlavní ctnosti jmenuje Horatius spravedlnost a zbožnost.

V tomto pro pochopení celého poselství opery naprosto klíčovém rozhovoru tří Římanů s Tarquiniem se však skrývá ještě závažnější sdělení. Svrchu nastíněnému ideálnímu obrazu panovníka totiž předchází Tarquiniovo chvástání se královskou krví. Ta ovšem v očích Clelie a Horatia neznamena vůbec nic, pokud je její nositel tyranem postrádajícím ctnosti, navíc zbabělým. Naopak Horatius, ač bez královské krve, oplývá ctnostmi a stává se v očích Clelie jasným vítězem. Tarquinius se proto snaží upozornit na protiprávnost Horatiova vzdoru vůči němu, neboť se sám považuje za právoplatného krále Římanů. Až poté jej Horatius s Clelií poučí o tom, jaké kvality musí mít skutečně právoplatný král – a královská

krev není to nejdůležitější. Vyzdvíženy jsou tak nejen již ony zmíněné spravedlnost a zbožnost, ale také zásluhy, které takovému vladaři zajišťují přízeň nebes:

II/11:

Tar. Jakou máš zásluhu, jež by se vyrovnala královské krvi? (*k Hor.*)

Cle. Zásluhu své ctnosti.

Tar. Jaké ctnosti?

Hor. Ještě nepohasl den,

v němž jsi ji zakusil; možná bys o ní měl

větší důkaz, kdyby tě tvá královská krev

přiměla změřit s tím mým

tento mohutný meč. Jaká ctnost? Ať ti to řekne

ten přechod přes most, jenž ti byl zapovězen, a ony šiky,

jež Horatius sám naplnil bázní a hanbou.

Tar. Vychloubáš se velezradou, jestliže se chlubíš

vítězstvím proti svému právoplatnému králi.

Hor. Právoplatnému králi, jemuž by seděly po boku

jak Spravedlnost, tak Zbožnost, nechybějí království.

Cle. Ba spíše na jeho hlavě zásluhy a Nebesa

vrší jeden diadém na druhý, a více než jeden trůn

staví veřejná láska k jeho nohám.

Mezi ctnostmi tohoto ideálního krále, tedy samotného Karla VI., ale nejsou jmenovány stálost a síla – tyto ctnosti totiž v tomto příběhu patří výhradně Římanům, kteří, jak víme, žádného krále nechtějí.

Tento úryvek z libreta opět nepřímou zdůvodňuje, proč se Pietro Pariati snažil vyhnout přímé identifikaci Karla VI. nejen s konkrétním hrdinou vystupujícím v opěře, ale i se zdánlivě anonymním ideálním králem. Na Karlově místě zde vystupují jeho dvě ctnosti, které brání svobodnou římskou republiku.

V podobné situaci jako Horatius a Clelia se později při své konfrontaci s Tarquiniem ocitá i Mucius. Když Tarquinius označuje Římany za proradné a nevděčné, ptá se jej Mucius, proč chce tedy Římu vládnout, a sám označuje příslušníky tarquiniovské dynastie za bezbožné a tyranské. Ve své árii (*Mal brama il regno* / Marně touží po království), která svým poselstvím koresponduje

s výsledkem předchozí věštby haruspiků, vyjmenovává Mucius ctnosti panovníka hodného vládnout Římanům. Opět tu figuruje spravedlnost a zbožnost, tentokrát navíc v kombinaci s dobrotivostí (s níž jsme se již setkali u Vesty – Alžběty Kristýny, I/3) a s nevinností. Ve druhé části této Muciovy árie tušíme skrytý obraz Karla VI.

III/8:

Tar. Znáám Římany – proradné a nevďěčné.

Mu. A ty bys jim chtěl vládnout?

I Římané, ó Tite,
pamětlivi svých příkoří a svých škod,
znají Tarquinie – bezbožné a tyranské.

Marně touží po království,
marně doufá v trůn
zuřivá pýcha
a bídná bezbožnost.

Víš, kdo je jich hoden?
Spravedlivá dobrotivost,
čistá nevinnost
a zbožná добрta.

Dodejme, že zmínku o Karlových královských korunách, odkazující na výše citovanou Cleliinu repliku o „více diadémeh“ (II/11), vložil Pariati také do sborového výstupu v licenci, oslavujícího již adresně Karla VI. Tam je již Karel slaven jakožto císař (*Augustus*).²⁰³

²⁰³ Licenza s árií a sborovým výstupem oslavujícím Karla VI. byla určena pro některou z repríz, buď pro reprízu konanou 2. září 1723, ale spíše pro druhou reprízu, plánovanou na 9. září, která se z důvodu zničení amfiteátru a scény deštěm a větrem již nekonala. Viz NIUBO, Marc – BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina. Hudba a divadlo. In: HRBEK, Jiří a kol. *Panovnický majestát*, s. 160.

Hold Praze a Čechii

V závěrečné licenci oslovuje Génius Říma poprvé „slovutnou Čechii“, která byla v opeře skryta pod identitou Latia a Říma, stejně jako Alžběta Kristýna pod identitou Vesty. Do slov pronesených všemi přítomnými na samotném konci opery, kdy je „Římu vzdávána chvála, avšak oslavuje se sláva a jas Prahy“, se opět skrytou formou promítá skutečnost, které si byl Karel VI. dobře vědom, totiž že jeho královská korunovace se konala v roce tisícího výročí založení Prahy.²⁰⁴

Identifikace Říma s Prahou a Latia s Čechií se stává patrnou teprve v licenci. Potom teprve dostává svůj smysl neustálý výskyt obou Karlových ctností v ději opery. Vznesené Římány bránící svou svobodu tak lze identifikovat s podobně vznesenými obyvateli českých zemí, kteří tu svou svobodu ubrání za pomoci stejných ctností, jaké má jejich panovník. Potom nemůže dojít k tomu, aby se jejich vladařem jejich vladařem stal pyšný tyran, byť s královskou krví.

Otázka budoucího rakouského dědictví a dědičné poslušnosti a její zrcadlení v ději opery²⁰⁵

Výše popsaná oslava Karla VI. v podobě jeho stálosti a síly, identifikace českých zemí se svobodným Římem i upřednostňování ctností před královskou krví mělo z dynasticko-politického hlediska své důvody. Těmi byly neskrývané ambice saského kurfiřta a polského krále Bedřicha II. Augusta a bavorského kurfiřta Maxe Emanuela ucházet se v budoucnu o rakouské dědictví, pokud by se Karlu VI. již nenarodil mužský dědic. Tito vladaři byli tchány Karlových neterí a dcer zesnulého Josefa I., Marie Josefy a Marie Amálie. Své ambice dávali v symbolické rovině najevo již při slavnostech provázecích sňatky jejich synů s habsburskými princem. Velmi silně se tyto ambice odrazily také v ději dvou oper, které uzavření těchto sňatků provázely: opery *Teofane*, provedené k svatbě Marie Josefy a Bedřicha Augusta v Drážďanech roku 1719, a opery *Adelaide*, která zazněla roku 1722 v Mnichově při oslavách sňatku Marie Amálie a bavorského kurprince Karla Albrechta. Obě opery totiž v symbolické rovině zrcadlily význam, jaký pro oba

²⁰⁴ Podle *Kroniky české* od Václava Hájka z Libočan (1541) se tak mělo stát roku 723. Viz VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, s. 57.

²⁰⁵ Podrobný rozbor dynasticko-politických souvislostí včetně srovnání obou svatebních oper s operou *Costanza e Fortezza* viz tamtéž, s. 28–49 a 159–172.

kurfiřty mělo spojení jejich dynastií s dynastií habsburskou pomocí pokrevního pouta, a tím pádem i potenciální právo vznášet v budoucnu dědičné nároky. Ze srovnání těchto oper s operou *Costanza e Fortezza* vyšlo najevo, že poslední jmenovaná opera, v níž má královská krev jen malou cenu ve srovnání s ctnostmi, svým symbolickým poselstvím na tyto ambice přímo reagovala.

V opěře *Costanza e Fortezza* reaguje Karel VI. také na snahy Bedřicha II. Augusta posílit pokrevní pouto Wettinů a Habsburků možnými dalšími budoucími sňatky, a sice sňatky Karlových dcer, tehdy šestileté Marie Terezie a pětileté Marie Anny, se saskými princí Josefem Augustem a Bedřichem Christianem, narozenými v letech 1721 a 1722 z manželství Marie Josefy a kurprince Bedřicha Augusta.²⁰⁶ S tímto dynasticko-politickým poselstvím Karla VI. přímo souvisejí dvě repliky, v nichž je zdůvodněno odmítnutí nabízených sňatků ze strany Tarquinia a Porsenny:

I/4:

Tar. Já svoji ruku

nabízím Clelii, již zbožňuji; jak království, tak trůn,

(neboť to všechno mi náleží) s ní chci sdílet.

Herm. Bídné dary a plané nabídky! Naše krev

nemůže sloužit rozpínavosti tyranů.

III/5:

Por. Jaká naděje [kyne] Porsennově lásce?

Mu. Žádá. Zákony vlasti

stojí proti tvým tužbám: není dovoleno římským dcerám

dávat dědice cizím králům.

Karel VI. tím nepřímou vydal jasné stanovisko ke sňatkovým plánům saského kurfiřta či kohokoli jiného.

Svoboda Římanů, kterou chrání ony v Muciově replice zmíněné římské zákony, proto ve skutečnosti představuje svobodu českých zemí, tedy svobodu od „cizích králů“ s dědičnými nároky a od vladařské poslušnosti určené

²⁰⁶ Tamtéž, s. 123–132.

„královskou krví“. Opera *Costanza e Fortezza* se tím stala skrytou obhajobou pragmatické sankce, kterou Karel VI. vydal roku 1713 a kterou čeští stavové schválili roku 1720.²⁰⁷

Další symboly v opeře *Costanza e Fortezza*

Svůj symbolický význam spojený s Karlem VI. a tehdejší dynasticko-politickou situací mají v opeře také použité rostlinné a zvířecí motivy.

Nejdůležitější rostlinné symboly v díle představují vavříny, palma a oliva. Vavříny je symbolem vítězství a Římanům jej slibují již říční bohové, stejně jako jim slibují palmy, značící sílu, odolnost a vítězství ctnosti (I/3). Vavřínovým věncem také korunuje tančící postava Římské Síly jinou tančící postavu, představující Lásku k slávě. Palmy ve spojení s olivami potom používá coby přirovnání k Římanům konzulův syn Herminius (arie *Vaghi al pari di ulivi e di palme* / Bažice stejně tak po olivách jako po palmách, II/1), který tím vyjadřuje připravenost svých spoluobčanů uzavřít mír i bojovat s nepřítelem. O olivách jako symbolu míru zpívá nad ránem v tarquiniovských zahradách Valeria se sborem zahradníků, když dává najevo svou touhu po míru (III/6). Také bohové penáti se v licenze radují z dosaženého míru poukazem na olivové ratolesti, kterými si věncí čelo bůh války. Valeria i penáti však pod symbolem těchto oliv chápou pouze mír důstojný pro Římany, nikoli ten, který jim po celou dobu navrhoval Porsenna (viz konzulovu repliku II/9 a Valeriinu repliku III/6).

Pouze jedenkrát, a to během věštby haruspiků při korunovaci Římské Síly vavřínovým věncem, je zmíněna také myrta, a to jako rostlina, kterou Římská Síla neocení, patrně vzhledem k jejímu propojení s bohyní Venuší. Tento výrok haruspiků má pravděpodobně naznačit, že Římané chtějí zvítězit, a ne uzavřít mír za pomoci sňatků.

Ze zvířecích motivů je tím nejdůležitějším orel, kterého haruspikové při svém tanci vidí letět k nebesům a kterého nemůže dosáhnout pyšný sokol. Tento výjev symbolizuje v opeře marnou snahu Etrusků a především Tarquinia dobýt

²⁰⁷ Viz URFUS, Valentin. 19. 4. 1713, s. 54; VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, s. 26.

Řím a ovládnout jej.²⁰⁸ Motiv orla letícího ke slunci, od něhož tento dravý pták získává nové mládí a nesmrtelnost, byl také antickým emblémem.

Haruspikové ve svém tanci, který navazuje na zjevení personifikované Lásky k slávě, zmiňují také ptáka Fénixe, který stejně jako Láska k slávě vyzařuje paprsky slávy. Fénix vstávající z popela byl symbolem používaným již v dobách antického římského císařství a objevoval se již na starých římských mincích, a to jako symbol naděje na šťastnější budoucnost.²⁰⁹

Rovněž Karel VI. používal orla ve spojení s Fénixem jako habsburský i císařský symbol, např. na reversech medailí ke Karlově císařské i k pozdější uherské korunovaci v letech 1711 a 1712. Sloučením obou zmíněných symbolů, orla a Fénixe, a ve spojení se zeměkoulí tak vznikl jeden z nejdůležitějších panovníckých symbolů Karla VI.²¹⁰ Také haruspikové věští na základě spojení Fénixe s Láskou k slávě vítězství, mír a šťastný věk – na scéně platí tato věštba Římu, ve skutečnosti českým zemím a Habsburkům.

²⁰⁸ WESSELY, Othmar. *Pietro Pariatis Libretto*, s. 18, ztotožňuje s tímto orlem císaře Karla VI.

²⁰⁹ Po smrti posledního španělského krále z rodu Habsburků Karla II. roku 1700 používali Habsburkové symbol Fénixe v souvislosti s představami o obnovení habsburského panství ve Španělsku; rakouský arcivévoda a nový španělský král Karel III. v tomto kontextu představoval Fénixe, který vstal z popela svého stejnojmenného předchůdce. POLLEROS, Friedrich B. *Hispaniarum et Indiarum Rex*. In: JANÉ, Jordi (ed.): *Denkmodelle. Akten des achten spanisch-österreichischen Symposions 15.-18. Dezember 1999 in Tarragona*. Sonderheft I. Tarragona 2000, s. 125 a 132. Zde tedy mohlo dojít k aktualizaci významu tohoto symbolu, ovšem již ne v souvislosti se španělským, ale s budoucím rakouským dědictvím.

²¹⁰ MATSCHE, Franz. *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.: Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1931, s. 252 a 294.

Hudba k opeře *Costanza e Fortezza*

III.1 Úvod

Při charakteristice hudby k opeře *Costanza e Fortezza* je třeba znovu poukázat na fakt, že byla přizpůsobena, ba přímo „šita na míru“ výjimečným provozovacím podmínkám v amfiteátru pod širým nebem, což ve své vzpomínce konstatoval také Johann Joachim Quantz. Proto se *Costanza e Fortezza* po hudební stránce zcela vymyká dobovému estetickému ideálu opery, založenému na výkonech sólistů ve virtuózních áriích, prováděných v uzavřených prostorách divadel. V dobových operách koncertoval sólový zpěvák často se sólovým nástrojem a oba se předháněli v provádění nejrůznějších virtuózních ozdob. Orchester sloužil pouze jako doprovodná složka. Také sborových či ansámblových výstupů (duety, tercety) se v těchto operách vyskytovalo minimum.

Johann Joseph Fux naproti tomu vyzdvihl do popředí zvuk početného orchestru, který vyplnil rozlehlý prostor amfiteátru, a učinil z něj rovnocenného partnera sólových zpěváků. Koncertantními party sólových nástrojů Fux naopak šetřil, i když se jich zcela nezřekl. Opera *Costanza e Fortezza* rovněž obsahuje nebývale velké množství sborových výstupů.

Navzdory tomu stojí i tato „hudebnědivadelní slavnost“ na stejném základě jako všechny dobové italské opery: na recitativích secco a sólových áriích, které zakončují drtivou většinu scén. K nim připočteme i dva duety: „válečný“

duet Tarquinia a Porsenny v prvním a „rozlučkový“ duet Mucia a Valerie ve druhém dějství.²¹¹ Pouze do dramaticky vypjaté scény Horatia chystajícího se na boj s Etrusky na *Ponte Sublicio* zařadil Fux také doprovázený recitativ (*recitativ accompagnato*) a následně i arioso.²¹²

Základ přibližně stočlenného instrumentálního ansámblu řízeného Antoniem Caldarou tvořil soubor smyčcových nástrojů. Hlasy prvních a druhých houslí byly při plném zvuku orchestru zesilovány hoboji (tzv. *ripieni*). Mezi hoboisty zesilující zvuk orchestru patřil také Johann Joachim Quantz. Altovou polohu vyplňoval hlas viol. Smyčcové nástroje v basové poloze (kontrabasy, violony) tvořily součást skupiny nástrojů *bassa continua* (dále pouze *bc*), ke které náležely též fagoty a nástroje tvořící akordický doprovod: *arciloutny*, *teorby* a *cembala*. Mimo orchestřiště, v dolní části obou věží stojících v *proscenio*, byly usazeny dva čtyřhlasé sbory trubačů spolu s *tympanisty*.

III.2 Popis hudebních čísel

III.2.1 Předehra (*Sinfonia*)²¹³

Dílo uvádí italská *sinfonie* složená ze tří vět.

První, nejkratší věta tvoří úvodní intrádu k celému dílu, neboť je postavena především na akordických tématech trubek doprovázených *tympány*. Fanfárový úvod zde představuje jakýsi slavnostní pozdrav vznešenému posluchačstvu²¹⁴ (především císařskému páru). Hlasy obou žesťových sborů i oba hlasy houslí jsou postaveny na principu *echa*, pomocí kterého Fux vyplnil prostor *amfiteátru* hned v úvodu díla. Oba žesťové sbory tedy postupují v přísné imitaci vždy po půl taktu a totéž činí první a druhé housle, které svými motivy v šestnáctinových

²¹¹ Tarquinius a Porsenna: *Ceda Roma / Ať se vzdá Řím*, I/1, příklad č. 4. Valeria a Mucius: *Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio / Odcházím; avšak snad, ó bože – Jdi, krásný miláčku můj*, II/3, příklad č. 24.

²¹² Horatius: *Te, o Tiberino / Tebe, ó Tibere*, I/12, příklad č. 16; Týž: *Non è solo Orazio, no / Není sám Horatius, ne*, I/12, příklad č. 17.

²¹³ Podrobnější rozbor úvodní *sinfonie* viz MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux als Opernkomponist*, sv. I, s. 233–235. VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 71–74.

²¹⁴ KAMPER, Otakar: *Hudební Praha*, s. 49.

hodnotách zvukově vyplňují akordické intrády trubek. Střední díl věty patří smyčcovým nástrojům modulujícím ze základní tóniny C dur do tóniny G dur. V jejím závěru se celý ansámbl spojuje do intrády opět v tónině C dur. Nástroje postupují opět v přísné imitaci, vždy po půl taktu (viz příklad č. 1).

Druhá věta kontrastuje s tou první již svým třídobým metrem (3/4 takt). Je vyhrazena pouze smyčcovému ansámblu (včetně hobojů a fagotů zesilujících jeho zvuk), který je doprovázen nástroji bc. Představuje sekvenční modulaci s motivy klesajícími vždy o půltón níže, typickou v té době pro druhé věty symfonií. Stejně jako první věta je i věta druhá založena na imitační práci hlasů, tentokrát však na principu fugové expozice. K imitaci hlavního motivu tvořeného intervalovými skoky v rozsahu sexty dochází nejprve v hlasech houslí, po deseti taktech jej přebírají basové nástroje a po dalších třech taktech hlas viol, aby jej opět navrátil druhým a posléze prvním houslím. Ostatní hlasy tvoří protivěty (viz příklad č. 2).

Ve třetí větě se zvukové barvy smyčcových a žesťových nástrojů spojují do plného, majestátního zvuku celého ansámblu. Skladatel Fux zde uplatnil oba způsoby práce s tématy z vět předchozích: princip echa i fugovou expozici. Třetí věta tedy začíná podobně jako věta první intrádami žesťových sborů ve 4/4 taktu, doprovázených smyčcovými nástroji, aby se po vzoru věty druhé vrátila opět k imitační práci smyčcových nástrojů v 3/4 taktu. Imitační práce probíhá na principu dvojité fugy mezi hlasy prvních a druhých houslí a též mezi hlasy viol a nástrojů bc (viz příklad č. 3), které si v průběhu věty svá témata předávají. Jako poslední přebírá toto téma, představené v úvodu houslemi, také nejvyšší hlas trubek (klarín) z prvního žesťového sboru. Velkolepý závěr třetí věty tvoří opět intráda s plným zvukem orchestru včetně žesťového sboru. Poslední čtyři takty třetí věty však patří pouze nástrojům smyčcovým, neboť žesťové nástroje navazují hned po jejím skončení dalším výstupem. Před dozněním třetí věty už museli být na scéně připraveni Porsenna a Tarquinius se sborem etruských vojáků, aby okamžitě po jejím skončení zvolali „*Ceda Roma / Ať se vzdá Řím*“. Spolu s nimi otevírají první dějství opery žesťové nástroje ohlašující brzký triumf etruského vojska.

Tabulka č. 8: *Costanza e Fortezza* – Schéma průběhu úvodní sinfonie

Sinfonia	Počet taktů	Tónina	Takt	Tempo	Obsazení
1. věta	18	C dur	C	<i>Allegro</i>	Žestový sbor I: clno 1, 2; tr 1, 2; timp; Žestový sbor II: clno 1, 2; tr 1, 2; timp; vl + ob 1, 2; vla, bc
2. věta	29		3/4	<i>Andante</i>	vl 1, 2; vla; bc
3. věta	53	C dur	C, 3/4	<i>Allegro</i>	Žestový sbor I: clno 1, 2; tr 1, 2; timp; Žestový sbor II: clno 1, 2; tr 1, 2; timp; vl [+ ob] 1, 2; vla; bc

II.2.2 Sborové výstupy

Zastoupení sborové složky v jednotlivých dějstvích

Díky nebývalému množství sborových výstupů označil fuxovský badatel John Henry van der Meer operu *Costanza e Fortezza* za operu „sborovou“ (die Choroper), která se v tomto ohledu vymyká nejen obvyklé stavbě dobových oper, ale představuje výjimku dokonce i mezi ostatními slavnostními operami, komponovanými v té době pro císařský dvůr.²¹⁵ Nepočítáme-li zpívané balety salíů, haruspiků a penátů, umístěné mezi jednotlivá dějství, dosahuje celkové množství sborových výstupů v opeře *Costanza e Fortezza* počtu 21. Vystupuje v nich celkem sedm seskupení, která již byla jmenována výše: etruští vojáci, římsí zajatci, římsí vojáci, nymfy, říční bohové, římský lid a zahradníci. Sbory vystupují na obou znepřátelených stranách.²¹⁶

Výskyt sborové složky je v jednotlivých dějstvích rozložen různě. Většina sborových výstupů se odehrává v dějství prvním, kde mají sbory svou nezastupitelnou dramatickou úlohu. Římané a Etruskové spolu na začátku příběhu komunikují nejprve jako znepřátelené celky, jejichž součástí jsou také jednotliví

²¹⁵ MEER, John Henry van der. *Johann. Josef Fux als Opernkomponist*, sv. 1, s. 228.

²¹⁶ K analýze sborových čísel viz též MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux*, sv. 1, s. 236–237; VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 128–131.

solisté: Porsenna, Tarquinius, Valeria a Herminius. Úvod opery se proto vyznačuje „tvrdošijným“ opakováním stále stejných sborových čísel na obou stranách konfliktu. Největšího počtu opakování dosahuje sbor etruských vojáků *Ceda Roma*, zahájený vždy výzvou Porsenny a poté Tarquinia, aby se Řím vzdal po dobrém, dříve, než bude zničen.²¹⁷ První scéna celé opery tvoří díky neustálému opakování tohoto sborového ritornelu svého druhu rondo.²¹⁸ Do komunikace Římanů s Etrusky, která graduje až k Porsennovu pokusu o útok na Řím, posléze zasahují nymfy a říční bohové a nakonec také sám bůh řeky Tiberu, kterým vrcholí třetí scéna prvního dějství.²¹⁹

Pro tuto mimořádně významnou roli sborů a dějovou uzavřenost jsou první tři scény prvního dějství v odborné literatuře označovány jako svého druhu prolog k celé opeře.²²⁰ Do jisté míry funkci prologu opravdu splňují. Prology k hudebním dramatům se vyznačovaly efektními výstupy bohů či alegorických postav, z jejichž sporu či rozhovoru vyplývalo již předem, jak příběh skončí a která ze zneprátených stran zvítězí. U dvorských oper měly tyto prology charakter holdu božstev vznešenému oslavenci či oslavenkyni, což splňuje i výstup říčního boha v opeře *Costanza e Fortezza*.²²¹ Protože tato opera není hudebním dramatem, ale hudebnědivadelní slavností, neoddelil libretista Pariati prolog od samotného příběhu, nýbrž jej do příběhu vložil a tím propojil holdovací prvek s již probíhajícím dramatickým dějem.²²²

Kromě těchto tří úvodních scén však sbory vystupují také na konci prvního dějství. Sbor Římanů nejprve doprovází konzula Publia Valeria, když se tento odebrá ve slavnostním průvodu do Vestina chrámu oslavit její narozeniny,

²¹⁷ Tarquinius, Porsenna a sbor etruských vojáků: *Ceda Roma* / Ať se vzdá Řím, I/1, příklad č. 4.

²¹⁸ MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux*, sv. 1, s. 228.

²¹⁹ Nymfy: *Roma non paventar* / Říme, neděs se, I/2, příklad č. 8; říční bohové: *Spera, o Roma* / Doufej, ó Říme, I/3. Sbor nymf s opakujícím se refrénem označuje van der Meer taktéž jako rondo, viz tamtéž, s. 228.

²²⁰ MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux*, sv. 1, s. 228; BÖHM, Claudia. *Theatralia*, s. 441.

²²¹ Viz např. prolog k opeře *Adelaide* (libreto A. Salvi / hudba P. Torri), která byla provedena roku 1722 v Mnichově v rámci oslav sňatku habsburské princezny a neteře Karla VI. Marie Amálie s bavorským kurprincem Karlem Albertem. VÁCHA, Štěpán et al. *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, s. 42–43.

²²² Podrobný rozbor prvních tří scén prvního dějství viz VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 75–83.

a sbory římských a etruských vojáků také následně komentují probíhající Horatiův boj na mostě a jeho následný pád do Tiberu.²²³ Celé první dějství uzavírají opět Římané, chválící na pokyn konzula mocnou bohyni za Horatiovu záchranu.²²⁴ Patrně kvůli zdůraznění dramatického spádu událostí odehrávajících se v prvním dějství zde Fux přerušuje sborové výstupy krátkými zvoláními ve formě recitativů a vzájemně kombinuje různá sborová seskupení (etruské vojáky a římské zajatce, nymfy a říční bohy, etruské a římské vojáky).

Ve druhém a třetím dějství již sbory tuto dramatickou úlohu nemají. Oba zbývající hrdinské činy Římanů, převzaté od Tita Livie, tedy Muciův pokus o vraždu Porsenny a Cleliin útek přes řeku Tiber, totiž zůstávají očím diváků skryty. Sbory na obou stranách konfliktu tedy již nejsou přímými svědky těchto událostí, nedostávají se do vzájemné konfrontace a přebírají úlohu reflexivní – komentují činy jednotlivců, nebo je naopak vybízejí k vykonání zásadního kroku. Na začátku druhého dějství se dostává do popředí sbor etruských vojáků, kteří nejprve oslavují svého krále Porsennu a vyjadřují mu oddanost, za okamžik však žádají smrt pro dopadeného Mucia.²²⁵ Posléze tito vojáci společně s přítomnými Římany chválí šlechtetnost Porsenny, který Muciovi daroval život a svobodu.²²⁶ Ve třetím dějství prosí na Janiculu sbor zahradníků Jitřenku o její brzký příchod a nastolení míru.²²⁷ O uzavření míru s Římem a odmítnutí další pomoci Tarquiniovi prosí posléze etruští vojáci svého krále Porsennu. Římané v tu chvíli naopak žádají svého konzula o pokračování války.²²⁸ Oba tyto sbory však oslovují na konci celého příběhu pouze své vrchní velitele. Spolu nekomunikují, neboť

²²³ Sbor Římanů: *Lodi a Vesta, a Vesta onori* / Chvály Vestě, Vestě pocty, I/7; římsští vojáci: *De' Romani la virtù* / Ctnost Římanů, I/12, příklad č. 18; etruští vojáci: *E' furore, o vanità* / Pošetilá smělost je zbesilostí či marnivostí, I/12, příklad č. 20.

²²⁴ Římané: *Gran Diva possente* / Veliká bohyně mocná, I/14.

²²⁵ Etruští vojáci: *Vivi eterno, e vinci sempre* / Žij navěky a stále vítěz, II/2; *Morte, morte al traditor* / Smrt, smrt zrádci, II/5, příklad č. 25.

²²⁶ Publius Valerius, Clelia, Horatius, Herminius a etruští vojáci: *Pari non ha di lui* / Rovného nemá, II/7, příklad č. 28.

²²⁷ Valeria a sbor zahradníků: *Sorga l'Alba, e serbando i suoi fiori* / Necht' vyjde Jitřenka a pečujíc o své květy, III/6.

²²⁸ Etruští vojáci: *Pace, Porsenna, pace* / Mír, Porsenno, mír, III/10, příklad č. 34; římsští vojáci: *Guerra, Valerio, guerra* / Válku, Valerie, válku, III/10, příklad č. 35.

k tomu už nemají důvod. Jakmile Porsenna ustupuje vůli římského senátu, podvoluje se římským zákonům a souhlasí s uzavřením míru výhodného pro Římany, začínají všichni přítomní jako jeden velký sbor oslavovat vítězného Génia Říma.²²⁹

Formální stránka sborových čísel a jejich propojení s výstupy sólistů

Formální podoba a tím pádem i délka každého sborového výstupu v opeře *Costanza e Fortezza* je zcela přizpůsobena dějové situaci, v níž se tento výstup nachází. Vyskytují se tu proto sborová čísla jednodílná (sbor etruských vojáků *Ceda Roma*), strofická s refrénem (sbor nymf *Roma non paventar*, sbor etruských vojáků *Morte, morte al traditor*) nebo sborová čísla třídílná ve formě *da capo*, kterých je v této opeře většina (např. *Lodi a Vesta, a Vesta onori* nebo *De'Romani la virtù*).²³⁰

Sbory Římanů a Etrusků jsou čtyřhlasé nebo pětihlasé, s dvěma sopránovými party. Pouze sbory nymf (dva sopránové hlasy a jeden altový) a sbor říčních bohů (alt, tenor, bas) mají kvůli svému vzájemnému odlišení tříhlasou sazbu.

V některých sborových číslech nastupují sopránové hlasy jako první, o půl taktu či o celý takt dříve než ostatní hlasy, které se poté společně přidávají. Může se tak stát hned na začátku sborového čísla (*Lodi a Vesta, a Vesta onori*) nebo teprve v jeho druhé části (*Guerra, Valerio, guerra*).²³¹

Nezřídka jsou sbory propojeny v jednom čísle s výstupy sólistů, jimž sboristé přizvukují. Tím se v první scéně celé opery vyznačuje opakovaný „etruský“ výstup *Ceda Roma*,²³² který zahajují Porsenna (alt) a Tarquinius (soprán), i oba výstupy „římské“. První z nich (*Né ceder né temer*) zahajují sólové

²²⁹ Všichni: *Al Romano Genio invito sta prescritto* / Stojí psáno, že neporazitelnému géniu Říma, III/10.

²³⁰ Tarquinius, Porsenna a etruští vojáci: *Ceda Roma* / Ať se vzdá Řím, I/1, příklad č. 4; nymfy: *Roma non paventar* / Říme, neděs se, I/2, příklad č. 8; etruští vojáci: *Morte, morte al traditor* / Smrt, smrt zrádci, II/5, příklad č. 25; Římané: *Lodi a Vesta, a Vesta onori* / Chvály Vestě, Vestě pocty II/7; *De'Romani la virtù* / Ctnost Římanů, I/12, příklad č. 18

²³¹ Římané: *Lodi a Vesta, a Vesta onori* / Chvály Vestě, Vestě pocty II/7; římsští vojáci: *Guerra, Valerio, guerra* / Válku, Valerie, válku, III/10, příklad č. 35.

²³² Tarquinius, Porsenna a etruští vojáci: *Ceda Roma* / Ať se vzdá Řím, I/1, příklad č. 4.

hlasy sourozenců Valerie (soprán) a Herminia (soprán), zatímco ten druhý (*Piena di sua virtù*) uvádí samotná Valeria.²³³ Ve třetím dějství přivádí Valeria do ztemnělých tarquiniovských zahrad na Janiculu sbor zahradníků a společně volají Jitřenku (*Sorga l'Alba*).²³⁴ Konzulova dcera vždy nejprve předzpívá celou frázi a sbor ji po ní opakuje.

Také dva společné sborové výstupy Římanů a Etrusků ve druhém dějství zahajují sólisté. Pouze v těchto dvou číslech nechal Fux společně zpívat příslušníky obou znepřátelených stran. Prvním z těchto sborových čísel je chvalo-zpěv na Porsennu, který právě daroval Muciovi život a svobodu (*Pari non ha di lui*).²³⁵ Tento výstup začíná kvartetem sólistů (Publius Valerius – bas, Clelia – alt, Horatius – tenor a Herminius – soprán), kteří nastupují jeden po druhém v imitaci. K sólistům se vzápětí přidává pětihlasý sbor etruských vojáků. Druhým z těchto sborových čísel je prosba o šťastnou věštbu haruspiků (*Fausto a noi ci ascolti il fato*). Taktéž začíná kvartetem sólistů, zpívajících ale tentokrát ve dvojicích: nejprve nastupují Clelia (alt) a Porsenna (alt) a poté Tarquinius (soprán) s Herminiem (soprán). Také k nim se okamžitě přidávají etruští vojáci.²³⁶

Jedenkrát v průběhu děje se od sborového seskupení odděluje jeho část, a sice při výstupu sboru nymf (*Roma non paventar*).²³⁷ První díl A (refrén) a díl B zpívají všechny nymfy, zatímco díl C zpívá pouze část sboru (*parte del coro*).

Instrumentace sborových čísel

Doprovod sborů tvoří v drtivé většině čtyřhlasý nástrojový ansámbl nebo pouze nástroje bc. V některých sborových číslech však dostávají prostor také žestové či jiné dechové nástroje. Jejich zvukové barvy mají v těchto číslech svůj hlubší symbolický význam.

²³³ Valeria, Herminius a římsí zajatci: *Né cedar né temer* / Řím se nemůže vzdát, I/1, příklad č. 6 a *Piena di sua virtù* / Naplněn svou ctností, I/1.

²³⁴ Valeria a sbor zahradníků: *Sorga l'Alba, e serbando i suoi fiori* / Nechť vyjde Jitřenka a pečujíc o své květy, III/6.

²³⁵ Publius Valerius, Clelia, Horatius, Herminius a etruští vojáci: *Pari non ha di lui* / Rovného nemá, II/7, příklad č. 28.

²³⁶ Clelia, Porsenna, Tarquinius, Herminius: *Fausto a noi ci ascolti il fato* / Kéž nás vyslyší náš příznivý osud, II/13.

²³⁷ Nymfy: *Roma non paventar* / Říme, neděs se, I/2, příklad č. 8.

V prvním dějství, do něhož skladatel Fux umístil největší počet sborových čísel, se instrumentační složka stává důležitým rozlišovacím znakem mezi oběma znepřátelenými stranami: zatímco sebevědomé Etrusky doprovází při zvolání *Ceda Roma* žestový čtyřhlas, musejí se Římští zajatci spokojit pouze se smyčcovými nástroji (*Né ceder né temer a Piena di sua virtù*).²³⁸

Žestové nástroje ovšem brzy přecházejí na stranu budoucích vítězů. Poté co doprovodí Horatiovo arioso před bojem na mostě (*Non è solo Orazio, no*), oslavují na konci prvního dějství spolu s Římany bohyni Vestu za Horatiovu zázračnou záchranu z řeky Tiberu (*Gran Diva possente*).²³⁹ V instrumentálním úvodu k tomuto sborovému číslu uplatnil Fux opět princip echa, a to ve dvou hlasech trubek a v tříhlasu houslí a viol.

Na konci třetího dějství se situace mezi válčícími stranami zcela obrací. Tentokrát jsou to Římané, kdo vzrušeně volá po pokračování války až do vítězného konce. Přerušovanými výkřiky v rychlém tempu *Guerra, Valerio, guerra*, doprovázenými žestovými nástroji, svorně vyzývají přítomného konzula k válce.²⁴⁰ Etruští vojáci naproti tomu prosí svého krále Porsennu o uzavření míru za doprovodu smyčcového ansámblu (*Pace, Porsenna, pace*).²⁴¹

Pouze v jednom případě doprovázejí sborový výstup dva hlasy hoboju, a to ve druhém dějství, kdy etruští vojáci žádají smrt pro neúspěšného královraha Mucia (*Morte, morte al traditor*).²⁴² Opakované tóny hoboju přizvukují rychlým a vzrušeným akordickým pohybům v partu unisono houslí a dávají tušit, jak moc jsou etruští vojáci dychtiví vidět umírat toho, který chtěl jejich krále připravit o život.

Od obou znepřátelených stran se v druhé scéně prvního dějství odlišují instrumentačně i nymfy (*Roma non paventar*), doprovázené zobcovými

²³⁸ Tarquinius, Porsenna a sbor etruských vojáků: *Ceda Roma* / Ať se vzdá Řím, I/1, příklad č. 4; Valeria, Herminius a římsí zajatci: *Né ceder né temer* / Řím se nemůže vzdát, I/1, příklad č. 6 a *Piena di sua virtù* / Naplněn svou ctností, I/1.

²³⁹ Horatius: *Non è solo Orazio, no* / Není sám Horatius, ne, I/12, příklad č. 17; Římané: *Gran Diva possente* / Veliká Bohyně mocná, I/14.

²⁴⁰ Římští vojáci: *Guerra, Valerio, guerra* / Válku, Valerie, válku, III/10, příklad č. 35.

²⁴¹ Etruští vojáci: *Pace, Porsenna, pace* / Mír, Porsenno, mír, III/10, příklad č. 34.

²⁴² Etruští vojáci: *Morte, morte al traditor* / Smrt, smrt zrádci, II/5, příklad č. 25.

flétnami.²⁴³ Je to jediný výskyt těchto nástrojů v celé opeře a jejich melodie v klesajících sekundových krocích evokuje tekoucí vodu či vlny. Toto hudební zobrazování říčních vln přebírají po nymfách okamžitě bohové řek, přesněji řečeno jejich čtyřhlasý smyčcový doprovod (*Spera, o Roma*).²⁴⁴ Jednotlivé instrumentální hlasy tak zobrazují proudy vod a hudebními prostředky společně znázorňují obrovský vodní gejzír, který se objevil na scéně. Za zvuku „vlnících se“ melodií se z řeky vynořuje palác boha řeky Tiberu.

Vztah hudby a slova ve sborových číslech

Přes nesporný symbolický význam, jaký skladatel Fux přisoudil ve sborových výstupech instrumentaci a charakteristickým melodickým postupům jednotlivých nástrojů, věnoval zde stejnou pozornost práci s melodikou ve zpěvních partech, kde zdůraznil či ozdobil důležitá slova.

V prvním dějství vyzývají říční bohové Římany, aby doufali v získání nových vavřínů a palem jako symbolů vítězící ctnosti. Tyto rostliny jsou od sebe v nejvyšším hlase (alt) odlišeny melodicky – palmy pomocí prodlévky, vavříny naopak tomu ozdobnou melodií (*Spera, o Roma*).²⁴⁵

V okamžiku Horatiova boje a pádu do Tiberu od sebe Fux odlišil sbory Římanů a Etrusků. Nejedná se tentokrát o kontrast v instrumentaci, neboť oba sbory doprovází smyčcový orchestr, ale v melodice a metru. Římanům zpívajícím o římské ctnosti, která vše zmůže (*De'Romani la virtù*), předepsal Fux výstup tanečního charakteru ve tříčtvrtěčném rytmu s doprovodem smyčcových nástrojů.²⁴⁶ Naopak Etruskům odsuzujícím Horatiovu pošetilou smělost přidělil pouze sled sekvenčně klesajících motivů, nápadně připomínajících druhou větu úvodní symfonie, avšak tentokrát zkomponovaný v sudém metru (*E' furore, o vanità*).²⁴⁷ Oba nepřátelené tábory mají společný pouze tečkovaný rytmus. Ale zatímco římscí vojáci přednášejí text svorně a jednotně, výstup Etrusků, s nimiž navíc hrají

²⁴³ Nymfy: *Roma non paventar* / Říme, neděs se, I/2, příklad č. 8.

²⁴⁴ Říční bohové: *Spera, o Roma* / Doufej, ó Říme, I/3.

²⁴⁵ Říční bohové: *Spera, o Roma* / Doufej, ó Říme, I/3.

²⁴⁶ Římscí vojáci: *De'Romani la virtù* / Ctnost Římanů, I/12, příklad č. 18.

²⁴⁷ Etruští vojáci: *E' furore, o vanità* / Pošetilá smělost je zbesilostí či marnivostí, I/12, příklad č. 20.

nástroje unisono, budí spíše dojem neuspořádané vřavy, neboť každý ze čtyř hlasů přednáší text o pošetilé smělosti a marnivosti v jiných rytmických hodnotách.

Rozdíly v tempu a metru jsou patrné i na začátku prvního dějství, při konfrontaci etruských vojáků v čele s Porsennou a Tarquiniem s římskými zajatci v čele s Valerií a Herminiem. Výstupy římských zajatců v tempu andante (*Né ceder né temer* a *Piena di sua virtù*) vyjadřují klid, rozvahu, ale zároveň rozhodnost a neoblomnost.²⁴⁸ Tvoří tím kontrast ke vzrušenému a výhružnému etruskému ritornelu *Ceda Roma* v tempu allegro.²⁴⁹ V závěru opery však stejně vzrušeně volají Římané po vítězném dovršení válečného konfliktu (*Guerra, Valerio, guerra*), zatímco kdysi bojechtiví Etruskové prosí Porsennu o uzavření míru (*Pace, Porsenna, pace*).²⁵⁰ Oba sbory jsou sice psány v sudém rytmu a v tempu allegro, rozdíl je však tentokrát patrný v afektech: výkřiky Římanů přerušované pauzami zde silně kontrastují se zpěvnou melodií přednášenou Etrusky.

Některé sborové výstupy uvedl Fux tím, že první textově-melodickou frázi nechal přednést ještě před úvodním instrumentálním ritornelem. Teprve po jeho doznění nechal tuto frázi znovu zopakovat (např. ve výstupu etruských vojáků *Pace si brama?*).²⁵¹ V jiných sborových číslech zase vložil první frázi do úvodního ritornelu nebo ji od dalšího opakování oddělil alespoň krátkou mezihrou (sbor říčních bohů *Spera, o Roma*, sbor římských vojáků *De'Romani la virtù* a sbor Římanů *Gran Diva possente*).²⁵² Použil zde stejný způsob zdůraznění úvodních slov textu jako v některých sólových áriích, tzv. áriích s devizou.

Ve sborovém výstupu etruských vojáků, žádajících ve druhém dějství smrt pro Mucia, zdůraznil Fux úvodní slova refrénu *Morte, morte* tím, že je nechal přednést ve čtvrtkových notách, zatímco u dalších opakování refrénu již tyto

²⁴⁸ Valeria, Herminius a římsští zajatci: *Né ceder né temer* / Řím se nemůže vzdát, I/1, příklad č. 6, a *Piena di sua virtù* / Naplněn svou ctností, I/1.

²⁴⁹ Tarquinius, Porsenna a sbor etruských vojáků: *Ceda Roma* / Ať se vzdá Řím, I/1, příklad č. 4.

²⁵⁰ Římsští vojáci: *Guerra, Valerio, guerra* / Válku, Valerie, válku, III/10, příklad č. 35; etruští vojáci: *Pace, Porsenna, pace* / Mír, Porsenna, mír, III/10, příklad č. 34.

²⁵¹ Etruští vojáci: *Pace si brama?* / Po míru toužíme?, III/9.

²⁵² Říční bohové: *Spera, o Roma* / Doufej, ó Říme, I/3; římsští vojáci: *De'Romani la virtù* / Ctnost Římanů, I/12, příklad č. 18; Římané: *Gran Diva possente* / Veliká Bohyně mocná, I/14.

výkřiky zaznívají v notách osminových.²⁵³ Také tento způsob zdůraznění prvních slov prodloužením délky tónů použil Fux v této opeře u sólových árií.

Zpívané balety mezi dějstvími a v závěrečné licenci

Na závěr je nutno zmínit zpívané balety, vložené mezi jednotlivá dějství, k nimž zkomponoval hudbu císařský dvorní houslista Nicola Matteis. Různé dvou- nebo třídílné tance (menuet, sarabanda, gavota, bourée, rigaudon) tvoří cykly (či suity), v nichž tančí a zároveň zpívají sbory salíů, haruspiků či penátů. Jejich výstupy začínají hned v prvním taktu zpěvem nebo je uvádí krátká několikatak-tová instrumentální předehra. V těchto číslech se nevyskytují žádní sólisté – jak saliové, tak i haruspikové a penáti vystupují jako jednotná tělesa.²⁵⁴

Pouze sbor penátů v závěrečné licenci je rozdělen na dvě části. První část sboru nejprve zpívá a tančí rigaudon (*Che bel piacer*).²⁵⁵ Poté nastupuje jiná část sboru,²⁵⁶ která předvádí třídobý tanec charakteru sarabandy (*I tuoi Penati*).²⁵⁷

Instrumentální doprovod zpívaných tanců tvoří vždy čtyřhlasý smyčcový ansámbl. Pouze v závěrečném chvalozpěvu všech přítomných na Alžbětu Kristýnu a Prahu (*A Vesta il labbro applaude*) se opět ozývají trubky.²⁵⁸

²⁵³ Etruští vojáci: *Morte, morte al traditor* / Smrt, smrt zrádci, II/5, příklad č. 25.

²⁵⁴ Viz první tanec salíů po prvním dějství *Per te più irato, e nubilo* / Díky tobě již k nám není nebe pohněvané a zamračené, příklad č. 22.

²⁵⁵ Penáti: *Che bel piacer* / Jak krásné potěšení, licenza, příklad č. 36.

²⁵⁶ Toto seskupení je v rukopisné partituru označeno jako *l'altro coro di Penati* (jiný sbor penátů) a v tištěném libretu jako *parte del coro* (část sboru).

²⁵⁷ Penáti: *I tuoi Penati* / Své penáty, licenza. K těmto tancům viz text Heleny Kazárové v katalogovém hesle KAZÁROVÁ, Helena – VESELÁ, Irena. Giuseppe Galli Bibiena: Costanza e Fortezza, s. 342–343.

²⁵⁸ Všichni: *A Vesta il labbro applaude* / Vestu velebí ústa, licenza, příklad č. 37.

Tabulka č. 9: *Costanza e Fortezza* – Seznam sborových výstupů v jednotlivých dějstvích

Označení sboru a textový incipit	Počet taktů	Tónina	Takt	Tempo	Obsazení
I. dějství					
Tarquinius, Porsenna, sbor etruských vojáků – „Etruský“ ritornel (<i>Ceda Roma</i>), I/1	13	C dur	C	<i>Allegro</i>	S, A, SATB, cl. 1, 2, vl 1, 2, vla, bc; jednodílný, osm opakování
Valeria, Herminius, sbor zajatých Římanů I. (<i>Né ceder, né temer</i>), I/1	15	G dur	C	<i>Andante</i>	S, S, SATB, vl 1, 2, vla, bc; jednodílný, dvě opakování, pokaždé následuje sbor <i>Ceda Roma</i>
Valeria, Herminius, sbor zajatých Římanů II. (<i>Piena di sua virtù</i>), I/1	16	F dur	C	<i>Andante</i>	S, S, SATB, vl 1, 2, vla, bc, dvoudílný, namísto třetího dílu po něm následuje da capo „etruský“ sborový ritornel <i>Ceda Roma</i>
Sbor nymf (<i>Roma non paventar</i>), I/2	16 + 121	F dur /B dur	3/8	bez označení	SSA, fl dolce, vl 1, 2, vla, bc vlc soli; tutti: SSATB, fl dolce, vl 1, 2, vla, bc; třídílný: instrumentální ritornel, díl A – refrén, díl B a C, zpíván po částech
Sbor řek (<i>Spera, spera o Roma</i>), I/3	19 + 12	F dur	C	bez označení	ATB, vl 1, 2, bc; da capo, zpíván třikrát po částech (A, B a znovu A), které se střídají s refrénem sboru nymf
Sbor Římanů (<i>Lodi a Vesta</i>), I/6 a I/7	98	F dur	3/4	bez označení	SSATB, vl 1, 2, vla, bc; da capo, zpíván dvakrát (poprvé pouze díl A)

<i>Označení sboru a textový incipit</i>	<i>Počet taktů</i>	<i>Tónina</i>	<i>Takt</i>	<i>Tempo</i>	<i>Obsazení</i>
Sbor římských vojáků (<i>De' Romani la virtù</i>), I/12	77	C dur	3/4	<i>Allegro</i>	SSATB, vl 1, 2, vla, bc; da capo, zpíván dvakrát
Sbor etruských vojáků (<i>E' furore o vanità</i>), I/12	14	F dur	C	<i>Andante</i>	SATB, vl 1, 2, vla, bc; jednodílný
Sbor Římanů (<i>Gran diva possente</i>), I/14	50	C dur	3/4	bez označení	SATB, tr 1, 2, vl 1, 2, vla, bc; da capo
II. dějství					
Sbor etruských vojáků (<i>Vivi eterno</i>), II/2	41	D dur	C	<i>Allegro</i>	SATB, vl 1, 2, vla, bc; třídílný (refrén, díl A a díl B)
Sbor etruských vojáků (<i>Morte, morte</i>), II/5	16	B dur	C	<i>Allegro</i>	SSATB, ob 1, 2, vl [unis], vla, bc; třídílný (refrén, díl A a díl B)
Solisté + sbor (<i>Pari non ha di lui</i>), II/7	48	d moll	3/4	bez označení	SATB, vl 1, 2, vla, bc; da capo
Solisté + sbor (<i>Fausto a noi</i>), II/13	48	F dur	6/8	bez označení	SSAA (soli), SSATB (tutti), vl 1, 2, vla, bc; da capo
III. dějství					
Valeria a sbor zahradníků (<i>Sorga l'Alba</i>), III/6	52	G dur	6/8		S, SSATB, vl 1, 2, vla, bc; da capo
Sbor etruských vojáků (<i>Pace si brama?</i>), III/9	66	B dur	3/4	<i>Allegro</i>	SSATB, vl 1, 2, vla, bc; da capo

<i>Označení sboru a textový incipit</i>	<i>Počet taktů</i>	<i>Tónina</i>	<i>Takt</i>	<i>Tempo</i>	<i>Obsazení</i>
Sbor etruských vojáků (<i>Pace Porsenna, pace</i>), III/10	23	G dur	C	<i>Allegro</i>	SSATB, vl 1, 2, vla, bc; da capo, první díl zopakován po zaznění následujícího sboru římských vojáků
Sbor římských vojáků (<i>Guerra, Valerio, guerra</i>), III/10	22	C dur	C	<i>Allegro</i>	SATB, clno 1, 2, tr 1, 2, timp, vl 1, 2, vla, bc; da capo
Sbor [tutti] (<i>Al Romano Genio</i>), III/10	47	F dur	C	<i>Allegro</i>	SATB, vl 1, 2, vla, bc; da capo
Licenza					
Sbor [tutti] (<i>Grande Augusta</i>)	47	F dur	C	<i>Allegro</i>	SATB, vl 1, 2, vla, bc; da capo

Tabulka č. 10: *Costanza e Fortezza* – Seznam tanečních výstupů mezi dějstvími

Tanec saliů po prvním dějství					
Sbor saliů (<i>Per te più irato, e nubilo</i>)	20	G dur	alla breve		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Sbor lidu (<i>Qui di Roma la Costanza</i>)	16	e moll	3/4		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Sbor lidu (menuet) (<i>Essa lieta, e tranquilla in sembiante</i>)	16	C dur	3/4		SATB, vl 1, 2, vla, bc

Tanec haruspiků po druhém dějství					
Sbor haruspiků (sarabanda) (<i>Il bel volo di quell'aquila</i>)	33	B dur	3/4	tempo di sarabanda	SATB, vl 1, 2, vla, bc
Sbor haruspiků (gavotta) (<i>Questi, ch'or vien tra noi</i>)	20	F dur	alla breve		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Sbor haruspiků (bourée) (<i>Di quella egli arde a'rai</i>)	24	g moll	alla breve		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Sbor haruspiků (sarabanda) (<i>De la gloria con l'Amore</i>)	32	a moll	3/4		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Sbor haruspiků (menuet) (<i>Cinta il crin di eterni allori</i>)	24	F dur	3/4		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Tanec penátů (licenza)					
Sbor penátů (rigaudon) (<i>Che bel piacer</i>)	64	B dur	2/4		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Jiný sbor penátů (<i>I tuoi Penati</i>)	20	d moll	3/4		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Sbor Římanů (<i>Godi o Roma</i>)	30	F dur	alla breve		SATB, vl 1, 2, vla, bc
Sbor [tutti] (menuet) (<i>A Vesta il labbro applaude</i>)	40	C dur	3/4		SATB, Žestový sbor I: clno 1, 2, tr 1, 2; Žestový sbor II: clno 1, 2, tr 1, 2; vl 1, 2, vla, bc

III.1.3 Sólové árie jednajících postav

Počet a charakter árií a jejich rozdělení mezi jednotlivé postavy

Costanza e Fortezza obsahuje celkem 25 sólových árií,²⁵⁹ a to včetně první Porsennovy zkrácené árie *De la Tosca armata tromba*, která je vložena mezi sborové výstupy v prvním dějství.²⁶⁰ Kromě ní jsou všechny ostatní árie umístěny na konci jednotlivých scén.

Právě etruský král Porsenna v podání altisty Gaetana Orsiniho zpíval v opeře největší počet árií: celkem čtyři. Většina ostatních postav, konkrétně Publius Valerius, Tarquinius, Valeria, Clelia a Herminius, obdržela po třech áriích, a sice v každém dějství jednu. Naopak oba hrdinní Římané, Mucius a Horatius, vystoupí v sólových áriích pouze dvakrát. Oběma se však za to dostane určité kompenzace: Horatiovi v jeho „bojové“ scéně v prvním dějství, v níž nejprve doprovázeným recitativem vyzývá boha řeky Tiberu (*Te, o Tiberino*) a v navazujícím krátkém ariosu s žesťovým sborem (*Non è solo Orazio, no*) se chystá do nerovného boje.²⁶¹ Mucius zase zpívá navíc onen již zmíněný „rozlučkový“ duet se svou snoubenkou Valerií na začátku druhého dějství v etruském vojenském ležení (*Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio*).²⁶² Obě sólově vystupující nadpřirozené postavy, bůh řeky Tiberu a Génius Říma, zpívají každá po jedné árii.

Z hlediska hlasového zařazení je rozložení árií následující: devět árií sopránových (Tarquinius 3, Valeria 3, Herminius 3), devět altových (Porsenna 4, Clelia 3, Mucius 2), čtyři tenorové (Horatius 2, Tiber 1, Génius Říma 1) a tři basové (Publius Valerius). Co do počtu árií jsou všechna tři dějství téměř vyrovnaná. První i třetí dějství obsahují po devíti áriích, zatímco ve druhém dějství zaznívá árií pouze sedm.

Přestože se skladatel Fux musel v opeře *Costanza e Fortezza* podřídít provozovacím podmínkám a brát přitom ohled také na účinkující zpěváky, kterým komponoval árie „na míru“, použil všechny dostupné prostředky k tomu, aby

²⁵⁹ K áriím a jejich instrumentaci viz též, MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux*, sv. 1, s. 37–241; VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 124–128.

²⁶⁰ Porsenna: *De la Tosca armata tromba* / Necht se za bojovného hlaholu, I/1, příklad č. 7.

²⁶¹ Viz příklad. č. 17.

²⁶² Viz příklad. č. 24.

v každé z nich zobrazil a zdůraznil konkrétní afekt, který vyjadřuje. Proto jsou árie velmi rozmanité, jak co se týká celkové stavby, tak instrumentace či melodiky.

Instrumentace árií a práce se zvukem orchestru

Stejně jako v případě úvodní sinfonie a sborových čísel dbal Fux také v áriích na to, aby zvukově zaplnil prostor amfiteátru. Většinu árií proto doprovází čtyřhlasý smyčcový ansámbl ve složení první a druhé housle, violy a nástroje bc, přičemž hlasy houslí byly v instrumentálních mezihrách a ritornelech zesilovány hlasy hobojoů. Stejně tak zesilovaly fagoty zvuk nástrojů bc.

Toto základní obsazení orchestru Fux v áriích různě obměňoval – ať již zmíněným střídáním plného zvuku orchestru s jeho částí,²⁶³ spojením obou hlasů houslí v unisonu, střídáním houslových a hobojoyvých hlasů v průběhu árie, nebo přímo oddělením jednoho či dvou samostatných hobojoyvých partů.

V Porsennově árii *Parmi già, ch'io vegga Amore* jsou v ritornelu navzájem odlišena nejen místa, kde mlčí hoboje, ale rovněž místa, v nichž se od plného zvuku orchestru (*tutti*) odděluje v mezihrách skupina *solí* (hlasy houslí a viol bez nástrojů b.c).²⁶⁴ Ta se střídá nejen se zvukem celého orchestru, ale též s virtuózními koloraturami samotného Porsenny, při kterých se nástroje odmlčí. Také ve dvou kontrapunktických áriích, kde je úloha nástrojového ansámblu významnější než pouhý doprovod, je zvuková intenzita nástrojů během zpěvu snížena. Střídání skupin *solí* a *tutti* je tak patrné jak v Tarquiniově árii *Con il Regno*,²⁶⁵ tak zvláště v árii Publia Valeria *Sei nocchier, che può, s'ei vuole*, směřované k Porsennovi.²⁶⁶

Ve dvou áriích předepsal skladatel housle unisono doprovázené violami a nástroji bc, a sice v Tarquiniových áriích *Al magnanimo Leone* a *Cambia il fulmine mortale*.²⁶⁷ V druhé Horatiově árii *Questo ferro a te nel petto* potom přidal

²⁶³ V partituře jsou místa, kde zní plný zvuk orchestru, označena slovem *forte*, zatímco úseky, kde mlčí zesilující hoboje a/nebo fagoty (typicky při zpěvu), jsou označeny slovem *piano*.

²⁶⁴ Porsenna: *Parmi già, ch'io vegga Amore* / Již se mi zdá, jako bych viděl Amora, II/8, příklad č. 29.

²⁶⁵ Tarquinius: *Con il Regno* / Necht královstvím, II/6, příklad č. 27.

²⁶⁶ Publius Valerius: *Sei nocchier, che può, s'ei vuole* / Jsi lodivodem, který se může, chce-li, III/10, příklad č. 33.

²⁶⁷ Tarquinius: *Al magnanimo Leone* / Před velkodušným lvem, I/4; týž: *Cambia il fulmine mortale* / Královská láska, je-li uražena, III/2, příklad č. 31.

k houslím unisono a violám dva samostatné party hoboju.²⁶⁸ V některých áriích hrály první housle nebo unisono housle také zpěvní part společně se zpěvákem či zpěvačkou, čímž je zvukově podpořily.²⁶⁹

Malé obměny v instrumentaci je možno sledovat i u skupiny nástrojů bc. To, co platí pro hoboje ve vyšších hlasech, zde platí pro fagoty, které se pravidelně odmlčují na místech označených *piano*. V první Cleliině árii *Non mi resta da sperar* se to týká také cembal.²⁷⁰

Zvláštní postavení má v tomto ohledu většina árií obou římských dívek, Valerie a Clelie. Pro většinu z nich je charakteristická úplná absence basového doprovodu během zpěvu.²⁷¹ Zvuk nástrojů bc se zde uplatňuje pouze v ritornelech a mezihrách. Při zpěvu jsou obě dívky naopak neustále doprovázeny vyššími hlasy smyčcového ansámblu, zatímco nástroje bc mlčí.

Pouze ve druhé Cleliině árii (*Saprei morir* / Spíše bych dokázala zemřít, II/10) dochází k oddělení samostatného koncertantního partu violoncell, která zde jakožto jediné basové nástroje doprovázejí i Cleliin zpěv, ovšem vždy ve vyšší, tenorové poloze. Jedinou árii římské dívky s doprovodem nástrojů bc tak představuje Valeriina poslední árie *A te il mio amor mi diè*, směřovaná k Muciovi a poté k Porsennovi, v níž zpěv konzulovy dcery doprovázejí pouze nástroje bc v basové poloze.²⁷² Melodické nástroje se přidávají pouze v prvním dílu árie a pouze v krátkých mezihrách. Ve druhém dílu, kde se Valeria obrací k Porsennovi a definitivně odmítá jeho lásku, mlčí housle a violy úplně.

Popsaný styl doprovodu Cleliiných a Valeriiných árií mohl být a zřejmě také byl veden praktickými důvody – snahou o to, aby byly hlasy obou sester,

²⁶⁸ Horatius: *Questo ferro a te nel petto* / Tento meč do tvé hrudi, II/12, příklad č. 30.

²⁶⁹ Tarquinius: *Al magnanimo Leone* / Před velkodušným lvem, I/4; Valeria: *Pensa che fosti, e sei* / Pamatuj, že jsi byl a stále jsi, I/8, příklad č. 13; Valeria: *Salda ho l'alma ne l'amar* / Pevnou mám duši v milování, II/5, příklad č. 26; Clelia: *Con la scorta del maggior* / V doprovodu větší lodi, III/3.

²⁷⁰ Clelia: *Non mi resta da sperar* / Nezbyvá mi již jiná naděje, I/12, příklad č. 21.

²⁷¹ Valeria: *Pensa, che fosti e sei* / Pamatuj, že jsi byl a stále jsi, I/8, příklad č. 13; Valeria: *Salda ho l'alma ne l'amar* / Pevnou mám duši v milování, II/5, příklad č. 26; Clelia: *Non mi resta da sperar* / Nezbyvá mi již jiná naděje, I/12, příklad č. 21; Clelia: *Con la scorta del maggior* / V doprovodu větší lodi, III/3.

²⁷² Valeria: *A te il mio amor mi diè* / Tobě mne dala má láska, III/6.

Anny d'Ambreville i Rosy Borosini, ve velkém amfiteátru dobře slyšet. Podobně postupoval Fux také u dvou prvních árií konzulova syna Herminia v podání mladého sopranisty Giovanniho Carestiniho.²⁷³ Melodické nástroje jej doprovázejí nad prodlevami, jinak je doprovázen pouze nástroji bc.

Čtyři z celkem 25 árií v opeře *Costanza e Fortezza* jsou doprovázeny výhradně nástroji bc. Jako první zpívá svou continuovou árií *Se regna in su quest'alma il tuo sembiante* etruský král Porsenna, který v prvním dějství vyznává lásku nebojácné zajatkyni Valerii.²⁷⁴ Ve druhém dějství, malou chvíli před zahájením mírových jednání s Porsennou, odmítá konzul Publius Valerius v continuové árii *Prima che mai si abbassi* myšlenku, že by přistoupil na mírové podmínky nedůstojné pro Řím.²⁷⁵ Třetí continuovou árií, *Per amar con più di fasto*, zpívá ve třetím dějství Herminius, jehož lásku právě odmítla Clelia.²⁷⁶ Výčet continuových árií uzavírá árie Génia Říma *Tal tu sei, che non arriva* v license, směřovaná na Alžbětu Kristýnu.²⁷⁷ Za prvními třemi continuovými áriemi následuje krátký ritornel smyčcového ansámblu, pouze na árii Génia Říma v license navazuje místo ritornele ihned sbor *Grande Augusta, a' tuoi Natali*, velebící den narozenin Alžběty Kristýny.²⁷⁸

Z pohledu instrumentace se tak v opeře *Costanza e Fortezza* vymyká pouze dvoudílná árie Porsenny na začátku prvního dějství *De la Tosca armata tromba*, doprovázená kromě smyčcového sboru také sólovou trubkou.²⁷⁹ Její zvuk zde přímo zobrazuje slova textu, pojednávajícího o zvuku vítězné etruské trubky. Svou typickou akordickou melodií vyplňuje trubka již úvodní ritornel. Poté tuto melodii přebírá Porsenna v podobě koloratury u slova *tromba*. Tutéž melodii po něm trubka okamžitě opakuje a tvoří mu tím ozvěnu.

²⁷³ Herminius: *Lieto i'torno a mie catene* / Radostně se vracím do svých okovů, I/7, příklad č. 12; *týž: Vaghi al pari di ulivi e di palme* / Bažice stejně tak po olivách jako po palmách, II/1, příklad č. 23.

²⁷⁴ Porsenna: *Se regna in su quest'alma il tuo sembiante* / Vládne-li této mé duši tvoje tvář, I/5, příklad č. 11.

²⁷⁵ Publius Valerius: *Prima che mai si abbassi* / Spíše než by se kdy snížil, II/9.

²⁷⁶ Herminius: *Per amar con più di fasto* / Abych miloval s větší nádhrou, III/4.

²⁷⁷ Génius Říma: *Tal tu sei, che non arriva* / Jsi taková, že lidská mysl nedostačuje, license.

²⁷⁸ Všichni: *Grande Augusta, a' tuoi Natali* / / Vznešená císařovno, tvému zrození, license.

²⁷⁹ Porsenna: *De la Tosca armata tromba* / Nechť se za bojovného hlaholu, I/1, příklad č. 7.

Dvakrát vystupují v sólových áriích do popředí hoboje. Skladatel Fux jim dal samostatné party již ve sborovém výstupu etruských vojáků *Morte, morte al traditor*, požadujících smrt pro Mucia.²⁸⁰ S tímž afektem, vyjadřujícím touhu po odčinění zločinu či příkoří, zůstává zvuk hoboju spojen i v první Horatiově árii *Questo ferro a te nel petto*, ve které hrdinný Říman s mečem v ruce slibuje Tarquiniovi spravedlivou odplatu za utrpenou urážku.²⁸¹ Také zde mají hoboje dva samostatné hlasy.

Zcela jiný afekt však vyjadřuje Porsennova poslední árie ve třetím dějství (*Sia felice in me l'amor / Ať je šťastná má láska*, III/9), v níž skladatel Fux nechal vstoupit sólový hlas hoboje do imitačního dialogu s přemítajícím etruským králem.²⁸²

Vyjma případů, kdy housle hrály se zpěvákem unisono nebo kdy v áriích obou dívek doprovázely jejich zpěv nástroje (bez nástrojů bc a samozřejmě též bez zesilujících hoboju), byli sólisté během zpěvu minimálně doprovázeni, případně měli zpěv rozdělen na jednotlivé fráze, mezi které mohl s krátkými mezihrami vstupovat orchestr. Ten se jinak mohl realizovat především v ritornelech a delších mezihrách. Společně se zpěvákem hrály nástroje většinou nad virtuózními koloraturami, které zdobily důležité slovo v textu árie.

Instrumentální ritornele k sólovým áriím

Všechny sólové árie zkomponoval Fux v tehdy obvyklé třídlínné formě da capo (ABA'). Po odeznění prvního dílu A a druhého dílu B je znovu opakován díl první, označený jako A'.²⁸³ Právě při tomto opakování prvního dílu se od pěvce či pěvkyně očekávalo, že do něj zařadí větší počet melodických ozdob a předvede publiku své pěvecké mistrovství a improvizaci dovednosti. Jak již bylo zmíněno, je třetí díl árie vynechán pouze v Porsennově první árii *De la Tosca armata tromba*, kde je nahrazen opakováním sborového výstupu etruských vojáků *Ceda Roma*.²⁸⁴

²⁸⁰ Etruští vojáci: *Morte, morte al traditor* / Smrt, smrt zrádci, II/5, příklad č. 25.

²⁸¹ Horatius: *Questo ferro a te nel petto* / Tento meč do tvé hrudi, II/12, příklad č. 30.

²⁸² K této árii viz též s. XX a s. XX.

²⁸³ Také v libretu jsou u všech árií oba jejich díly (A a B) vždy odlišeny také graficky a za posledním veršem dílu B je příslušným textovým incipitem naznačeno opakování dílu A.

²⁸⁴ Porsenna: *De la Tosca armata tromba* / Necht' se za bojovného hlaholu, I/1, příklad č. 7; Tarquinius, Porsenna a etruští vojáci: *Ceda Roma* / Ať se vzdá Řím, I/1, příklad č. 4.

Také harmonický plán árií v opěře *Costanza e Fortezza* odpovídá dobové formě da capo árie: díl A začíná i končí v hlavní tónině, díl B moduluje do tóniny paralelní.

Každou árii zahajuje instrumentální ritornel, který je přede hrou a zároveň i dohrou k dílu A, čímž zároveň tvoří přede hru i dohru k celé árii. Tímto ritornelem je orámována zpěvní část árie, do které však melodické nástroje svým koncertováním více či méně zasahují, a to jak v krátkých mezihrách mezi zpívanými frázemi, tak i současně se zpěvem. Pouze u árií doprovázených výhradně nástroji bc uvádí zpěv jen krátká přede hra těchto nástrojů. Instrumentální ritornel následuje teprve po odeznění celé árie.

Instrumentální ritorNELy vykazují „zahuštěnou“ a alespoň v prvních taktech také polyfonně propracovanou sazbu: často začínají imitačním pohybem v obou partech houslí, k nimž hlasy viol a nástrojů bc tvoří protivěty. Imitace v hlasech houslí jsou většinou přísné, na principu kánonu. Jejich téma je mnohdy hlavním tématem árie, které po chvíli přednáší i zpěvák. Dále jsou během ritorNELu přednášeny v sekvenčních postupech navzájem kontrastní motivy či témata. Přednáší-li jeden z hlasů motiv či téma v dlouhých hodnotách, jsou tyto dlouhé hodnoty „vyplněny“ v jiném hlase motivy a tématy v hodnotách drobnějších. Je to ono „vzájemné střídání i souhra houslí v ritornelech“, o kterých píše ve své vzpomínce na provedení opery Johann Joachim Quantz.²⁸⁵

Nejpozději s nástupem zpěvu se však polyfonní sazba smyčcového čtyřhlasu mění u většiny árií na sazbu homofonní. Melodické nástroje buď dočasně umlkají a doprovod zpěvního hlasu přenechávají nástrojům skupiny bc nebo, v případě většiny árií obou římských dívek, dále doprovázejí zpěv v menším obsazení, zatímco nástroje bc mlčí. Tematický materiál z ritorNELu se většinou

²⁸⁵ V německém originále *concertiren und Binden der Violinen gegen einander*, viz s. XX a pozn. č. XX. Viz např. ritornel k árii boha řeky Tiberu *Vesta adora / Vestu uctívej*, I/3, příklad č. 10, ritornel k árii Publia Valeria *Padre son, ma figlio a Roma / Jsem otcem, avšak synem Říma*, II/9, příklad č. 14a, též ritornel k árii Porsenny *Parmi già, ch'io vegga Amore / Již se mi zdá, jako bych viděl Amora*, II/8, příklad č. 29, nebo ritornel k árii Horatia *Questo ferro a te nel petto / Tento meč do tvé hrudi*, II/12, příklad č. 30, kde k prudkým akordickým pohybům houslí unisono v šestnáctinových hodnotách tvoří protivětu zadržované tóny a prodlevy v obou partech hobojsů.

opakovaně připomíná v krátkých instrumentálních mezihrách vložených mezi jednotlivé fráze zpěvního hlasu.

Árie s devizou a zdůraznění prvních slov textu árie

V mnohých áriích položil Fux zvláštní důraz na první slova textu árie, která byla ze strany zpívající postavy důležitým sdělením určeným jiné postavě: prosbou, výzvou, pokynem či varováním. Způsobů, jak tato první slova árie dostatečně zdůraznit, použil Fux několik a vzájemně je kombinoval. Tím prvním je tzv. árie s devizou. V ní je první krátká fráze zpívaného textu (deviza) zazpívána ještě před začátkem úvodního ritornelu nebo v jeho průběhu. Po jeho doznění opakuje zpívající postava tutéž frázi ještě jednou a poté již pokračuje v přednesu dalšího textu árie.

Dvě árie začínají touto krátkou textově-melodickou frází okamžitě, ještě před začátkem instrumentálního ritornelu, který následuje až bezprostředně po ní. Jsou to árie, které plynule navazují na předchozí recitativ zpívající postavy. Devizou začíná árie, kterou po stržení mostu *Ponte Sublicio* a Horatiově pádu do řeky zpívá smutkem zlomená Clelia.²⁸⁶ Po úvodní větě *Non mi resta da sperar* následuje místo ritornelu pouze krátká mezihra smyčkových nástrojů, které jen zlehka přizvukují, aby dívčinu tichému nářku zbytečně nepřekážely. Tento tichý a prostý úvod jen podtrhuje silný emoční náboj této árie vyjadřující Cleliinu osobní tragédii. Po právě skončené bojové scéně tak vstupuje do děje zcela jiný afekt, kontrastující s radostí konzula a ostatních Římanů nad Horatiovým vítězstvím.

Stejně tak začíná devizou Horatiova první árie *Questo ferro a te nel petto*.²⁸⁷ Tato árie plynule navazuje na vyhrocenou konfrontaci římských rukojmí s Tarquiniiem ve druhém dějství, která by bez Porsennova včasného zakročení skončila soubojem.

U dalších árií s devizou jsou tyto textově-melodické fráze vloženy do úvodních instrumentálních ritornelů různé délky. Do poměrně rozsáhlého instrumentálního ritornelu vložil skladatel Fux první slova árie konzula Publia

²⁸⁶ Clelia: *Non mi resta da sperar* / Nezbývá mi již jiná naděje, I/12, příklad č. 21.

²⁸⁷ Horatius: *Questo ferro a te nel petto* / Tento meč do tvé hrudi, II/12, příklad č. 30.

Valeria *Padre son, ma figlio a Roma*.²⁸⁸ Taktéž oddělená první fráze Porsennovy virtuózní árie *Parmi già, ch'io vegga Amore* je součástí ritornelu.²⁸⁹ V Tarquiniově árii *Con il regno* je árie s devizou propojena s polyfonní sazbou a úvodní textově-melodická fráze tak vstupuje do kontrapunktického přediva orchestru.²⁹⁰ Naopak ve druhé árii konzula Publia Valeria, kterou doprovází pouze nástroje bc, následuje první fráze *Prima che mai si abbassi* po pouhých pěti taktech přede hry a již po dalších dvou taktech je zopakována.²⁹¹

V některých áriích dochází při prvním přednesení úvodní textově-melodické fráze ke změnám tempa nebo k prodloužení délky tónů. Změnou tempového označení z *allegretto* na *adagio* je zdůrazněna výzva boha Tiberu králi Porsennovi, aby uctíval bohyni Vestu (*Vesta adora*).²⁹² Při dalším opakování této výzvy již zůstává zachováno původní tempo árie.

K prodloužení délky tónů dochází v Horativě árii *Guarda Orazio; e tu marcato*, kde Horatius pronáší po dvoutaktové přede hře výzvu „pohled' na Horatia“ (*Guarda Orazio*), určenou Tarquiniovi.²⁹³ Horatius nejprve přednáší tato slova ve čtvrtových notách a při opakování již v notách osminových.²⁹⁴

Zhudebnění první textové fráze árie v delších hodnotách se však netýká pouze árií s devizou. Vyskytuje se i v první árii konzulovy dcery Valerie, která před návratem do zajetí ujišťuje Mucia o své lásce a věrnosti a vyzývá jej, aby nezapomněl na to, že je pro ni vším (*Pensa, che fosti e sei*).²⁹⁵ Zdůrazňuje přitom jediné slovo: *Pensa* – Pamatuj. Pro ještě větší zdůraznění je tato Valeriina výzva

²⁸⁸ Publius Valerius: *Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma, II/9, příklad č. 14a.

²⁸⁹ Porsenna: *Parmi già, ch'io vegga Amore* / Již se mi zdá, jako bych viděl Amora, II/8, příklad č. 29.

²⁹⁰ Tarquinius: *Con il regno* / Necht' královstvím, II/6, příklad č. 27. Více informací k této árii v následující podkapitole, s. XX.

²⁹¹ Publius Valerius: *Prima che mai si abbassi* / Spíše než by se kdy snížil, II/9.

²⁹² Tiber: *Vesta adora* / Vestu uctívej, I/3, příklad č. 10.

²⁹³ Horatius: *Guarda Orazio; e tu marcato* / Pohlédni na Horatia; a ty poznamenán, III/7, příklad č. 32.

²⁹⁴ Podobně je koncipován začátek sborového výstupu etruských vojáků ve druhém dějství (*Morte, morte al traditor* / Smrt, smrt zrádci, II/5, příklad č. 25).

²⁹⁵ Valeria: *Pensa, che fosti e sei* / Pamatuj, že jsi byl a stále jsi, I/8, příklad č. 13.

v podobě sestupného kroku v rozsahu čisté kvinty oddělena od dalšího textu jedním taktem s fermatou.

Změny tempa v závěru árií a fermaty

V některých áriích zdůraznil skladatel Fux poslední slova textu, a to na konci dílu B. Učinil tak změnou tempa z allegro na adagio. Nejprve tímto způsobem dodal váhu prohlášení konzula Publia Valeria, že jeho děti sice mohou být v zajetí nepříteli, vlast však musí zůstat bezpodmínečně svobodná (*Padre son, ma figlio a Roma*). Slovo „svoboda“ (*libertà*) zdobí konzul nejprve koloraturou. Poté položí důraz na slova „ať je zachována svoboda“ (*si mantegna in libertà*) a opakuje je posléze po změně tempa na adagio, v němž celý díl B končí.²⁹⁶ Právě toto místo v konzulově árii si zapamatoval Johann Joachim Quantz a ocenil po letech výkon interpreta Christopha Prauna slovy: „Braun, Němec a příjemný baryton, který zvlášť adagio prováděl dojemněji, než by se dalo očekávat od nějakého dobrého altisty.“²⁹⁷

Právě altistovi, a to nikoli pouze dobrému, ale tomu nejlepšímu, patřilo druhé adagio, umístěné do árie krále Porsenny *Parmi già, ch'io vegga Amore*. Zde má tato změna tempa spíše funkci zobrazující, neboť Porsenna v podání Gaetana Orsiniho zde zpíval o odpočinku, lépe řečeno o spočinutí (*riposar*).²⁹⁸

Fermaty umístěné v áriích bezprostředně za důležitá sdělení (a zdaleka ne jen u prvních frází textu) předepsal Fux do árií oběma římským dívkám, především Valerii. Když konzulova dcera deklaruje ve druhém dějství před Porsennou svou „pevnou duši v milování i ve snášení protivenství, která jí láska přináší“ (*Salda ho l'alma ne l'amar*), zastavuje se tok hudby po slově *amar* (milování) a poté i po slově *amor* (láska).²⁹⁹ Za fermatou následuje krátká mezihra orchestru, která končí rovněž fermatou. Valeria posléze opakuje celou první frázi textu o tón výše a znovu se zastavuje na slově *amar*. Dále už pokračuje bez zastavení,

²⁹⁶ Publius Valerius: *Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma, II/9, příklad č. 14b.

²⁹⁷ Viz vzpomínku Johanna Joachima Quantze v této knize, s. XX. Quantzovo hodnocení převzal také Charles Burney, viz s. XX v této knize.

²⁹⁸ Více k této árii viz na s. XX a s. XX.

²⁹⁹ Valeria: *Salda ho l'alma ne l'amar* / Pevnou mám duši v milování, II/5, příklad č. 26.

ale v dalším textu přece jen ozdobí slovo *amor* koloraturou, stejně jako v druhém dílu árie slova *penar* (soužení) a *patir* (příkoří), neboť obojí je pro svou lásku ochotna snášet ještě raději. V tom ji posilují stálost a síla, o kterých Valeria mluvíla v předešlém recitativu. V tu chvíli zajatá konzulova dcera stojí před Porsennou a vedle ní dopadený vrah Mucius se spálenou pravicí, odsouzený k smrti.

Táž Valeria vyznává Muciovi lásku ve třetím dějství, v árii *A te il mio amor mi diè*. Zároveň také otevřeně a s konečnou platností odmítá city přítomného Porsenny – s tím, že etruský král přece dobře ví proč.³⁰⁰ Právě za slovem „proč“ (*perché*) se tok hudby pozastavuje, jakoby dívka čekala, že jí Porsenna odpoví. Ale nečeká a odpovídá mu sama slovy „již si nepatřím“.

Také Clelia deklaruje ve druhém dějství v etruském táboře svou věrnost Horatiovi slavnostním prohlášením, které se rovná přísaze: spíše by byla ochotná zemřít, než by Horatia zradila (*Saprei morir, anzi che mai tradir – la nostra fè*).³⁰¹ Právě za slovem *fè* (věrnost) se Clelia při prvním přednesu tohoto textu zastavuje a dodává mu pomocí fermaty na závažnosti.

Pouze fermata v Porsennově árii s devizou ve druhém dějství (*Parmi già, ch'io vegga Amore*) má jako jediná zcela jiný význam než fermaty v áriích obou dívek, neboť přímo zobrazuje význam zpívaného textu.³⁰²

Árie se dvěma kontrastními tématy, árie v polyfonní sazbě a rytmiická rozkolísanost v první árii Mucia

Za pozornost stojí též způsob hudebního zpracování árií, jejichž texty obsahují dvě v dané chvíli neslučitelné hodnoty nebo dva nesmiřitelné protiklady.

Konzul Publius Valerius deklaruje v již zmíněné árii *Padre son, ma figlio a Roma*,³⁰³ že musí v dané situaci dát přednost blahu Říma před bezpečím své vlastní dcery Valerie, kterou posílá i přes Muciovu nelibost zpět do etruského zajetí. Publioova árie nevylučuje vnitřní konflikt mezi těmito dvěma rolemi, naopak

³⁰⁰ Valeria: *A te il mio amor mi diè* / Tobě mne dala má láska, III/6.

³⁰¹ Clelia: *Saprei morir, anzi che mai tradir – la nostra fè* / Spíše bych dokázala zemřít nežli kdy zradit naši věrnost, II/10.

³⁰² Porsenna: *Parmi già, ch'io vegga Amore* / Již se mi zdá, jako bych viděl Amora, II/8, příklad č. 29. Blíže k této árii v následující podkapitole, s. XX.

³⁰³ Publius Valerius: *Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma, II/9, příklad č. 14a.

konzul má v této věci zcela jasno a v árii pouze deklaruje svou stálost, s jakou bude vždy hotov sloužit své vlasti, i když budou jeho děti v zajetí nepříteli. Sám konzul tyto své dvě role odlišuje v rámci první textově-melodické fráze, která je zároveň devizou (*Padre son, ma figlio a Roma*). První dvě slova (*Padre son*) přednese za pomoci krátkého motivu, zato druhou část věty zdůrazňuje vzestupnou melodií v sekundových krocích. Tento melodický vzestup směřuje ke slovu *Roma*, na nějž konzul položí zvláštní důraz.

Dvě výrazná a navzájem kontrastní melodická témata použil skladatel Fux v ritornelu k árii *Vaghi al pari di ulivi e di palme*, v níž Publiův syn Herminius zpívá o válce a míru. V textu árie symbolizují tyto dva protiklady dvě rostliny: tou první je oliva, která znamená mír, a tou druhou palma – ta spíše nežli samotnou válku značí vítězství ctnosti. Římané podle Herminia dychtí po obojím: jak po míru, tak po vítězství v boji.³⁰⁴ Dvě co do melodiky a rytmu výrazně rozdílná témata předepsal Fux v ritornelu oběma hlasům houslí a jejich vzájemný kontrast ještě zesílil rozdílnou intenzitou zvuku orchestru. Hlasy houslí si nejprve předávají první, „válečné“ téma: melodii tvořenou vzestupnými akordy v tečkováném rytmu, nápadně připomínající sbor římských vojáků zpívajících u mostu *Ponte Sublicio* o římské ctnosti.³⁰⁵ Toto téma doprovázejí také violy a nástroje bc. Slibně se vyvíjející imitační pohyb v hlasech houslí je však v sedmém taktu náhle přerušen – a střídají jej sestupné sekundové kroky spojené obloučky po dvou. Neděje se tak ovšem v imitaci, ale souběžně a také bez doprovodu viol a nástrojů bc. Mlčí rovněž hoboje zesilující hlasy houslí. Krátce nato se ale opět vrací plný zvuk orchestru s původním „válečným“ akordickým tématem a poté již nastupuje se zpěvním partem Herminius. Střídání těchto dvou témat i zvukových barev a hladin se posléze objevuje v instrumentálních mezihrách, které se střídají s Herminiovým zpěvem. Už samotný hudební zápis ritornelu je z grafického hlediska zajímavý, neboť pohyby obou kontrastních melodií v hlasech houslí mohou na první pohled připomínat oba stromy, o kterých zpívá Herminius. On sám přitom ve svém zpěvním partu navzájem odlišuje mír a válku. U slova *pace*

³⁰⁴ Herminius: *Vaghi al pari di ulivi e di palme* / Bažice stejně tak po olivách jako po palmách, II/1, příklad č. 23.

³⁰⁵ Římsští vojáci: *De' Romani la virtù* / Ctnost Římanů, I/12, viz příklad č. 18.

(mír) se zastavuje na dva takty dlouhé prodlevě, zatímco následující slovo *guerra* (válka) ozdobí rychlými vzestupnými šestnáctinovými pohyby, taktéž v rozsahu dvou taktů.

Na kontrastu slov *trionfar* (zvítězit) a *riposar* (spočínout) je postavena Porsennova árie *Parmi già, ch'io vegga Amore* ve druhém dějství.³⁰⁶ Opět se tak děje pomocí rozdílných zvukových barev v ritornelu (plný zvuk orchestru versus hlasy smyčců bez zesilujících hoboju), avšak na rozdíl od právě popsané Hermi-niovy árie s podobným typem kontrastních témat je zde instrumentální složka upozaděna ve prospěch virtuózního zpěvu představitele krále Porsenny – altisty Gaetana Orsiniho. Afekt této árie je postaven na lásce a touze a na naději v jejich brzké naplnění. Po příchodu konzula do etruského tábora a po omilostnění Mucia doufá etruský král v brzké ukončení konfliktu mírovou cestou. Věří, že vyjednáváním s konzulem dosáhne nejen uzavření míru, ale především získá ruku Valerie – tedy že bůh lásky Amor vítězí nad bohem války, jak zpívá Porsenna v této árii. Třemi virtuózními koloraturami za sebou u opakování slova *trionfar* (zvítězit) zdůrazňuje budoucí Amorův triumf. První dvě koloratury zpívá Porsenna zcela sám s doprovodem nástrojů bc, tu třetí naopak za koncertantního doprovodu houslí a viol bez nástrojů bc. Ve druhém dílu árie se Porsenna těší na to, že po svém triumfu si Amor přijde odpočinout do jeho srdce. Proto se zde stává klíčovým slovem výraz *riposar* (odpočinout, spočinout), spojený nejen s další virtuózní koloraturou, která je zakončena fermatou, ale následně i se zpomalením tempa z allegro na adagio na konci druhého dílu – zobrazení Amorova odpočinku už nemůže být názornější.

Další árie se dvěma tématy, a sice Tarquiniova árie *Con il Regno* ve druhém dějství, je zpracována polyfonně.³⁰⁷ Pyšný následník trůnu se odmítá setkat tváří v tvář s konzulem Publiem Valeriem, který se právě dostavil do Porsennova vojenského ležení. Považuje jej totiž za odbojného uchvatitele královské moci, která náležela Tarquiniovým předkům. K tomu, aby se mohl s Publiem Valeriem setkat a snad mu i odpustit, požaduje Tarquinius splnění dvou podmínek: musí

³⁰⁶ Porsenna: *Parmi già, ch'io vegga Amore* / Již se mi zdá, jako bych viděl Amora, II/8, příklad č. 29.

³⁰⁷ Tarquinius: *Con il Regno* / Necht královstvím, II/6, příklad č. 27.

dosednout na královský trůn a ujmout se vlády v Římě, která mu náleží dědičným právem, a také získat ruku Clelie, kterou miluje. Oba tyto cíle, kterých chce Tarquinius dosáhnout, jsou pro něj stejně důležité. Zřejmě proto se v jeho árii vyskytují dvě témata, která již na začátku úvodního ritornelu vystupují ve dvojhlase imitaci: první téma přebírají nejprve violy od prvních houslí, druhé přebírají nástroje bc od houslí druhých. Záhy si však obě tyto dvojice svá témata navzájem vymění. Obě témata jsou si co do melodického průběhu dosti podobná, kontrastní jsou pouze jejich začátky. První téma začíná vzestupným intervalovým skokem v rozsahu čisté kvinty, druhé trojím opakováním jednoho tónu. První téma zaznívá nejprve v tónice D dur, druhé v subdominantní G dur. I tyto dvě tóniny se však záhy navzájem vystřídají. Nejde tedy očividně o dvě navzájem kontrastní témata a mohou mimoděk prozrazovat fakt, že Tarquinius si pro sebe nárokuje dvě velmi výjimečné hodnoty nesmírné ceny. Obě témata se pohybují především v předivu orchestrálních hlasů v mezihrách, zatímco sám Tarquinius zpívá téměř výhradně za doprovodu nástrojů bc. Pokud už mu jedno z obou témat do zpěvu vstoupí, stane se tak pouze v partu prvních či druhých houslí.

Skutečně propracovanou kontrapunktickou sazbu, jejíž součástí je i zpěvní part, nacházíme teprve v závěrečné árii konzula Publia Valeria *Sei nocchier, che può, s'ei vuole*, kde je za pomoci polyfonního přediva znázorněna bouře na moři.³⁰⁸ Ta je symbolickým obrazem situace, do které se na konci příběhu dostal král Porsenna. Na jedné straně mu Římané nehodlají ustoupit ani o píd'a jsou ochotni raději ztratit vše než přijmout Tarquinia za krále, na straně druhé se díky Cleliině neohroženosti ukázal konečně v plném světle Tarquiniův pokřivený charakter a Porsennovi nezbývá, než jej odsoudit. Konzul proto konstatuje, že etruský král má v daném okamžiku na výběr mezi uzavřením míru a pokračováním ve válce s Římem. V tom druhém případě však může pouze ztratit a nic nezískat. Úvodní ritornel konzulovy árie tvoří fugová expozice s výrazným tématem obsahujícím vzestupný skok v rozsahu malé sexty. Nástroje zde nastupují v pořadí první housle, druhé housle, bas a violy. Imitační práci instrumentálních hlasů přerušuje Publius Valerius, který nejprve přednáší sám celý text prvního dílu bez

³⁰⁸ Publius Valerius: *Sei nocchier, che può, s'ei vuole* / Jsi lodivodem, který se může, chce-li, III/10, příklad č. 33.

doprovodu melodických nástrojů, jen s doprovodem nástrojů bc. Posléze se znovu rozbíhá kontrapunktické předivo, jehož součástí nyní tvoří také konzulův zpěv. Ústřední téma si nástroje podrží i v druhém dílu árie.

Pozoruhodná je také první Muciova árie *Farò, che per un poco*.³⁰⁹ Zamílovaný římský mladík ji zpívá v situaci, kdy se kvůli Valeriině opětovnému odchodu do etruského zajetí ocitl ve sporu s konzulem Publiem Valeriem. Mucius s odchodem své snoubenky nesouhlasí a dává to najevo, avšak konzul je v této věci neoblomný – sice je jejím otcem, ale je i synem Říma, jak zpívá v árii. Muciovi nařizuje shromáždit vojsko, aby bylo k dispozici pro případ nenadálého etruského útoku na most, avšak ten se místo splnění rozkazu chce vzdálit a na vlastní pěst zachránit Valerii ze zajetí. Horatius jej ale zastavuje a nařizuje mu okamžitě vykonat vůli konzula. Mucius tedy poslechne, ale v hloubi duše je už pevně rozhodnut jít za Valerii. Zatím se snaží sám sebe přemoci a dusí v sobě (i když jen částečně) plamen lásky, aby nejprve splnil uloženou povinnost. Jakmile to učiní, nechá se vést už jen tímto plamenem. Muciův vnitřní zápas a potlačování citů jsou patrné v rozkolísaném rytmu jeho árie. Zatímco basový part jej tvrdošíjně doprovází tématem s důrazem na první době v 3/8 taktu, Mucius stejně tvrdošíjně nastupuje na druhou, lehkou dobu a s melodií, která jde proti basu, jako by nástrojům bassa continua očividně vzdoroval. Housle a violy v ritornelu a mezihrách jsou v tomto ohledu s Muciem zajedno.

Vztah hudby a slova v áriích: hudebně rétorické figury

V sólových áriích lze také nalézt hudebně rétorické figury, které v té obě tvořily samozřejmou součást kompoziční práce. Skladatel Fux s jejich pomocí buď přímo zobrazil obsah zpívaných slov (figury zobrazující), nebo podtrhl důležitost konkrétního sdělení (emfatické neboli opakovací figury), a to jak v instrumentálním doprovodu, tak přímo ve zpěvních partech.

Jednou z opakovaně používaných figur jsou tóny předržované pomocí ligatur přes takt, které symbolizují okovy, pouta, provazy, zajetí či obecně jakoukoli spoutanost v negativním smyslu slova, ale též pouta lásky.

³⁰⁹ Mucius: *Farò, che per un poco* / Dopustím, aby na krátkou chvíli, I/10, příklad č. 15.

Jako první používá tuto figuru král Porsenna, když slovy „pojď vládnout také“ (*viene a regnar ancor*) zve Valerii podvkrát stejnými slovy a stejnou melodií, aby se stala jeho manželkou a etruskou královnou (árie *Se regna in su quest'alma il tuo sembiante*).³¹⁰ Zanedlouho se tato figura objeví v árii Publia Valeria *Padre son, ma figlio a Roma*. Při konzulových slovech „ať si jsou v poutech dítky mé“ (*Stien fra lacci i figli miei*) se v partu bc objevují tóny zadržené pomocí ligatur přes taktové čáry.³¹¹ Ve stejném významovém kontextu je tato figura obzvláště patrná v Herminiově první árii *Lieto i'torno a mie catene*, kterou římský mladík zpívá, když je po vyřízení Porsennova poselství konzulovi poslán zpět do etruského zajetí.³¹² Odchází radostně, neboť získal od otce i ostatních Římanů uznání za svou stálost, což prozrazuje zdobná až žertovná melodie ve zpěvním partu. Do přímého kontrastu k této radostné melodii postavil Fux obraz oněch okovů, o nichž Herminius zpívá: motiv tónů navzájem svázaných přes takt pomocí ligatur, a to jak ve zpěvním hlase, tak i v partech houslí.

Zadržované tóny s ligaturami jako hudebně rétorická figura se objevují též v následující árii Herminiovy sestry Valerie, a to ve zpěvním partu i v partech smyčcových nástrojů. Na rozdíl od svého bratra se Valerie nevrací do zajetí radostně, ale zato s vědomím, že tím plní svou povinnost vůči vlasti. Bez velkých gest a emocí se loučí se svým snoubencem Muciem a ujišťuje ho o své lásce a věrnosti, které zde tato figura vyjadřuje (*Pensa, che fosti e sei*).³¹³

Naopak hudebně rétorická figura postavená na rychlém vzestupném pohybu a vyjadřující např. blesky, bouři, plameny a v přeneseném slova smyslu též prudké citové hnutí (*tirata*) určuje podobu árie rozlíceného a poníženého Tarquinia (*Cambia in fulmine mortale*), kterému právě Clelia odebrala v zahradách na Janiculu jeho vlastní meč a nehodlá mu jej vrátit.³¹⁴ Obraz smrtícího blesku (*fulmine mortale*), ve který chce Tarquinius proměnit paprsek své dosavadní

³¹⁰ Porsenna: *Se regna in su quest'alma il tuo sembiante* / Vládne-li této mé duši tvoje tvář, I/5, příklad č. 11.

³¹¹ Publius Valerius: *Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma, II/9, příklad č. 14b.

³¹² Herminius: *Lieto i'torno a mie catene* / Radostně se vracím do svých okovů, I/7, příklad č. 12.

³¹³ Valeria: *Pensa, che fosti e sei* / Pamatuj, že jsi byl a stále jsi, I/8, příklad č. 13.

³¹⁴ Tarquinius: *Cambia in fulmine mortale* / Královská láska, je-li uražena, III/2, příklad č. 31.

lásky ke Clelii, je v partu prvních houslí patrný na první pohled a rychlé šestnáctinové akordické pohyby přebírá ve zpěvním partu také sám Tarquinius.

Leitmotivem poslední árie etruského krále Porsenny *Sia felice in me l'amor* je figura *circulatio* (či *kyklosis*), tedy opakované kroužení melodie kolem jednoho tónu, která značí na jedné straně dokonalost a krásu, na druhé straně také smutek či zoufalství.³¹⁵ Fux zde postavil do popředí Porsennův koncertantní dialog se sólovým hlasem hoboje, který téměř neustále přednáší krouživou melodii. Vyjadřuje tím duševní stav etruského krále, který se vnitřně připravuje na příchod konzula a na blížící se definitivní rozhodnutí o ukončení celého válečného konfliktu. V první části árie vyjadřuje Porsenna přání, aby jej štěstí a spokojenost neučinily zpupným, pokud římský senát přijme jeho mírové podmínky, v té druhé si přeje, ať jej neštěstí a soužení neshledá zbabělcem, jestliže se tak nestane. Kontrast ke krouživým pohybům melodie sólového hoboje tvoří při zmínce o pyše (*superbo*) a utrpení (*tormento*) prodlevy, které se vyskytují jak ve zpěvním hlase, tak i v partu hoboje.

Na téže figuře *circulatio*, značící výraz hlubokého utrpení, postavil Fux také úvodní melodii Cleliiny árie *Non mi resta da sperar*, v níž dívka stojící na břehu Tiberu propadá beznaději v domněnku, že ztratila svého Horatia.³¹⁶

Kromě těchto zobrazujících hudebně rétorických figur se v áriích vyskytují také figury, které zdůrazňují konkrétní slovo či sdělení opakováním stejného motivu či tématu.

Příkladem budiž árie boha řeky Tiberu ve třetí scéně prvního dějství (*Vesta adora*).³¹⁷ Přestože se Tiber v této árii obrací k Porsennovi, vyzdvihuje především velikost božské oslavenkyně a zvláště zdůrazňuje světlo a jas jejího posvátného dne, což je prvek typický spíše pro árie v holdovacích serenádách.³¹⁸ Proto také Fux zdůraznil slovo *scintillar* (blyštít se) ve zpěvním hlasu koloraturou sestavenou z motivů opakovaných na stejném stupni (figura *epizeuxis*) a znázorňující

³¹⁵ Porsenna: *Sia felice in me l'amor* / Ať je šťastná má láska, III/9.

³¹⁶ Clelia: *Non mi resta da sperar* / Nezbyvá mi již jiná naděje, I/12, příklad č. 21.

³¹⁷ Tiber: *Vesta adora* / Vestu uctívej, I/3, příklad č. 10.

³¹⁸ K holdovacím áriím pojednávajícím o světle, které je různými způsoby hudebně zpracováno, viz VESELÁ, Irena: *Císařský styl*, passim.

mihotání světla. Dříve než sám Tiber přednášejí tuto figuru housle v úvodním ritornelu (t. 9–12).

Také Porsenna žádá Valerii opakováním stejné melodie a slov „pojď vládnout“ (*viene a regnar ancor*), aby se stala etruskou královnou,³¹⁹ a Herminius zase trojím opakováním téhož motivu deklaruje připravenost Římanů žít v míru, ale i bojovat (*pronti siamo a la pace, e a la guerra*).³²⁰

Árie altisty Gaetana Orsiniho v roli etruského krále Porsenny

Jak Johann Joachim Quantz, tak i František Benda věnovali ve svých vzpomínkách zvláštní pozornost pěveckému umění kastráta Gaetana Orsiniho, který byl v době svého účinkování v opeře *Costanza e Fortezza* na vrcholu své slávy. Jeho věhlas se udržel až do 50. a 60. let 18. století, kdy Quantz a Benda sepsali své vzpomínky.

Altista Orsini zpíval v roli krále Porsenny celkem čtyři árie, tedy nejvíce árií ze všech účinkujících pěvců. Všechny tyto árie se od sebe navzájem odlišují svou instrumentací i afektem a všechny jsou virtuózní. Orsini jakožto přední sólista císařského dvora měl očividně výsadní postavení i v této „sborové opeře“, neodpovídající jinak dobovému vkusu a přizpůsobené akustickým podmínkám.

Přispěla k tomu nepochybně i výjimečnost dramatické role etruského vladaře, jehož postava prochází jako jediná ze všech během příběhu radikální proměnou. Je to Porsenna, kdo v první scéně prvního dějství otevírá celý příběh a dává i zvukově najevo svou převahu nad Římany. Již zde věnoval skladatel Fux Orsinimu první virtuózní sólový výstup, árii *De la Tosca armata tromba*.³²¹ V něm Orsini koncertoval se sólovou trubkou a přebíral v koloraturách její akordické téma.

Po této árii téměř vítězného dobyvatele Říma však nastal čas pro představení lyrické polohy Orsiniho projevu. Král Porsenna totiž po zjevení boha řeky Tiberu mění svůj postoj vládnoucího suveréna na postoj zamilovaného nápadníka Římanky Valerie, který je z lásky k ní ochoten vyřešit celý konflikt mírovou

³¹⁹ Porsenna: *Se regna in su quest'alma il tuo semblante* / Vládne-li této mé duši tvoje tvář, I/5, příklad č. 11.

³²⁰ Herminius: *Vaghi al pari di ulivi e di palme* / Bažice stejně tak po olivách jako po palmách, II/1, příklad č. 23.

³²¹ Porsenna: *De la Tosca armata tromba* / Necht' se za bojovného hlaholu, I/1, příklad č. 7.

cestou, jak zpívá v árii *Se regna in su quest'alma il tuo semblante*.³²² Nic nevystihuje lépe změnu, která se za tu krátkou chvíli s Porsennou udála, než proměna instrumentace. Od sebevědomého koncertování s trubkou se etruský král posouvá k prosté kontinuové árii se zcela rozdílným afektem. Spíše nežli svou pěveckou virtuositou v ní mohl Orsini dojmout přítomné publikum lyrickým milostným vyznáním.

Skutečně vrcholný okamžik, v němž mohl Orsini naplno předvést publiku své umění, přišel teprve ve druhém dějství. Právě sem, doprostřed příběhu, umístil Fux jeho nejefektnější sólové pěvecké číslo. Král Porsenna, který chvíli předtím pronesl osvobozující rozsudek nad Muciem, zde vystupuje poprvé do popředí děje jako skutečně kladný hrdina, „ušlechtilý sok, který nemá sobě rovného“, jak svorně zpívají přítomní Římané i etruští vojáci.³²³ S nadějí na získání milované Valerie a na uzavření míru zpívá Porsenna árii *Parmi già, ch'io vegga Amore*, v níž opěvuje budoucí triumf boha lásky třemi navzájem odlišnými virtuózními koloraturami.³²⁴ Snad právě tyto koloratury měl na mysli Quantz, když po letech vzpomínal na to, jak Orsini „podivuhodně artikuloval pasáže v allegro“. V druhém dílu této árie, kde si má bůh Amor odpočinout v Porsennově srdci, se Orsini opět posunul do lyričtější polohy. Také konec druhého dílu této árie, který zpomaluje do tempa adagio, nejspíš utkvěl v paměti Quantzovi, který napsal, že „v adagiu dovedl nasadit tak jemně a působivě, že si rázem získal všechny posluchače“. Nebylo by divu, kdyby Orsini právě v tomto okamžiku dojal svým projevem mladého Františka Bendu k slzám.³²⁵

Do čtvrté Porsennovy árie v tempu andante (*Sia felice in me l'amor* / Ať je šťastná má láska, III/9) přidal Fux ke smyčcovému ansámblu ještě hlas sólového hoboje, se kterým Orsini koncertoval. Ve srovnání se dvěma předchozími má tato árie opět zcela rozdílný afekt. Porsenna poprvé nahlíží do svého nitra a zpytuje

³²² Porsenna: *Se regna in su quest'alma il tuo semblante* / Vládne-li této mé duši tvoje tvář, I/5, příklad č. 11.

³²³ Publius Valerius, Clelia, Horatius, Herminius a etruští vojáci: *Pari non ha di lui* / Rovného nemá, II/7, příklad č. 28.

³²⁴ Porsenna: *Parmi già, ch'io vegga Amore* / Již se mi zdá, jako bych viděl Amora, II/8, příklad č. 29.

³²⁵ Viz vzpomínku Johanna Joachima Quantze, s. XX, a vzpomínku Františka Bendy, s. XX.

sám sebe v situaci, kdy už sice tuší, že jeho představy o míru se nenaplní, ale stále ještě nepřestává doufat. Také touto poslední árií si Orsini nepochybně získal přízeň publika.

III.1.4 Duety

V opěře *Costanza e Fortezza* se vyskytují dva samostatné duety, oba ve formě da capo: úvodní duet spojenců Tarquinia a Porsenny v prvním dějství a duet zamilovaného páru Mucia a Valerie v dějství druhém.

Imitační duet Tarquinia a Porsenny *Ceda e tema il grande impegno*, v němž oba protivníci Říma vyzývají obležené město, aby se podrobilo etruskému meči, navazuje na úplně první přednes etruského sborového ritornelu *Ceda Roma* a je tímto ritornelem opět následován.³²⁶ Sborový ritornel tak nahrazuje opakování dílu A ve formě da capo. Tento duet Tarquinia a Porsenny také neuvádí ani nezakončuje instrumentální předehra či dohra. Pouze instrumentální mezihra mezi prvním a druhým dílem má formu klesajících sekvencí hlavního tématu Tarquinia a Porsenny. Doprovod tvoří pouze dvoje housle, violy a nástroje bc, neboť ritornel *Ceda Roma* je doprovázen žesťovými nástroji. Duet proto svou stavbou připomíná druhou větu úvodní symfonie, taktéž umístěné mezi dvěma větami s žesťovými intrádami.

Druhý duet (*Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio*), který zakončuje třetí scénu druhého dějství, zpívají Valeria a Mucius.³²⁷ Zajatá konzulova dcera se v etruském ležení loučí se svým snoubencem, který ji přišel vysvobodit, ale kterého dívka k jeho nelibosti poslala zpět do Říma. Duet zamilovaného páru doprovází pouze nástroje bc a zakončuje osmitaktový nástrojový ritornel. Stejně jako předchozí duet Tarquinia a Porsenny je také duet Valerie a Mucia postaven na vzájemné imitaci sopránu a altu. Úvodním intervalovým skokem v rozsahu čisté kvarty na slově *parto* (odcházím) a 3/8 taktem připomíná toto číslo

³²⁶ Tarquinius a Porsenna: *Ceda e tema il grande impegno* / Ať se vzdá a bojí se velikého náporu, I/1, příklad č. 5.

³²⁷ Mucius a Valeria: *Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio* / Odcházím; avšak snad, ó bože – Jdi, krásný miláčku můj, II/3, příklad č. 24. John Henry van der Meer označuje toto číslo za „jediný pravý duet“ v celé opěře. Viz MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux*, sv. 1, s. 229.

Valeriinu árii *Pensa, che fosti e sei*, kterou dívka zpívala Muciovi při nedávném loučení na římské straně řeky Tiberu. Duet snoubeneckého páru je také jediným hudebním číslem v celé opeře, ve kterém jsou společně zmíněny obě titulní ctnosti: stálost a síla. Fux tyto ctnosti zdůraznil pomocí delších hodnot prodloužených pomocí ligatur. Figura zobrazující „provazy lásky“ je zde zcela na místě. Milenci totiž volají obě římské ctnosti na pomoc, aby se od sebe vůbec dokázali odloučit.

III.1.5 Ariosa

Za arioso lze označit Horatiův krátký výstup s doprovodem žestového sboru a smyčcového orchestru (*Non è solo Orazio, nò*), který Říman přednáší v napjatých v napjaté chvíli před svým bojem s Etrusky na mostě *Ponte Sublicio*. Před pár okamžiky klečel na břehu řeky a prosil jejího boha o přízeň. Je si jist, že jeho modlitba došla u božstva sluchu a že tedy do nerovného boje nepůjde zcela sám.³²⁸

Krátce poté zpívá své arioso také vystrašená Clelia. Zatímco Horatius předtím imitoval s předtuchou svého brzkého vítězství melodiku trubek, Clelia se po jeho odchodu do boje s Etrusky s úzkostí obává o jeho život, což dává najevo pomocí chromaticky klesající melodie u slov *Se il mio ben non veggo più infelice, e che farò?*.³²⁹ Její strach je oprávněný. Clelia totiž vidí, že Horatius, povzbuzen sborem římských vojáků zpívajících o síle římské ctnosti,³³⁰ odmítl nabízenou pomoc od Mucia a vydal se sám na most bojovat s nepřáteli.

III.1.6 Recitativy

Rozhovory hlavních hrdinů spojené s deklarováním jejich postojů se stejně jako v italských operách té doby odehrávají ve formě secco recitativů, doprovázených pouze nástroji bc.³³¹ V celém prvním dějství se velmi krátká zvolání jednajících postav ve formě recitativů vložená mezi sborové výstupy stávají prostředkem

328 Horatius: *Non è solo Orazio, nò* / Není sám, Horatius, ne, I/12, příklad č. 17. Za arioso označuje toto číslo též HOCHRADNER, Thomas. *Thematisches Verzeichnis*, s. 238.

329 Clelia: *Se il mio ben non veggo più infelice, e che farò?* / Neuvidím-li již svého miláčka, já nešťastná, co si počnu?, I/12, příklad č. 19. Toto číslo je výslovně označeno jako arioso také v partituře.

330 Římští vojáci: *De' Romani la virtù* / Ctnost Římanů, I/12, příklad č. 18.

331 Viz též MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux*, sv. 1, s. 235–236.

zvyšujícím dramatickou účinnost děje. Porsenna i Tarquinius tak pomocí krátkých zvolání ve druhé scéně prvního dějství dávají najevo svůj úžas a zároveň hrůzu před náhle se zjevujícím sborem nymf a říčních bohů (I/2). Podobně v šesté scéně přerušuje Clelia jásot Římanů slavicích den bohyně Vesty³³² krátkým oznámením, že právě přichází konzul. Během boje Horatia s Etrusky na mostě spolu Horatius, Mucius a Clelia komunikují vzrušenými krátkými recitativy, které se střídají se sborem římských vojáků (I/6).³³³ Po odeznění sboru Římanů následuje ve formě recitativu slovní potyčka obou soků v lásce: Tarquinia a Horatia. Scéna vrcholí v okamžiku stržení mostu a Horatiova pádu do vln řeky Tiberu.

V dalších dvou dějstvích již podobné dramatické scény chybí. Muciův krvavý čin se sice odehraje přímo na jevišti, ale nikoli před zraky diváků, kteří vidí pouze bezprostřední reakce Porsenny a jeho okolí. Zatčení Mucia, jeho odsouzení i spálení jeho pravice v obětním ohni se odehrává ve formě recitativních dialogů mezi ním, Porsennou, Tarquiniem a Valerií. Pouze jedenkrát vstupuje do jejich rozhovoru sbor etruských vojáků.³³⁴

Pro recitativy Pietra Pariatiho je typické, že nenechává žádného z hrdinů pronášet delší monology. Repliky postav se střídají v rychlém sledu, na otázku položenou jedné z postav rychle odpovídá postava jiná a jeden verš tak mnohdy znamená zároveň jednu repliku.³³⁵ Platí to také v libretu k opeře *Costanza e Fortezza*. Několika postavám však Pariati udělil v tomto ohledu výjimku. Delší monolog ve formě recitativu dopřál dvěma nadpřirozeným postavám: bohu řeky Tiberu a Géniovi Říma. Obě postavy totiž vystupují na scéně pouze jedenkrát. Důležitější než ony samy jsou však poselství, která sdělují. Obsahem jejich monologů je vždy oslavný hold. Bůh Tiberu jej směřuje na Vestu a Génius Říma na Alžbětu Kristýnu. Také dva Římané dostali prostor k delšímu monologu, a sice na smrt odsouzený Mucius při svém varovném a zároveň výhružném proslovu k etruskému králi (II/5) a po něm na konci třetího dějství také Clelia. Její útěk

332 Římané: *Lodi a Vesta, a Vesta onori* / Chvály Vestě, Vestě pocty, I/6.

333 Římští vojáci: *De' Romani la virtù* / Ctnost Římanů, I/12, příklad č. 18.

334 Etruští vojáci: *Morte, morte al traditor* / Smrt, smrt zrádci, II/5, příklad č. 25.

335 Blíže k Pariatiho recitativům viz BOHADLOVÁ, Kateřina. *Astarto versus Atalanta. Heinrich Rademin, „Director Comicus“ (1674–1731), v kontextu italsko-německé divadelní dramaturgie počátku 18. století*. Disertační práce. Praha: FF UK, 2009, s. 35.

z etruského ležení se totiž neodehrál na scéně. Dívka proto na Porsennovu výzvu barvitě popisuje, jak se spolu s ostatními římskými dívkami dostaly na břeh řeky, vsedly na koně, přeplavily se přes řeku a unikly tak etruským strážím do bezpečí na římský břeh (III/10).³³⁶

Jediným doprovázeným recitativem (*recitativ accompagnato*) v opeře *Costanza e Fortezza* je Horatiova modlitba k bohu řeky Tiberu *Tè, o Tiberino*.³³⁷ Kromě nástrojů bc doprovázejí Horatia dva hlasy houslí a hlas viol. Navazuje na něj secco recitativ ustrašené Clelie: „Ty sám proti tolika? Ach, jaký to strach! Ach, jaké to hoře!“. Horatius odpovídá milované dívce slovy: „Kdo má vznešené srdce, ten nikdy není sám.“

³³⁶ K recitativům v opeře *Costanza e Fortezza* viz též MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux*, sv. 1, s. 235–236; VESELÁ, Irena. *Císařský styl*, s. 131–132; Srov. též BÖHM, Claudia. *Theatralia*, s. 439.

³³⁷ Horatius: *Tè, o Tiberino* / Tebe, ó Tibere, I/12, příklad č. 16.

Tabulka č. 12: *Costanza e Fortezza* – Seznam árií

	Počet taktů	Tónina	Takt	Tempo	Obsazení
I. dějství					
Porsenna (<i>Della Tosca</i>), I/1 (díl A+B)	35	C dur	C	<i>Andante</i>	A, tr, vl 1, 2, vla, bc
Tiber (<i>Vesta adora</i>), I/3	179	a moll	3/4	<i>Allegretto</i>	T, vl 1, 2, vla, bc
Tarquinius (<i>Al magnanimo Leone</i>), I/4	106	G dur	C	<i>Allegro moderato</i>	S, vl unis, vla, bc
Porsenna (<i>Se regna</i>) + ritornel, I/5	57 + 8	D dur	C	<i>Tempo giusto</i>	A, bc; ritornel: vl 1, 2, vla, bc
Herminius (<i>Lieto i' torno</i>), I/7	119	A dur	C	<i>Allegro</i>	S, vl 1, 2, vla, bc
Valeria (<i>Pensa che fosti</i>), I/8	136	g moll	3/8	bez označení	S, vl 1, 2, vla, bc
Publius Valerius (<i>Padre son</i>) I/9	133	F dur	C	<i>Allegro assai</i>	B, vl + ob 1, 2, vla, bc
Mucius (<i>Farò, che per un poco</i>)	99	B dur	3/4	<i>Andante</i>	A, vl 1, 2, vle, bc
Clelia (<i>Non mi resta</i>)	109	fis moll	3/4	<i>Adagio</i>	A, vl 1, 2, vla, bc
II. dějství					
Herminius (<i>Vaghi al pari</i>), II/1	218	B dur	3/8	<i>Allegro</i>	S, vl + ob 1, 2, vla, bc
Valeria (<i>Salda ho l'alma</i>), II/5	65	F dur	C	<i>Vivace e un poco allegro</i>	S, vl 1, 2, vla, bc

	<i>Počet taktů</i>	<i>Tónina</i>	<i>Takt</i>	<i>Tempo</i>	<i>Obsazení</i>
Tarquinius (<i>Con il Regno</i>), II/6	97	D dur	C	<i>Allegro</i>	S, vl 1, 2, vla, bc
Porsenna (<i>Parmi già</i>), II/8	93	B dur	C	<i>Allegro</i>	A, vl + ob 1, 2, vla, bc
Publius Valerius (<i>Prima che mai</i>), II/9	75 + 8	G dur	6/8	bez ozn.	B, bc; ritornel: vl 1, 2, vla, bc
Clelia (<i>Saprei morir</i>), II/10	89	g moll	C	<i>Andante e risoluto</i>	A, vl 1, 2, vla, vlc, bc
Horatius (<i>Questo ferro</i>), II/12	182	C dur	3/4	<i>Allegro e vivace</i>	T, ob 1, 2, vl unis, vla, bc
III. dějství a licenza					
Tarquinius (<i>Cambia in fulmine</i>), III/2	85	Es dur	C	<i>Allegro</i>	S, vl unis, vla, bc
Clelia (<i>Con la scorta</i>), III/3	169	F dur	3/8	<i>Tempo di Minuet</i>	A, vl 1, 2, vla, bc
Herminius (<i>Per amar</i>), III/4	138 +13	c moll	2/4	bez ozn.	S, bc; ritornel: vl 1, 2, vla, bc
Valeria (<i>A te il mio amor</i>), III/6	164	B dur	3/4	<i>Allegro</i>	S, vl 1, 2, vla, bc
Horatius (<i>Guarda Orazio</i>), III/7	66	D dur	C	<i>Allegro</i>	T, vl 1, 2, vla, bc
Mucius (<i>Mal brama il Regno</i>), III/8	119	e moll	3/8	<i>Andante</i>	A, vl 1, 2, vla, bc
Porsenna (<i>Sia felice</i>), III/9	65	g moll	C	<i>Andante</i>	A, ob, vl 1, 2, vla, bc

	<i>Počet taktů</i>	<i>Tónina</i>	<i>Takt</i>	<i>Tempo</i>	<i>Obsazení</i>
Publius Valerius (<i>Sei nocchier</i>), III/10	199	d moll	3/8	<i>Allegro</i>	B, vl 1, 2, vla, bc
Génius Říma (<i>Tal tu sei</i>), licenza	68	C dur	6/8	<i>Andante</i>	T, bc; bez ritornelu, navazuje sbor

Tabulka č. 12: *Costanza e Fortezza* – Seznam duetů

	<i>Počet taktů</i>	<i>Tónina</i>	<i>Takt</i>	<i>Tempo</i>	<i>Obsazení</i>
Porsenna, Tarquinius (<i>Ceda e tema</i>) (díl A + B), I/1	28	a moll	3/4	<i>Allegro</i>	A, S, vl 1, 2, bc
Mucius, Valeria (<i>Parto / Vanne</i>), II/3	73 + 8	A dur	6/8		A, S, bc; ritornel: vl 1, 2, vla, bc

Závěr

Po slavné premiéře opery *Costanza e Fortezza* v den narozenin Alžběty Kristýny a následné repríze dne 2. září 1723 přišly na řadu královské korunovace císařských manželů. Dne 4. září složili čeští stavové Karlu VI. slavnostní hold jako českému králi a den nato, 5. září 1723, byla Karlovi ve svatovítské katedrále vložena na hlavu svatováclavská koruna. Za tři dny byla tamtéž korunována Alžběta Kristýna. Den po její korunovaci měla být *Costanza e Fortezza* provedena potřetí, zabránila tomu ale vyšší moc v podobě nepříznivého počasí. Vítr a déšť nenávratně poškodily scénu pod širým nebem. Tento zásah shůry byl téměř symbolický: ode dne Alžbětiných narozenin, kdy bylo veřejně vyhlášeno její těhotenství, nebyla již opera *Costanza e Fortezza* se svým dynasticko-politickým poselstvím hájícím pragmatickou sankci na pořadu dne. Pozornost veřejnosti se od té chvíle soustředila na očekávané dítě císařského páru, o kterém se jaksi samozřejmě předpokládalo, že to bude vytoužený syn a dědic. Tomuto radostnému očekávání potom byla přizpůsobena také další hudebně dramatická holdovací díla určená pro Alžbětu Kristýnu.³³⁸

³³⁸ K pobytu císařské rodiny v českých zemích po obou korunovacích (září až listopad 1723) viz VÁCHA, Štěpán et al: *Karel VI. a Alžběta Kristýna*, s. 213–250.

V této publikaci jsme se pokusili zevrubně popsat operu *Costanza e Fortezza* po stránce textové i hudební a zároveň ji zasadit do kontextu hudební kultury císařského dvora ve Vídni. To vše se záměrem představit toto dílo blíže české veřejnosti a poněkud narušit dosud tradovaný mýtus, že *Costanza e Fortezza* dnes představuje pouze jeden z pomníků dávné barokní pompy, a že její „statický“ děj a „zastaralá“ hudba již nestojí za bližší pozornost. Právě naopak: tato opera zve k ještě hlubší reflexi, k postupnému odkrývání dalších rovin mnohovrstevnatého děje a jeho promyšlené stavby. To už je však téma na jinou knihu.

Libreto

Ediční poznámka

Ediční zásady – transkripce italských textů

Při transkripci libreta Pietra Pariatiho k opeře *Costanza e Fortezza* byly uplatněny následující zásady:

- je eliminováno etymologické „h“, kromě případů, kdy si zachovává diakritickou funkci (v textech ze 17. století ale zpravidla ponechávám, protože je autoři píší víceméně pravidelně),
- přidáváme „h“ v elidovaných tvarech slov *che*, *finché*, *perché* apod. (c' > ch'),
- etymologické „ch“ upravujeme na „c“ (*choro* > *coro*),
- rozlišujeme mezi hláskami „v“ a „u“,
- koncové „j“ / „ij“ na konci slova upravujeme na „i“ / „ii“,
- latinizující tvar spojky *et* / *é* zachováváme,
- je zachováno rozkolísané psaní zdvojených souhlásek, i když neodpovídá současnému úzu (*labro* x *labbro*),
- je zachována samohláska „i“ ve spojeních *-scie-* / *-cie-* / *-gie-*,
- přízvuky a apostrofy píšeme, vypouštíme či dopňujeme podle současných pravidel,
- majuskula u podstatných jmen je zachována, jedná-li se o personifikaci (*Amore* = bůh x *amore* = láska), antonomasii (*Sette Colli* = Řím), výraz úcty (*Dio*, *Cieli*) či emfatické zvýraznění (*AUGUSTO*),
- zachováváme psaní majuskul na počátku veršů,

- je zachováno rozkolísané psaní předložek s určitým členem ve stažené i nestažené formě (*a la x alla*), s výjimkou tvarů, které nepředpokládají raddoppiamento (*de i > dei*),
- výraz *poi che* je spojen a doplněn akcentem (*poi che > poiché*) v příčinné funkci, nikoliv časové,
- spojujeme složené výrazy jako *invano, stamani* apod. (*in vano > invano*),
- výraz *invece* je spojen pouze, má-li funkci nevlastní předložky (*in vece x invece*),
- při zachování podstatně konzervativního přístupu je bez dalšího komentáře opravena, doplněna a sjednocena interpunkce,
- bez komentáře opravujeme evidentní tiskové chyby (*Etrusci > Etruschi* aj.).

Ondřej Macek

Texty sólových árií a sborových čísel jsou vždy odsazeny vpravo, aby se odlišily od textů recitativů. U všech sólových árií a u sborových čísel, která mají třídílnou formu *da capo*, je odsazením vpravo odlišen jak začátek dílu A, tak i začátek dílu B. Text opakujícího se dílu A' není již znovu vypsán a je nahrazen pouze jeho textovým incipitem (např. *Al magnanimo, &c.*). Stejným způsobem je v prvním dějství vyznačeno opakování sborových ritornelů, které následují za vybranými áriemi a sborovými čísly namísto jejich vlastního dílu A'.

COSTANZA E FORTEZZA.

*FESTA TEATRALE PER MUSICA,
DA RAPPRESENTARSI
NEL REALE CASTELLO DI PRAGA
PER IL FELICISSIMO*

GIORNO NATALIZIO

DELLA
SAC. CES. E CATT. REALE MAESTÀ
DI

ELISABETTA**CRISTINA**

IMPERADRICE REGNANTE,
PER COMANDO DELLA
SAC. CES. E CATT. REALE MAESTÀ
DI

CARLO VI.**IMPERADORE DE' ROMANI****SEMPRE AUGUSTO**

L'ANNO M. DCC. XXIII.

La Poesia è del Sig. Pietro Pariati, Poeta di S. M. Ces. e Catt.
La Musica è del Sig. Gio. Gioseffo Fux, Maestro di Cappella
di S. M. Ces. e Catt.

Con le Arie per li Balli del Sig. Nicola Matheis, Direttore
della Musica Instrumentale di S. M. Ces. e Catt.

VIENNA d'AUSTRIA.

Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di S. M. Ces. e Catt.

STÁLOST A SÍLA.

*DIVADELNÍ SLAVNOST S HUDBOU,
PROVOZOVANÁ
NA KRÁLOVSKÉM HRADĚ PRAŽSKÉM
V PŘEŠŤASTNÝ*

DEN NAROZENIN

JEJÍHO
POSV. CÍS. A KAT. KRÁL. VELIČENSTVA

ALŽBĚTY**KRISTÝNY**

VLÁDNOUCÍ CÍSAŘOVNY,
NA ROZKAZ JEHO
POSV. CÍS. A KAT. KRÁL. VELIČENSTVA

KARLAVI.**CÍSAŘE ŘÍMSKÉHO,
VŽDY ROZMNOŽITELE ŘÍŠE**

ROKU M. DCC. XXIII.

Poesie je od pana Pietra Pariatiho, básníka J. Cís. a Kat. Vel.
Hudba je od pana Joh. Josepha Fuxe, kapelníka
J. Cís. a Kat. Vel.

S baletní hudbou od pana Nicolý Matheise, ředitele
instrumentální hudby J. Cís. a Kat. Vel.

VÍDEŇ v RAKOUSKU.

U Joh. Petera Van Ghelena, dvorního tiskaře J. Cís. a Kat. Vel.

Argomento.

Sono così noti e famosi nella storia romana il discacciamento dei Tarquini da Roma, e l'assedio posto a questa città da Porsenna re dell'Etruria, per rimetterli sopra il trono, con la sorpresa del monte Gianicolo, che egli sarebbe superfluo il renderne informati i lettori a titolo di argomento. Si sa pure con qual valore sostenessero quell'assedio i Romani, essendo uno dei loro consoli Publio Valerio Publicola, e quali esempi di Costanza, e Fortezza vi dessero molti di loro, e in particolare Orazio Coclite, che solo sostenne il Ponte Sublicio contra un gran numero de' nemici, sinché fattosi tagliare il ponte, si gittò a nuoto nel Tevere, e salvo pervenne a Roma; e C. Muzio, che intrepidamente entrato nel campo di Porsenna, stimando di uccider lui, diede morte ad uno de' principali regi ministri, per lo che condannato dal re al tormento del fuoco, vi pose sopra la mano, che aveva errato, protestandogli per intimorirlo, che il colpo da lui fallito sarebbe stato più felicemente eseguito da trecento giovani Romani, tutti alla morte sua congiurati; e Clelia finalmente, nobil donzella romana, che con altre compagne data a Porsenna in ostaggio si sottrasse con esse a qualche macchinato insulto, passando il Tevere a nuoto a cavallo, benché inseguita da gli Etruschi con una grandine di saette. Tutte queste grandi azioni mossero finalmente il re Porsenna, cui furono restituite gli ostaggi, ad abbandonare la protezione dei Tarquini, e a stabilire co' Romani la pace. Decretò il senato, ed il popolo romano ad Orazio una statua ne' Comizi, a Muzio un dono di molti terreni, che poi detti furono i Prati Muzi, ed a Clelia un simulacro equestre nella Via Sacra, onorando in tal guisa un glorioso esempio del femminile valore con la ricompensa di un fregio tanto singolare. Tutto ciò si ha da Tito Livio. lib. 1. e 2. della sua Storia. Il rimanente, che si legge nel presente componimento, è lavoro dell'Invenzione, la quale perciò né si è allontanata dal verisimile, né ha cambiato nella sostanza la verità della storia, ma solamente ha introdotti diversi episodi, come sarebbe a dire gli amori di Orazio e di Clelia, di Valeria e di Muzio, Tito Tarquinio, figliuolo del Superbo in cambio del medesimo nel campo di Porsenna, e tutte le altre cose per dar più di movimento all'intreccio mediante l'interesse delle passioni, e specialmente delle amorose tanto moderate e nobili, quanto violente e feroci. E perché le principali azioni, che vi si rappresentano, sono effetti delle due grandi virtù de' Romani, Costanza, e Fortezza, le quali anch'oggi sono il glorioso simbolo del Massimo fra gli Eroi, si è trovato a proposito di fregarle la presente Festa Teatrale, intitolandola COSTANZA e FORTEZZA.

Obsah.

Okolnosti vyhnání Tarquiniů z Říma a obležení tohoto města Porsennou, králem Etrusků, jenž se jej nenadávým útokem na paborek Ianiculus pokusil znovu dosadit na trůn, jsou v římských dějinách natolik známé a proslulé, že by bylo nadbytečné zpravovat o nich čtenáře jen krátkým vylíčením obsahu. V í se také, s jakou udatností snášeli Římané ono obléhání, jsa jedním z jejich konzulů Publius Valerius Publicola, a jaké příklady Stálosti a Síly zde podávali mnozí z nich, zvláště pak Horatius Cocles, který sám proti velikému počtu nepřátel hájil kolový most přes Tiber, až se poté, co byl most pobořen, vrhl do řeky a ve zdraví doplaval do Říma; dále pak C. Mucius, který neobroženě vstoupil do Porsennova tábora a v domnění, že zabil jeho, usmrtil jednoba z předních královských hodnostářů; za což jsa králem odsouzen k mučení ohněm, vložil do něho ruku, jež se byla dopustila tobo omylu, prohlásaje, aby mu naňnal strach, že útok, který se jemu nezdařil, bude s větším štěstím proveden třemi stovkami mladých Římanů, kteří se všichni spikl, aby usilovali o jeho smrt; a konečně Clelia, urozená římská dívka, jež jsouc spolu s některými svými družkami dána Porsennovi jako rukojmí, zachránila se od zneuctění, jež ji brožilo, přeplavujíc spolu s nimi Tiber na koni, jakkoli je Etruskové pronásledovali krupobitím šípů. Všechny tyto velké skutky pobudly konečně krále Porsennu, jemuž byla na oplátku navržena jeho rukojmí, aby upustil od ochrany Tarquiniů a nastolil s Římany mír. Senát a lid římský přiklil Horatiovi sochu na Comitiu, Muciovi dar mnoha pozemků, jež pak byly nazývány Luka Muciora, a Clelii jezdecký pomník na Posrátné cestě, vzdařse tak bold slavnému příkladu ženské udatnosti udělením pocty tak jedinečné. To vše najdeme u Tita Livia, v 1. a 2. knize jeho Dějin. Ostatní, co se lze dočíst v předkládané skladbě, je dílem invence, jež se však ani nevzdálila od pravděpodobnosti, ani v podstatě nepozměnila dějinnou pravdu, vybrž pouze uvedla do děje rozličné epizody, jako kupříkladu vzájemnou lásku Horatia a Clelie, či Valerie a Mucia. Smyslenkou je přítomnost Tita Tarquinia, synka Tarquinia Superba, namísto jeho otce v Porsennově táboře, a vše ostatní, co mohlo dodat více žvosti zápletky prostřednictvím pozoruhodných vášní, zejména pak vášní milostných, a to jak zdřezlených a uslechtilých, tak prudkých a nevážných. A protože ty hlavní činy, jež jsou zde představeny, jsou výsledkem dvou velikých ctností Římanů, totiž Stálosti a Síly, jež jsou i za našich dnů slavným heslem tobo Největšího z Hrdinů, bylo sledáno vhodným ozdobit jím předkládanou divadelní slavnost a nazvat ji STÁLOST a SÍLA.

ATTORI.

PUBLIO VALERIO PUBLICOLA,
consolo di Roma.
PORSENNA, *re de gli Etruschi, amante di Valeria.*
TITO TARQUINIO, *figliuolo di Lucio Tarquinio*
detto il Superbo, amante di Clelia.
VALERIA, *figliuola di Publio Valerio,*
amante di Muzio, e destinata sua sposa.
CLELIA, *nobile vergine romana, amante di Orazio.*
ORAZIO, *amante di Clelia.*
MUZIO, *amante di Valeria, e destinato suo sposo.*
ERMINIO, *figliuolo di P. V., amante di Clelia.*

Il Fiume Tevere.
Il Genio di Roma.

soldati etruschi.
Romani prigionieri.
soldati romani.
ninfe del Tevere.
Coro di fiumi tributari del Tevere.
popolo romano.
giardinieri.
Sali.
aruspici.
Dei Penati.

HERCI.

PUBLIUS VALERIUS PUBLICOLA,
římský konzul.
PORSENNA, *král Etrusků, zamilovaný do Valerie.*
TITUS TARQUINIUS, *synek Lucia Tarquinia*
řecheného Zpuřný, zamilovaný do Clelie.
VALERIA, *dcerka Publia Valeria,*
zamilovaná do Mucia a jeho zaslíbená nevěsta.
CLELIA, *urozená římská panna, zamilovaná do Horatia.*
HORATIUS, *zamilovaný do Clelie.*
MUCIUS, *zamilovaný do Valerie a její ženich.*
HERMINIUS, *synek P. V., zamilovaný do Clelie.*

Řeka Tiber.
Génius Říma.

etruských vojáků.
římských zajatců.
římských vojáků.
nymf z Tiberu.
řek vlévajících se do Tiberu.
římského lidu.
zahradníků.
Saliů.
haruspiků.
penátů.

COMPARSE.

Littori.
Soldati romani.
Guardie reali con Porsenna.
Soldati etruschi.
Cavalieri romani.
Nobili Etruschi, capi dell'esercito.
Guastatori romani.
Popolo romano.
Paggi con Porsenna.
Paggi con Valeria.
Paggi con Clelia
Ninfe col fiume Tevere.
Fiumi con il medesimo.

STATISTÉ.

Liktoři.
Římští vojáci.
Porsennovy královské strážce.
Etruští vojáci.
Římští jezdci.
Urození Etruskové, velitelé vojska.
Římští záškodníci.
Římský lid.
Porsennova pážata.
Valeriina pážata
Cleliina pážata.
Nymfy s řekou Tiberem.
Řeky s touž řekou.

MUTAZIONI.

NELL'ATTO PRIMO.

Grande campagna attraversata dal fiume Tevere, sopra del quale il Ponte Sublicio. Da una parte Tempio di Vesta magnificamente adornato, e diverse vedute di Roma in lontano. Dall'altra palazzo suburbano de' Tarquini in molti luoghi diroccato. Bosco, ed il Gianicolo occupato dall'esercito de gli Etruschi.

NELL'ATTO SECONDO.

Accampamento dell'esercito etrusco sotto Roma. Quartiere reale con li sontuosi padiglioni di Porsenna, e di Tarquinio.

NELL'ATTO TERZO.

Giardini reali de' Tarquini nel Gianicolo.

MACCHINE.

Nell'Atto I.: Una grande massa di acque, che si alza dal letto del fiume Tevere, e che poi disciogliendosi, lascia comparire la reggia del medesimo fiume.

Nel fine una grotta, la quale poi si cambia in un grand'arco trionfale consacrato al Genio di Roma.

Le Scene furono rara invenzione del Sig. Giuseppe Galli Bibiena, Primo Ingegnere Teatrale, ed Architetto di S. M. Ces. e Catt.

BALLI.

NEL FINE DELL'ATTO I.

Ballo di Sali, o sieno *Sacerdoti di Marte*, con la *Costanza Romana*, ed il *Valore degli Etruschi*.

NEL FINE DELL'ATTO II.

Ballo di *Aruspici Toscani*, con la *Fortezza Romana*, e l'*Amore della Gloria*.

NEL FINE DELL'ATTO III.

Ballo di *Dei Penati* di Roma, con l'*Amore della Pace*, e la *Publica Felicità*.

Il primo, ed il terzo ballo furono vagamente concertati dal Sig. Pietro Simone Levassori della Motta, Maestro di Ballo di S. M. Ces. e Catt.

Il secondo ballo fu altresì vagamente concertato dal Sig. Alessandro Philebois, Maestro di Ballo di S. M. Ces. e Catt.

Il tutto fu assistito dalla puntuale ed esatta diligenza del Sig. Gio. Wolfgang Heimerl, attuale Impresario delli divertimenti Teatrali di S. M. C. e C.

PROMĚNY SCĚN.

V PRVNÍM DĚJSTVÍ.

Rozlehlá krajina, kterou protéká řeka Tiber, přes níž se klene kolový most Pons Sublicius. Na jedné straně velkolepě vyzdobený chrám bohyně Vesty a v dále rozličné pohledy na Řím. Na druhé straně předměstský palác Tarquiniů, na mnoha místech pobořený. Les a pahorek Ianiculus obsazený etruským vojskem.

VE DRUHÉM DĚJSTVÍ.

Ležení etruského vojska před Římem. Královský přibýtek s okázalými stany Porsennovým a Tarquiniovým.

VE TŘETÍM DĚJSTVÍ.

Královské zahrady Tarquiniů na Ianiculu.

JEVISTNÍ STROJE.

V prvním dějství: Veliká spousta vod, jež se pozvedne z řečiště Tiberu; když posléze opadne, objeví se královský palác božstva řečené řeky.

V závěru díla jeskyně, jež se pak promění ve veliký triumfální oblouk zasvěcený Génii Říma.

Jevištní dekorace jsou vzácným výtvorem pana Giuseppe Galli Bibieny, prvního divadelního inženýra a architekta J. Cís. a Kat. Vel.

BALETY.

NA KONCI I. DĚJSTVÍ.

Balet Saliů, čili *kněží Martových*, spolu s *Římskou stálostí* a *Chrabrostí Etrusků*.

NA KONCI II. DĚJSTVÍ.

Balet *toskánských haruspiků*, spolu s *Římskou silou* a *Láskou ke slávě*.

NA KONCI III. DĚJSTVÍ.

Balet římských *Penátů*, s *Láskou k míru* a *Veřejným blahem*.

První a třetí balet byly půvabně nastudovány panem Pietrem Simonem Levassorim della Motta, tanečním mistrem J. Cís. a Kat. Vel.

Druhý balet byl právě tak půvabně nastudován panem Alessandrem Phileboisem, tanečním mistrem J. Cís. a Kat. Vel.

Na vše pak dohlížel s přesnou a pečlivou pilí pan Joh. Wolfgang Heimerl, nynější impresário divadelních zábah J. Cís. a Kat. Vel.

ATTO PRIMO. PRVNÍ DĚJSTVÍ.

Grande campagna attraversata dal fiume Tevere, sopra del quale il Ponte Sublicio in vicinanza di Roma. Da una parte Tempio di Vesta magnificamente adornato, e diverse vedute di Roma in lontano. Dall'altra palazzo suburbano de' Tarquini in molti luoghi diroccato. Bosco, ed il Gianicolo occupato dall'esercito degli Etruschi.

SCENA I.

*Porsenna, Valeria, Tarquinio, ed Erminio.
Guardie reali, Romani prigionieri, e soldati etruschi.*

Por. Tar. e coro Ceda Roma, o spenta cada
di soldati etruschi. La sua gloria, ed il suo orgoglio.
Por. & Tar. Ceda, e tema il grande impegno
De Petrusca invitta spada.
Il suo re richiami al regno,
E de gli Avi il renda al soglio.
Por. Tar. e coro Ceda Roma, o spenta cada
di soldati etruschi. La sua gloria, ed il suo orgoglio.
Val. & Erm. Né ceder, né temer
Roma non può, non sa.
Vaga di sostener
L'amata libertà,
Né ceder, né temer
Roma non può, non sa.
Val. Erm. e coro Vaga di sostener
di Romani prigio- L'amata libertà,
nieri. Né ceder, né temer
Roma non può, non sa.
Por. Tar. e coro Ceda Roma, o spenta cada
di soldati etruschi. La sua gloria, ed il suo orgoglio.
Por. De la Tosca armata tromba
Ceda Roma al suon guerriero,
Pria che d'essa al fasto altero
Infelice apra la tomba
Atterrato il Campidoglio.
Por. Tar. e coro Ceda Roma, o spenta cada
di soldati etruschi. La sua gloria, ed il suo orgoglio.
Val. Piena di sua virtù
Roma immortal vivrà.
Erm. e coro Roma immortal vivrà
di prigionieri. Piena di sua virtù.
Val. & Erm. Laccio servil mai più
Ella non soffrirà.
E a le minacce, e a l'armi
Forte resisterà,
Come la quercia al nembo, e al mar lo scoglio.
Por. Tar. e coro Ceda Roma, o spenta cada
di soldati etruschi. La sua gloria, ed il suo orgoglio.
Erm. Roma non cederà. Vedranno eterna
La gloria sua livore, invidia, e sdegno.
Por. Prigionier tanto ardisci?
Erm. Ardire, e fede
Non toglie al cor di Erminio infausta sorte.
Por. Scemar però dovria
In quello di Valeria e l'odio, e 'l fasto.

Rozlehlá krajina poblíž Říma přetnutá řekou Tiberem, přes ni kolový most. Na jedné straně velkolepé uzdobený chrám bohyň Vesty a v dálí rozličné pohledy na Řím. Na druhé straně předměstský palác Tarquiniů, na mnoha místech pobořený. Les a pahorek Ianiculus obsazený etruským vojskem.

VÝSTUP I.

*Porsenna, Valeria, Tarquinius a Herminius.
Královské strážce, římsí zajatci a etruští vojáci.*

Por. Tar. a sbor At' se vzdá Řím, nebo at' pohasne a padne
etruských vojáků. jeho sláva a jeho pýcha.
Por. & Tar. At' se vzdá a bojí se velikého náporu
nepřemožitelného etruského meče.
Svého krále nechť povolá zpět ku vládě
a navrátí jej na trůn předků.
Por. Tar. a sbor At' se vzdá Řím, nebo at' pohasne a padne
etruských vojáků. jeho sláva a jeho pýcha.
Val. & Herm. Řím se nemůže vzdát,
ani se nedokáže bát.
Jsa dychtiv hájit
milovanou svobodu,
Řím se nemůže vzdát,
ani se nedokáže bát.
Val. Herm. a sbor Jsa dychtiv hájit
římských za- milovanou svobodu,
jatců. Řím se nemůže vzdát,
ani se nedokáže bát.
Por. Tar. a sbor At' se vzdá Řím, nebo at' pohasne a padne
etruských vojáků. jeho sláva a jeho pýcha.
Por. Nechť se za bojovného hlaholu
toskánské polnice Řím vzdá,
dříve než se před jeho pyšnou nádherou
rozevře jako neblahý hrob
pobořený Kapitol.
Por. Tar. a sbor At' se vzdá Řím, nebo at' pohasne a padne
etruských vojáků. jeho sláva a jeho pýcha.
Val. Naplněn svou ctností,
živ bude nesmrtelný Řím.
Herm. a sbor Živ bude nesmrtelný Řím
zajatců. naplněn svou ctností.
Val. & Herm. Otrocké pouto již nikdy
nestrpí.
A výhrůžkám i zbraním
bude udatně odolávat,
jako dub mračnu, či moři útes.
Por. Tar. a sbor At' se vzdá Řím, nebo at' pohasne a padne
etruských vojáků. jeho sláva a jeho pýcha.
Herm. Řím se nevzdá. Nepřejícnost, závist a hněv
uvidí jeho věčnou slávu.
Por. Jako zajatec máš tolik smělosti?
Herm. O smělost a věrnost
nepřipraví Herminiovo srdce neblahý úděl.
Por. Zmenšit by však mohl
v srdci Valeriinu jak nenávisť, tak pýchu.

Val. D'un consolo son figlia. In alma grande
Cresce per le minacce odio, ch'è giusto;
E l'fasto è pregio, ove a virtute ei serva.
Por. Mal s'odia un vincitore, e un re possente.
Val. Tu vincitor? Me, il mio germano, e questi,
Che noi seguian da gli orti nostri a Roma,
Pochi custodi e soli,
Colti da folta schiera, e in vile aguato,
Chiami vittorie tue? Va. Quella vinci.
Il Campidoglio atterra. In sul Tarpeo
Ergi a' Tarquini il trono; e tolto a Giove
Si consacri quel tempio a la tua fama.
Possente a l'ora, e vincitor ti chiama.
Tar. Tutto potran quell'armi.
Por. Ma pria che ad esse, a la ragion si ceda.
Regni Tarquinio in Roma. Io così voglio.
Por. Tar. e coro di Ceda Roma, o spenta cada
soldati etruschi. La sua gloria, ed il suo orgoglio.
Val. Erm. coro di Né ceder, né temer
prigionieri rom. Roma non può, non sa.
Vaga di sostener
L'amata libertà,
Né ceder, né temer
Roma non può, non sa.
Por. Regni Tarquinio in Roma. Io così voglio.
Por. Tar. coro di Ceda Roma, o spenta cada
soldati etruschi. La sua gloria, ed il suo orgoglio.
Erm. Orgoglio sia di libertade il zelo?
Tar. Empia è la libertà, quando è rubella.
Val. Non è rubel, chi a tirannia s'involta.
Tar. Quando, quando i Tarquini a voi tiranni?
Erm. Sempre. Non sai? Servio da Lucio ucciso;
Dal superbo Tarquinio il regno invaso
Con forza scellerata; i danni, e l'onte
Del popolo romano, e del senato;
Il comun lutto, e l'comun odio...
Val. Aggiugni
Di Lucrezia l'ingiuria, e poi la morte.
Erm. O morte! O ingiuria! O Dei! Sì, queste sono,
Queste le colpe vostre; e questa in esse
La tirannia, che vi balzò dal trono.
Tar. Del padre, e del fratello io non rispondo.
Ciò che a Lucio, ed a Sesto un dì si tolse,
Oggi a Tito si renda. Il Marzio campo
Mio retaggio era pria. Quel regio albergo,
Che ingiustizia atterrò, dover ristauri.
A me rendasi il trono,
Né co'rei si confonda un innocente.
Val. Chiunque vien da' Tarquini in Roma è reo.
Por. Ma non reo nel mio campo. Io qui l'assolvo.
Erm. Il comun giuramento è sua condanna.
Por. La cancella il mio scettro, o la mia spada.
Erm. Di Porsenna lo scettro
Non dà leggi a Quiriti, ed a quel brando
Ben risponder sapran ragione, e forza.

Val. Jsem dcerou konzula. Ve vznešené duši
se vzrnááh spravvedlivá nenávisť k výhrůžkám
a pýcha je předností, pokud slouží ctlosti.
Por. Není snadné nenávidět vítěze a mocného krále.
Val. Ty vítězem? Mne, mého bratra a tyto
nemnohé a osamocené strážce,
kteří nás následovali z našich zahrad v Římě,
zajaté početným šikem za pomoci zbabělé léčky
nazýváš svým vítězstvím? Jdi. Dobij Řím,
Kapitol rozboř, na Tarpejské skále
vystav Tarquiniům trůn, Iovovi uzmi
jeho chrám a zasvěť jej svému věhlasu,
a pak se nazývej mocným vítězem.
Tar. Vše zmohou tyto zbraně.
Por. Spíše než jím se však podcepte právu.
Necht' Tarquinius vládne Římu. Já tomu tak chci.
Por. Tar. a sbor At' se vzdá Řím, nebo at' pohasne a padne
etruských vojáků. jeho sláva a jeho pýcha.
Val. Herm. a sbor Řím se nemůže vzdát,
řím. zajatců. ani se nedokáže bát.
Jsa dychtiv hájit
milovanou svobodu,
Řím se nemůže vzdát,
ani se nedokáže bát.
Por. Necht' Tarquinius vládne Římu. Já tomu tak chci.
Por. Tar. a sbor At' se vzdá Řím, nebo at' pohasne a padne
etruských vojáků. jeho sláva a jeho pýcha.
Herm. Je snad pýchou touha po svobodě?
Tar. Bezbožná je svoboda vzbouřenců.
Val. Není vzbouřencem, kdo prchá před tyranii.
Tar. Kdy, kdy vám byli Tarquiniové tyrani?
Herm. Vždy. Nevíš? Servius zavražděný Luciem;
zpupným Tarquiniem království vydané v plen
ničemným vojskům; újma a příkoří
lidu a senátu římského;
všude zármutek a zášť...
Val. Dodej
zneuctění Lukreciino a její smrt.
Herm. Ó, jaká to smrt! Jaká to pohana! Ó boží! Ano, toto,
toto jsou vaše viny a toto je
tyranie, jež vás svrhla s trůnu.
Tar. Já nezodpovídám za otce a za bratra.
To, co bylo jednoho dne odňato Luciovi a Sextovi,
necht' je dnes navráčeno Titovi. Martovo pole
bylo prve mým dědictvím. Ten královský příbytek,
jenž rozbořilo bezpráví, povinnost necht' obnoví.
Necht' je mi navrácen trůn
a nevinný at' není zaměňován s viníky.
Val. Kdokoli z Tarquiniů přichází do Říma, je vinen.
Por. Nikoli však v mém táboře. Já jej zde zprošťuji viny.
Herm. Obec jeho odsouzení stvrdila přísahou.
Por. Zruší ji mé žezlo nebo můj meč.
Herm. Porsennovo žezlo
nedává zákony Quiritům, a jeho meči
se velice dobře dokážou postavit právo a síla.

Por. Di qual forza mi parli? Empie già tutte
Le contrade d'intorno
E d'armi, e di guerrieri ampio torrente.
Il Gianicolo è mio. Quel ponte inerme
Mi aprì libero il varco, onde si porti
Ne le viscere vostre il ferro, e 'l foco.

Erm. Nel vantare tua fortuna
Vanti frode, o viltà. Non re, non duce,
Ma iniquo assalitor l'armi tu muovi
Senz'annuncio di guerra, o almen di sdegno.

Por. Vinca l'arte, o il valor, vincer mi giova.

Val. Ancor tu non vincesti. A quel, che chiami
E d'armi, e di guerrieri ampio torrente,
Faran saldo riparo

La romana fermezza, e i nostri Numi.

Por. Questa fermezza ora vedrem. Vedremo

I Numi vostri. A l'armi. O ceda Roma

Al mio volere, o vinta cada, e doma.

(Li soldati etruschi si muovono contro di Roma.)

Tar. Io vi precedo. Andiamo.

Val. (Deh, Valerio! Deh, Muzio! e dove or sei?

L'amante, e 'l Padre a me serbate, o Dei.)

Por. Andate. O Roma a terra, o Tito in soglio.

Por. Tar. coro di soldati etruschi. Ceda Roma, o spenta cada
La sua gloria, ed il suo orgoglio.

SCENA II.

*Si alzerà dal finme una macchina, che alla prima vista rappresenterà
una gran massa di acqua lucidissima.*

Coro di ninfe del Tevere, e li sudetti.

Coro di ninfe. Roma, non paventar
L'armato, e rio furor.
L'armato, e rio furor,
Roma, non paventar.

Por. Fermate. Onde tal voce?

Parte del coro. Questo è il felice Di
Sacro al Natal di quella
Diva possente, e bella,
Cui suol tua fé giurar
Zelo, rispetto, e onor.

Coro di ninfe. L'armato, e rio furor
Roma, non paventar.
Roma, non paventar
L'armato, e rio furor.

Parte del coro. Di lei, che fausta udi
Sempre i tuoi voti umili,
Contra le forze ostili
A te non può mancar
Né il braccio, né il favor.

Coro di ninfe. L'armato, e rio furor,
Roma, non paventar.
Roma, non paventar
L'armato, e rio furor.

Por. Qual prodigio mi arresta?

Tar. O Ciel! Che ascolto?

Erm. Sorge il fiume dal letto a lui natio.

Por. O jaké síle mi to mluvíš? Veškeré
okolí již naplňuje
mohutný přívál zbraní a bojovníků.
Ianiculus je můj. Tento most nehájený
mi otevřel průchod, jenž do vašich útrob
vnese železo a oheň.

Herm. Chlubíš-li se svým štěstím,
chlubíš se úskokem či podlostí. Nikoli coby král, nikoli coby vůdce,
nýbrž jakožto bídný útočník se oháníš zbraněmi
bez vyhlášení války, nebo alespoň nepřátelství.

Por. Vítězství mi bude ku prospěchu, ať zvítězím úskokem či udatností.

Val. Ještě jsi nezvítězil. Tomu, co nazýváš
mohutným přívalem zbraní a bojovníků,
postaví pevnou hráz
římská odhodlanost a naše božstva.

Por. Tu odhodlanost nyní uvidíme. Uvidíme
vaše božstva. Do zbraní! Buď ať se Řím poddá
mé vůli, nebo ať padne přemožen a podroben.

(Etrusští vojáci vyrazí proti Římu.)

Tar. Já vás předejdu. Pojďme.

Val. (Ach otče! Ach Muci! Kde teď jste?

Snoubence i otce mi uchovujte, ó bozi.)

Por. Jděte. Buď bude Řím sražen k zemi, nebo Titus na trůnu.

Por. Tar. a sbor etruských vojáků. Ať se vzdá Řím, nebo ať pohasne a padne
jeho sláva a jeho pýcha.

VÝSTUP II.

*Z řeky se pozvedne stroj, jenž ponejprv představuje velikou spoustu
třpytící se vody.*

Sbor nymf řeky Tiberu a předešlí.

Sbor nymf. Říme, neděs se
ozbrojené a ničemné zloby.
Ozbrojené a ničemné zloby
se, Říme, neděs.

Por. Stůjte. Odkud se bere ten hlas?

Část sboru. Toto je ten šťastný den,
zasvěcený narození oné
bohyně mocné a krásné,
jíž tvá věrnost odpřísáhla
horlivou úctu a pocty.

Sbor nymf. Ozbrojené a ničemné zloby
se, Říme, neděs.
Říme, neděs se
ozbrojené a ničemné zloby.

Část sboru. Ta, jež vždy blahosklonně vyslechla
tvé pokorné tužby,
proti silám nepřátel
ti nikdy neodepře
svou pomoc a přízeň.

Sbor nymf. Ozbrojené a ničemné zloby
se, Říme, neděs.
Říme, neděs se
ozbrojené a ničemné zloby.

Por. Jaký to div mne zde zadržuje?

Tar. Ó Nebesa! Co to slyším?

Herm. Řeka povstává ze svého rodného lože.

*Val. Speriam. Per noi sta di quell'acque il Dio.
Cade tutta l'acqua nel fiume, e comparisce la reggia del Tevere.*

SCENA III.

Il Fiume Tevere, coro di fiumi con esso, e li sudetti.

Coro di fiumi, e Tevere. Spera, o Roma,
Nuovi lauri a tua chioma,
Nuove palme al tuo valor.
Coro di ninfe. Roma, non paventar
L'armato, e rio furor.
Coro di fiumi e Tevere. Hai di Vesta amico il Nume,
T'è propizio il patrio fiume,
E con Giove a te secondo
E' 'l tuo grande genitor.
Coro di ninfe. Roma, non paventar
L'armato, e rio furor.
Coro di fiumi, e Tevere. Spera, o Roma,
Nuovi lauri a tua chioma,
Nuove palme al tuo valor.
Coro di ninfe. Roma, non paventar
L'armato, e rio furor.
L'armato, e rio furor,
Roma, non paventar.

Tevere. Roma, non paventar. Da un sì bel giorno,
In cui di Vesta il gran Natal si cole,
Spera applausi, e trofei. Quel sacro foco,
Che di lei sovra l'ara oggè rinnovi,
Al tuo nome darà luce maggiore.
Confida in quella Diva,
Che tien col sommo Giove
Sovra di te l'Augusto Impero Eterno.
Oggi trionferai, senza che costi
Una stilla di sangue a te il trionfo,
Perchè di tua vittoria
Sol Fortezza, e Costanza avran la gloria.
E tu, nemico re, che baldanzoso
Vanti su l'acque mie libero il passo,
Oltra l'opposta riva il piè ritraggi.
Colà tenta tua sorte. Ivi la Dea,
Cui Clemenza, e Bontà son fide ancelle,
Te salverà da mortal rischio. A Pora
Di Roma a la virtù, prima che a l'armi,
Cedi. L'ire deponi, e Vesta adora.

Vesta adora, e 'l sacro giorno,
Che ministro a' suoi natali
Pien di fregi ad esso uguali
Oggi vedi a scintillar.

Giorno eterno, e fortunato,
Che in sé chiaro, e in sé beato
Fa di luce il Ciel più adorno,
Ed il suol viene a bear. *Vesta, &c.*

Val. Erm. Roma, non paventar
Coro di ninfe. L'armato, e rio furor.
Tevere, e coro di fiumi. L'armato, e rio furor,
Roma, non paventar.

(Si nasconde a poco a poco la reggia del Tevere.)

*Val. Doufejme. Na naši straně je bůh těchto vod.
Všecká voda ustoupí zpět do řečiště a objeví se palác božstva řeky Tiberu.*

VÝSTUP III.

Řeka Tiber v doprovodu sboru řek a předešli.

Sbor řek a Tiber. Doufej, ó Říme,
v nové vavříny pro svůj vlas,
v nové palmy pro svoji udatnost.
Sbor nymf. Říme, neděs se
ozbrojené a ničemné zloby.
Sbor řek a Tiber. Vestino božství je ti nakloněno,
chová k tobě přízeň otcovská řeka
a spolu s Iovem, jenž tě chrání,
je tvým vznešeným otcem.
Sbor nymf. Říme, neděs se
ozbrojené a ničemné zloby.
Sbor řek a Tiber. Doufej, ó Říme,
v nové vavříny pro svůj vlas,
v nové palmy pro svoji udatnost.
Sbor nymf. Říme, neděs se
ozbrojené a ničemné zloby.
Ozbrojené a ničemné zloby
se, Říme, neděs.

Tiber. Říme, neděs se. Od tak krásného dne,
v němž se uctívá Vestino vznešené narození,
doufej v ovace a trofeje. Onen posvátný oheň,
jenž na jejím oltáři dnes obnovuješ,
dá tvému jménu více světla.
Důvěřuj té Bohyni,
jež ti spolu se svrchovaným Iovem
na věky vznešené vládne.
Dnes budeš triumfovat, aniž by tě ten triumf
stál jedinou kapku krve,
neboť slávu za tvé vítězství
sklidí pouze Síla a Stálost.
A ty, nepřátelský králi, jenž se pyšně
domýšlíš, že se ti přes mé vody dostane volného přechodu,
odtáhni na opačný břeh.
Tam pokoušej svůj osud. Tam tě Bohyně,
jíž jsou Shovívavost a Dobrota věrnými služebnicemi,
vysvobodí ze smrtelného nebezpečí. Nyní ustup
před ctnostmi Říma, dříve než před jeho zbraněmi.
Odlož hněv a Vestu uctívej.

Vestu uctívej a ten posvátný den,
jenž se dnes blyští
ve službách jejího zrození,
plný náležitých ozdob.
Den věčný a šťastný,
jenž, sám o sobě jasný a blažený,
nebe zdobí jasnějším světlem
a zemi přichází oblažit. *Vestu &c.*

Val., Herm., sbor nymf. Říme, neděs se
Tiber a sbor řek. ozbrojené a ničemné zloby.
Ozbrojené a ničemné zloby
se, Říme, neděs.

(Ponenáhlů zmizí palác božstva řeky Tiberu.)

SCENA IV.

*Porsenna, Valeria, Tarquinio, ed Erminio.**Val.* Udite i nostri Numi.*Por.* Il prodigio rispetto, e onoro il cenno.*Por.* Che arresta l'ire, e 'l mio dover mi lascia.*Erm.* Qual dovere ti fingi?*Tar.* Quello di sostener di un re i diritti.*Erm.* Per lui si armaro anche i Veienti. Or guarda

L'armi loro infelici,

Perché non giuste, a' templi nostri appese.

Mal sostien braccio uman chi è in odio al Cielo.

Por. Servasi dunque al Ciel. Di là dal Tebro

Tentiam la comun sorte. Io qui vi lascio,

Ma da' miei custoditi, a cui fia scudo

La ragion de le genti. Al padre, a Roma,

Al popolo, al senato offrite pace,

Purché regni Tarquinio. Ove ciò fia,

Libertade a voi rendo. Ove si neghi,

Ben tosto a' ceppi vostri, ed al mio campo

Tornate entrambi, e vostra fede il giuri.

Erm. Valeria, andiam.*(Erm. prende Val. per la mano in atto di partire.)**Val.* Pronta ti sieguo.*Por.* E dove?*Erm.* Al campo di Porsenna, e a' nostri ceppi.*Por.* Mia bontà si delude?*Erm.* Si tenta mia virtute? Offrir potrei

Una pace sì vile? Io muover labbro

De' Tarquini in favor? Di Bruto i figli

Spaventan quel di Publio; e più di loro

Lo spaventa l'orror d'esser rubello

Al popolo, al senato, al padre, a Roma.

Tar. Tale più sei, se il comun ben trascuri.*Va.* Di Porsenna a i doni

Quei di Tarquinio aggiungi. Io la mia destra

Offro a Clelia, che adoro; e 'l regno, e 'l trono,

Che tutto a me si dec, con lei divido.

Erm. Rei doni, e vane offerte! Il nostro sangue

Servir non puote a propagar tiranni.

Val. Clelia è Romana; e quanto

A la sua patria, al prode Orazio è fida.

Erm. (Tal sorte avesse Erminio!) Invan tu speri.*Por.* Meglio di voi, cui l'odio i lumi appanna,

Roma vedrà ciò, che a lei giovi. Intanto

Tu raccogli, Tarquinio, oltre del fiume

Le schiere tutte, e freno imponi ad esse.

Tar. Piacemi. Giovi a Roma

Di nostr'armi l'indugio, o si paventi,

Che abusata pietà furor diventi.

Al magnanimo leone,

Che depone – sua possanza,

Tosto ceda

Chi restar può già sua preda,

E lo plachi col saggio timor.

Che se incauto a l'or l'irrita

VÝSTUP IV.

*Porsenna, Valeria, Tarquinius a Herminius.**Val.* Slyšeli jste naše božstva.*Por.* Ten div chovám v úctě a ctím ten pokyn.*Por.* Neboť zastavuje rozbroje, ale mou povinnost mi ponechává.*Herm.* Jakou povinnost si to namlouváš?*Tar.* Povinnost podpořit královská práva.*Herm.* Kvůli němu vytáhli do války i Vejané. A teď můžeš vidět

jejich zbraně neúspěšné,

protože nespravedlivé, rozvševené v našich chrámech.

Málo toho zmůže rámě člověka, jenž je v nenávisti Nebes.

Por. Nechť je tedy poslouženo Nebesům. Tam za Tiberem

vzájemně pokoušíme svůj osud. Já vás zanechám zde,

avšak střezené mými lidmi, jimž bude ochranou

právo národů. Otci, Římu,

lidu a senátu nabídněte mír,

jen když bude vládnout Tarquinius. Pokud se tak stane,

svobodu vám navrátím. Pokud to bude zamítnuto,

bez prodlení se oba navrátíte do svých okovů

a do mého tábora; vaše věrnost nechť to odpřísáhne.

Herm. Valerie, pojďme.*(Herm. vezme Val. za ruku a chystá se odejít.)**Val.* Ochotně tě následuji.*Por.* Ale kam?*Herm.* Do Porsennova tábora a do našich okovů.*Por.* Má blahověle se dočká takového zklamání?*Herm.* Kladou se nástrahy mé ctivosti? Já že bych mohl navrhnout

tak mrzký mír? Já že bych ztratil slovo

ve prospěch Tarquiniů? Brutových synů

se hrozí syn Publiu; ale více než jejich osud

mne děsí, že bych se měl stát vzbouřencem

proti lidu, senátu, otci a Římu.

Tar. Tím více jím jsi, nebereš-li ohled na obecné blaho.*Jd.* K Porsennovým darům

přidej i ty Tarquiniovy. Já svoji ruku

nabízím Clelii, již zbožňuji; jak království, tak trůn,

(neboť to všechno mi náleží) s ní chci sdílet.

Herm. Bídne dary a plané nabídky! Naše krev

nemůže sloužit rozpínavosti tyranů.

Val. Clelia je Římanka; a stejně jako

své otčině je věrná chrabrému Horatiovi.

Herm. (Kéž by to bylo souzeno Herminiovi!) Mamě tedy doufáš.*Por.* Lépe než vy, jimž nenávist zamlžuje zrak,

Řím rozpozná, co je mu ku prospěchu. Ty, Tarquinie,

za řeckou shromáždí

veškeré šiky a prozatím jim ulož nečinnost.

Tar. To se mi líbí. Buďť at' Řím využije

otálení našich zbraní, nebo at' se vyděsí,

že se zneužitý soucit stane zúřivostí.

Před velkodušným lvem,

jenž odkládá svou moc,

nechť ihned ustoupí,

kdo by se mohl stát jeho kořistí,

a upokojí jej moudrým strachem.

Neboť popudí-li jej pak nerozvázně

Con ardita, e rea baldanza,
Tosto attenda,
Che sua vittima lo renda
Il feroce crudel vincitor.

Al magnanimo, &c.

Parte Tarquinio ripassando il ponte. Lo siegue parte de' soldati, che stavano sopra di esso, e parte si avvanza per custodire Val. ed Erm.

SCENA V.

Porsenna, Valeria, ed Erminio.

Por. Or taccian l'ire, e parli
Dopo de la ragione anche l'amore.
Valeria, i't'amo. Il soglio
De l'Etruria ti giuro, ove si renda
A Tito quel di Roma. In dolce nodo...
Val. Taci, dehl taci, o re. Più che i miei ceppi
Un tal nodo detesto. In te l'amante
Odio più che il nemico,

Né fa inciampo il tuo soglio a mia costanza.
Por. Erminio che risponde?

Erm. Io? Di Tarquinio a i voti odio, e ripulse.
A' tuoi Valeria un bel rifiuto oppone.

Por. Non da te, non da lei, da Roma i'voglio
Le ripulse, e i rifiuti.

A Valerio si parli. Io ve l'impongo.
Meglio risponderan prudenza, e senno.

Erm. Parlerò qual tu vuoi; ma prigioniero,
E con i tuoi, de la mia fe sicuri,
Ben tosto nel tuo campo Erminio attendi.

Val. E me con esso. Al genitor le offerte
Di Porsenna dirò, ma in un con queste
A lui rammenterò, che per suo voto
Son destinata a Muzio. Al fido amante
Rinuoverò la mia giurata fede;
E poichè stretti avrò quei del mio amore,
Lieta verrò di mia sventura a i lacci.

Por. Intendo. Amor te fa superba, o bella.
Ma Porsenna val Muzio; e s'hai nel core
La patria, e l suo riposo,
Avrai men di fierezza, e di rigore.

Se regna in su quest'alma il tuo sembiante,
Vieni a regnar ancor sovra il mio trono.
Virtù, se non amor, te faccia amante,
E a l'or nemico a Roma io più non sono.

Se, &c.

*Parte Porsenna ripassando il ponte, seguitato in parte,
ed in parte preceduto dalle sue guardie.*

SCENA VI.

*Valeria, Erminio, soldati etruschi, e poi Clelia, Muzio,
ed Orazio con soldati, e guastatori romani.*

Val. Va. Di Muzio nel cor regnar mi basta.

Erm. (Così regnasse in quel di Clelia il mio.)

Mu. Qui Valeria ed Erminio? A me, o nemici.

Or. Con quel di Muzio ecco d'Orazio il ferro.

(*Muzio, ed Orazio snudano le spade, e vanno contro gli Etruschi.*)

troufalous a bídnou smělostí,
necht' bez meškání očekává,
že jej ten divoký a ukrutný vítěz
učiní svou obětí.

Před velkodušným &c.

Tarquinius odejde a překročí most. Část vojáků, kteří před tím stáli na mostě, jej následuje a část postoupí dopředu, aby strážili Val. a Herm.

VÝSTUP V.

Porsenna, Valeria a Herminius.

Por. Nuže, necht' umlkne hněv a po rozumu
promluví těž láska.

Valerie, já tě miluji. Trůn
Etrurie ti slibuji, bude-li navrácen
Titovi trůn Říma. Sladkým poutem...

Val. Mlč, ach mlč, ó králi! Více nežli mé okovy
se mi hnusí takové pouto. Jako milovníka
tě nenávidím ještě více, než jako nepřítele,
a tvůj trůn nezvyklá moji stálost.

Por. Co odpoví Herminius?

Herm. Já? Na Tarquiniovy sliby záští a odmítnutím.

Pro ty tvé nemá Valeria nic než opovržení.

Por. Nikoli od tebe, nikoli od ní – od Říma si chci vyslechnout
odmítnutí a opovržení.

Je třeba promluvit s Valeriem. Příkladu vám to.
Rozvaha a rozum dají lepší odpověď.

Herm. Promluvíme, jak si přeješ; ale coby svého zajatce
velice brzy ve svém táboře Herminia očekávej,
a s ním i své lidi, kteří si mohou být jisti svou bezpečností.

Val. A spolu s ním i mne. Otci přednesu
Porsennovy nabídky, avšak zároveň
mu připomenu, že jeho slib
mne určil Muciovi. Tomu věrnému milenci
obnovím slib své věrnosti;

a jsouc pevně svázána pouty své lásky,
ráda se vrátím do pout svého neštěstí.

Por. Rozumím. Láska tě činí pyšnou, ó krásko.
Avšak Porsenna stojí za Mucia; a leží-li ti na srdci
tvoje vlast a její klid,
vzdáš se své světeposti a nevládnosti.

Vládne-li této mé duši tvoje tvář,
pojď vládnout také na můj trůn.

Necht' tě ctnost, ne-li láska, učiní milující,
a pak nebudu již více Římu nepřítelem.

Vládne-li &c.

*Porsenna odejde a překročí most, zatímco část jeho stráží jde
před ním a část jej následuje.*

VÝSTUP VI.

*Valeria, Herminius, etrusští vojáci, a pak Clelia, Mucius
a Horatius s římskými vojáky a zrádlníky.*

Val. Jdi. Stačí mi, že vládnou v Muciově srdci.

Herm. (Kěž by tak vládlo v srdci Cleliinu to mé.)

Mu. Valeria a Herminius zde? Vrhňte se na mne, ó nepřátelé.

Hor. K meči Muciovu, hle, zde se přidává meč Horatiův.

(*Mucius a Horatius tasí meče a vyrazí proti Etruskům.*)

Val. T'arresta, idolo mio. (a *Mu.*)

Erm. Fermate, o valorosi. In lor salvezza

Sta la mia fé, finché a Valerio esponga...

Coro di popolo. Lodi a Vesta, a Vesta onori
Canti Roma, e canti il mondo.
E in un di così giocondo
Arda incensi, e sparga fiori.
Canti Roma, e canti il mondo
Lodi a Vesta, a Vesta onori.

Cle. Il consolo già viene

A festeggiar de la gran Diva il giorno.

SCENA VII.

*Publio Valerio preceduto da' littori. Cavalieri,
e popolo romano, che lo sieguono, e li sudetti.*

Coro di popolo, e tutti. Lodi a Vesta, a Vesta onori
Canti Roma, e canti il mondo.
E in un di così giocondo
Arda incensi, e sparga fiori.
Canti Roma, e canti il mondo
Lodi a Vesta, a Vesta onori.
Come di lei su l'ara
Di pura vampa, e chiara
Splendon gli eterni ardori,
Così con grati lampi
Eterno ancora avvampi
L'amor ne i nostri cori.

Lodi a Vesta, a Vesta onori
Canti Roma, e canti il mondo.
E in un di così giocondo
Arda incensi, e sparga fiori.
Canti Roma, e canti il mondo
Lodi a Vesta, a Vesta onori.

Val. Padre. *Erm.* Signor. *P. V.* Valeria, Erminio, o come
In libertà lieto v'abbraccio, o figli!

(*P. V. abbraccia Val., e poi Erm.*)

Erm. Liberi ancor non siam. Dal campo ostile
Porsenna a te ne invia. Già si spingea
Contro di quelle mura il fuoco, e 'l ferro,
Quando sorto da l'acque...

P. V. Tutto già mi narrò chi da lontano
Vide il prodigio, e le nemiche schiere
Da Tarquinio raccolte oltre dal ponte.
Or Porsenna che vuol?

Erm. Pace ei propone,
Ove si renda il regno a Tito; e questi
Offre con la sua destra a Clelia il soglio.

Cle. Pria m'accolga il mio rogo.

Or. Ad Orazio la chiegga egli con brando.

P. V. Tu sei Roman? Tu sei mio figlio? Iniquo!
Proposte tant'enormi a me tu rechi?
Tu de' Tarquini in prò? Littori, a voi.

(*Si avanzano alcuni littori.*)

Val. Ferma. Non tutto ancora (a *P. V.*)
Porsenna udisti. Ei, se Tarquinio impera,
A regnar su gli Etruschi oggi mi chiama.

Val. Zadrž, miláčku můj.

(k *Mu.*)

Herm. Stůjte, vy chabří. Jejich bezpečnost

jím zaručuje můj slib, dokud Valerioví nevyložím...

Sbor lidu. Chvály Vestě, Vestě pocty
necht' pje Řím, necht' pje celý svět.
A v den tak radostný
necht' zapaluje kadidlo a rozhazuje květy.
Necht' pje Řím, necht' pje celý svět
chvály Vestě, Vestě pocty.

Cle. Konzul již přichází,

aby oslavil den zasvěcený té veliké Bohyni.

VÝSTUP VII.

*Publius Valerius, před nímž kráčeji liktoři. Římsí jezdcí
a lid, kteří jej následují, a předešli.*

Sbor lidu a všichni. Chvály Vestě, Vestě pocty
necht' pje Řím, necht' pje celý svět.
A v den tak radostný
necht' zapaluje kadidlo a rozhazuje květy.
Necht' pje Řím, necht' pje celý svět
chvály Vestě, Vestě pocty.
Jako na jejím oltáři
září věčný žár
čistého a jasného plamene,
tak necht' vděčnými záblesky
též věčně plane
lásky v našich srdcích.

Chvály Vestě, Vestě pocty
necht' pje Řím, necht' pje celý svět.
A v den tak radostný
necht' zapaluje kadidlo a rozhazuje květy.
Necht' pje Řím, necht' pje celý svět
chvály Vestě, Vestě pocty.

Val. Otče. *Herm.* Pane. *P. V.* Valerie, Herminie, ó, jak
radostně vás objímám na svobodě, dítky mé!

(*P. V. obejmje Val., a pak Herm.*)

Herm. Svobodní ještě nejsme. Z nepřátelského tábora
Porsenna nás k tobě posílá. Již dorážely
na tyto hradby oheň a železo,
když tu povstal z vod...

P. V. Všechno již mi vypravovali ti, kdož z dálky
pozorovali ten zázrak i nepřátelské šiky
shromážděné Tarquiniem za mostem.
Nuže, co chce Porsenna?

Herm. Nabízí mír,
pokud se vláda navrátí Titovi; a ten
spolu se svou rukou nabízí Clelii trůn.

Cle. To ať mne dříve přijme má pohřební hranice.

Hor. Ať si ji na Horatioví vyžádá mečem.

P. V. To jsi Říman? To jsi můj syn? Bídáku!
Tak nestvůrné návrhy mi přinášíš?
Ty hovoříš ve prospěch Tarquiniů? Liktoři, je váš.

(*Někteří z liktoreů postoupí vpřed.*)

Val. Zadrž. Ještě jsi od Porsenny (k *P. V.*)
nevyslechl vše. On, bude-li vládnout Tarquinius,
mne dnes povolá ku vládě nad Etrusky.

P. V. Anche Valeria a noi rubella? O indegna
Di Publio genitore! O non più quella,
Che prigioniera i'piansi. A voi, littori.

(*Si avanzano altri littori.*)

Mu. (Muzio infelice!) O Diù! Come potesti...? (a Val)
Val. Tu pur temi di me? (a Mu.) Porsenna udisti, (a P. V.)

Ma Valeria non già. Rifiuti acerbi
A quell'offerte opposi.

Mi protestai di Muzio, e a me più care
Del nodo suo le mie catene i'dissi.

Eccomi non rubella,

Ma degna di un tal padre, e sempre quella.

Cle. O virtude! Mu. O costanza! Or. O nobil core!

Erm. Tal fu quello di Erminio. A l'odio nostro

Le mie ripulse il fier nemico ascrive,

E vuol, che a te si parli. Io ciò promisi,

Ma disperai sua speme,

E me giurai reso a' suoi lacci. Or vedi

Da un valor, che sormonta ogni periglio,

Se Romano son io, s'io son tuo figlio.

Or. O forte Erminio! Mu. O nostra gloria! Cle. O prode!

P. V. Sì, mio figlio tu sei. Sì, di un tal Padre

(P. V. abbraccia Erm., e poi Val.)

Degna è la mia Valeria. Ingiuste prede

Siete d'iniqua guerra, e ritenervi

Potrei; ma intatta resti

La fé romana. Ite a Porsenna. In voi

Vegga Roma costante, e sempre avversa

A' Tarquini la vegga. Andate. I Numi

Di vostra prigionia pietade avranno.

Erm. Disponga il Ciel. Mi basta,

Che fedel cittadin Roma mi creda,

E figlio illustre il genitor mi veda.

Lieto i'torno a mie catene,

Poiché meco a lor sen viene

La mia gloria, e la mia fede.

Sol che meco anche il tuo amore

Venga, o caro genitore,

Questo bacio umil ti chiede.

(Erm. bacia la mano a P. V.)

Lieto i'torno, &c.

(Parte Erminio accompagnato dalla metà de' soldati etruschi, e dalli
Romani prigionieri.)

SCENA VIII.

Publio Valerio, Valeria, Clelia, Muzio, ed Orazio.

Mu. Idolo mio, perdona

Al timor, che ti offese. Un re, che t'ama,

E un regno offerto, esser potean mia pena.

Non rispondesti? Bel labbro,

Che pur sei mio, perdon mi nieghi, e taci?

Vaghi rai, che accendeste

Le faci al nostro amor, né meno un guardo?

Al tuo amante, ale tuo sposo ingrata, e cruda?

Or. Merta pietà chi 'l fallo suo concessa, (a Val.)

E in amor lieve fallo è gelosia.

P. V. Také Valeria se bouří proti nám? Ó, ty nehodná
otce Publia! Ó, nikoli již ta,
již jsem jako zajatkyni oplakával. Je vaše, liktoři.

(*Další liktoři postoupí vpřed.*)

Mu. (Nešťastný Mucius!) Ó boží! Jak bys mohla...? (k Val.)

Val. Ty se tedy o mne bojíš? (k Mu.) Porsennu jsi vyslechl, (k P. V.)

ne však již Valerii. Trpým odmítnutím

jsem se těm nabídkám postavila na odpor.

Prohlásila jsem, že patřím Muciovi, a řekla jsem,

že jsou mi dražší mé okovy, nežli svazek s ním.

Hle, vizte, že nejsem buřička,

nýbrž stále hodna takového otce.

Cle. Jaká to ctnost! Mu. Jaká to stálost! Hor. Ó, šlechtné srdce!

Herm. Takové bylo i srdce Herminiovo. Mé odmítnutí

ten krutý nepřítel přičítá naší nenávisti

a dožaduje se jednání s tebou. Já to přislíbil,

prohlásil jsem však jeho naději za marnou

a odpřisáhl jsem, že se vrátím do jeho zajetí. Nyní podle zmužlosti,

jež překonává každé nebezpečství, vidíš,

zda jsem Římanem, zda jsem tvým synem.

Hor. Ó, statečný Herminio! Mu. Ó, naše slávo! Cle. Jaký to hrdina!

P. V. Ano, jsi mým synem. Ano, takového otce

(P. V. obejmě Herm., a pak Val.)

je hodna má Valeria. Jste nespravedlivou obětí

neblahé války a měl bych vás zde zadržet;

necht' však zůstane neporušen

římský slib. Jděte k Porsennovi. Na vás

at' vidí, jak je Řím stálý a k Tarquiniům

provždy nepřátelský. Jděte. Bohové

se slutují nad vašim zajetím.

Herm. Kěž je to vůle Nebes. Mně stačí,

že mne Řím považuje za věrného občana

a otec ve mně vidí znamenitého syna.

Radostně se vracím do svých okovů,

neboť spolu se mnou do nich přichází

má sláva a má věrnost.

Pouze o to tě tento pokorný polibek žádá,

ó drahý otče,

aby se mnou šla rovněž tvoje láska.

(Herm. políbí ruku P. V.)

Radostně se vracím &c.

(Herminius odejde doprovázen římskými zajatci a polovinou
etruských vojáků.)

VÝSTUP VIII.

Publius Valerius, Valeria, Clelia, Mucius a Horatius.

Mu. Miláčku můj, odpusť

mému strachu, který tě urazil. Král, jenž tě miluje,

a království, jež ti nabízí, to přece mohlo být mým soužením.

Neodpovídáš? Krásná ústa,

jež jste přece má, odpuštění mi odpíráte a mlčíte?

Půvabné oči, jež jste zažehly

pochodně naší lásky, nevěnujete mi ani jediný pohled?

Ke svému milenci, ke svému choti jsi tak nevděčná a krutá?

Hor. Zasluhuje slitování, kdo prohršek svůj doznává, (k Val.)

a v lásce je žárlivost jen lehkým prohrškem.

Cle. Amica, non più sdegno. (a *Val.*)

Un sospetto pentito è già innocente.

Mu. Tací ancor? Da la figlia al padre appello. (a *P. V.*)

P. V. Valeria, a me si doni

Di sua colpa la pena.

Val. A te la cedo, (a *P. V.*)

E l' cieco dubbio a l'amor tuo perdono. (a *Mu.*)

Mu. Riedo felice.

P. V. Al re nemico or vanne. (a *Val.*)

Mu. Deh! Signor, basti Erminio. Un sì gran pegno

Tutta compier potrà la fè giurata.

P. V. Se intera ella non è, non è più fede.

Mu. Una vergine illustre a le catene?

P. V. Sventurata esser dee pria che spergiura.

Mu. Signor, ella è mia sposa, ella è tua figlia.

P. V. Valeria vada; e se lo soffre il padre,

Con più pace lo soffra anche l'amante.

Mu. (Mi accheto.) Ahì, qual martir! Valeria, cara...

Val. Amami, o Muzio, e pensa...

Mu. Fuorché al mio duolo, e che pensar saprei?

Val. Pensa, che tua son io, che mio tu sei.

Pensa, che fosti, e sei

Meta de' voti miei,

Alma di questo seno,

Spirto de la mia vita,

E core del mio cor.

Così pensando anch'io

Che sono il tuo desio,

Idea così gradita

Sarà un ristoro almeno

Al nostro fido amor.

Pensa, &c.

(Parte Valeria seguitata dalli soldati etruschi.)

SCENA IX.

Publio Valerio, Clelia, Orazio, e Muzio.

P. V. Pena d' incauto impegno è l'osservarlo.

Cle. Ma più altero il nemico io ne pavento.

P. V. Nostra fede il confonda.

Mu. Viltà sembra talor ciò, ch'è virtude.

Or. Basterà, che la nostra a noi sia nota.

Mu. Se fosse Clelia in rischio

Non diresti così. Cade, o vacilla

Quella salda costanza,

Onde a' Tarquini odio immortal giurossi.

Chi tiene in suo potere di Publio i figli,

Può voler con più ardir Tito nel soglio.

Or. E tu forse daresti il primo voto?

Mu. Risponderti potrà Publio, ch'è padre.

P. V. Padre, ma pria Romano. Or ben si osservi

Il campo ostil. Se il tenta,

Tu quel passo a lui nega. (ad *Or.*)

Tu nostr'armi raccogli, e qui le traggi. (a *Mu.*)

Pulvillo, il mio collega,

Difenderà il Tarpeo. Da noi si mostri

La Costanza Romana. A voi rammento

Cle. Mā milā, odlož již svůj hněv. (k *Val.*)

Podezření, jehož již litováno, je již prosto viny.

Mu. Stále mlčíš? Za dceru k otci se odvolávám. (k *P. V.*)

P. V. Valerie, mně nechť je přenechán

trest za jeho provinění.

Val. Tobě jej postupuji (k *P. V.*)

a tu zaslepenou pochybnost tvé láске odpouštím. (k *Mu.*)

Mu. Jsem opět šťastný.

P. V. Nyní jdi k nepřátelskému králi. (k *Val.*)

Mu. Ach, pane! Nechť postačí Herminius. Tak veliká záruka bude moci zcela naplnit daný slib.

P. V. Není-li slib naplněn celý, není to již jeho naplnění.

Mu. Vznešená panna má jít do okovů?

P. V. Spíše at' je nežť astníci, nežli krivopřísežníci.

Mu. Pane, je to má nevěsta, je to tvá dcera.

P. V. Valeria půjde; a strpí-li to otec,

s větším klidem nechť to strpí také milenec.

Mu. (Uklidním se.) Ach, jaká muka! Valerie, drahá...

Val. Miluj mne, ó Mucie, a pamatuj...

Mu. Kromě svého žalu, na co bych měl pamatovat?

Val. Pamatuj, že jsem tvou, že ty jsi mým.

Pamatuj, že jsi byl a stále jsi

cílem mých tužeb,

duší této hrudi,

duchem mého života

a srdcem mého srdce.

Když i já pomyslím na to,

že vzbuzuji tvou touhu,

tak milá myšlenka

bude alespoň

naší věrně láске úlevou.

Pamatuj &c.

(Valeria odejde doprovázena etruskými vojáky.)

VÝSTUP IX.

Publius Valerius, Clelia, Horatius a Mucius.

P. V. Trestem za nerozvážný závazek je jeho zachování.

Cle. Já se však bojím, že nepřítel bude zpupnější.

P. V. Naše věrnost jej zahanbí.

Mu. Jako zbabělost se někdy jeví to, co je ctností.

Hor. Postačí, že je naše ctnost známa nám.

Mu. Kdyby byla v nebezpečí Clelia,

nemluvil bys tak. Padne či zakolísá

ta neochvějná stálost,

s níž byla Tarquiniūm od přísáhnuta věčná zašť.

Kdo drží ve své moci Publiovy dítky,

může s větší smělostí požadovat Titovo dosazení na trůn.

Hor. A ty bys mu snad jako první dal svůj hlas?

Mu. Odpovědět ti bude moci Publius, jenž je otcem.

P. V. Otcem, nejprve však Římanem. Nyní nechť jsou nepřátelé

bedlivě sledováni. Pokusi-li se o přechod přes řeku,

ty se jim v něm pokus zabránit. (k *Hor.*)

Ty shromáždí naše vojsko a sem s ním přitáhni. (k *Mu.*)

Pulvillus, můj kolega,

bude bránit tarpejskou skálu. My prokažme

římskou stálost – vám připomínám

La Romana Fortezza. Intanto, amici,
Entro di Vesta ad implorar gli auspici.
Padre son, ma figlio a Roma;
E costante in prò di lei
Anche morte mi vedrà.
Stien fra lacci i figli miei;
Ma la patria, o sommi Dei,
Si mantenga in libertà. Padre son, &c.
(*P. Valerio entra nel tempio, seguito da' cavalieri, e da' littori.*)

SCENA X.

Clelia, Orazio, e Muzio.

Mu. E non corro a Valeria? In suo potere
L'avrà Porsenna? Attenderò, che seco
Esso la tragga...? Ah, no... (*in atto di partire.*)
Cle. Muzio, l'arresta.
Or. Ove te guida innoportuno ardire?
Mu. Lascia. Opportuno è sempre ardir, ch'è giusto.
Cle. Ma non sempre felice. E che far tenti?
Mu. Tor Valeria a l'ingiurie, ed al periglio.
Or. Dov'è la fé, che a prigionia la rese?
Mu. La rese il genitor, ma non lo sposo.
Cle. Dove il sangue si arrende, amor ben cede.
Mu. Più forte è in me l'amor, che in altri il sangue.
Or. Più del tuo amore in te sia forte il zelo
Del comun bene: è di Valerio il cenno.
Mu. O cenno! O zelo! Ubbidirò; ma quando
Di Muzio ubbidiente
La patria, e Publio avran prova bastante,
Scorgerassi il valor di Muzio amante.
Farò, che per un poco
In questo petto Amor
Tempri 'l possente ardor de la sua face.
E poi quel nobil foco,
Tornando al suo vigor,
Trarrà con sé il mio cor dove a lui piace.
Farò, &c.

SCENA XI.

Clelia, ed Orazio.

Cle. Io ne ho pietà. Troppo il suo duolo è giusto.
Or. E' ver; ma freno al duol faccia il dovere.
Prìa che a la sposa ci dessi a Roma: e amore
E' vassallo a la gloria in alma forte.
Cle. Eh! di forte col vanto
Talor sua tepidezza un'alma iscusà.
O felice Valeria,
Ch'hai sì tenero amante! Orazio, i' credo
In molta gloria un poco affetto, e temo,
Che s'io fossi in que' ceppi,
La gloria tua per me sarebbe obbligo.
Or. Mal giudichi di me. Se fu mia pena
De l'amante Tarquinio il sol desire,
Quale vivrei, se in suo poter tu fossi?
Cle. Che? Tarquinio tua pena? Io non l'amai
Quando ancor lo vedea del trono erede;

římskou Sílu. Já zatím, přátelé,
vejdu do Vestina chrámu, abych nám vyprosil její ochranu.
Jsem otcem, avšak synem Říma;
a i smrt uvidí
mou Stálost k jeho prospěchu.
At' si jsou v poutech dítky mé;
avšak vlastní, ó svrchovaní boží,
kěž je uchována svoboda. Jsem otcem &c.
(*P. Valerius vstoupí do chrámu doprovázen jezdcí a liktory.*)

VÝSTUP X.

Clelia, Horatius a Mucius.

Mu. A nerozběhnu se za Valerii? Ve své moci
ji bude mít Porsenna? Budu čekat na to, až ji
s sebou odvede...? Ach, ne... (*na odchodu.*)
Cle. Mucie, zadrž.
Hor. Kam tě to vede nepřehodná smělost?
Mu. Nech mne. Smělost je vždy příhodná, je-li spravedlivá.
Cle. Nikoli však vždy úspěšná. Co hodláš učinit?
Mu. Ochránit Valerii před pohanou a nebezpečenstvím.
Hor. Kde je ten slib, který ji přivedl zpět do zajetí?
Mu. Do toho ji přivedl otec, nikoli však chot'.
Cle. Tam, kde se poddá krev, též láska by měla ustoupit.
Mu. Silnější je ve mně láska, nežli v jiných pokrevní pouto.
Hor. Silnější než tvá láska nechť je v tobě horlivost
k všeobecnému blahu: je to Valeriovým rozkazem.
Mu. Jaký to rozkaz! Jaká to horlivost! Poslechnu; avšak až
budou mít vlast i Publius dostatečné důkazy
o Muciově poslušnosti,
tehdy nechť se projeví i neohroženost Muciový lásky.
Dopustím, aby na krátkou chvíli
v této mé hruď Amor
utlumil mocný žár své pochodně.
A pak, navrátiv se k své síle,
ten ušlechtilý oheň
vezme s sebou mé srdce, kam se mu zlíbí.
Dopustím &c.

VÝSTUP XI.

Clelia a Horatius.

Cle. Je mi jej líto. Příliš oprávněný je jeho žal.
Hor. Pravda; avšak žal musí být zkrácen povinností.
Dříve než choti se oddal Římu – a láska
je v silné duši poddanou slávy.
Cle. Ech! Chloubou statečností
někdy duše omlouvá svou vlažnost.
Ó, jak jen je Valeria šťastná,
že má tak něžného milence! Horatie, mám za to,
že v přemíře slávy se skrývá nedostatek citu, a bojím se,
že kdybych byla v oněch okovech já,
ta tvoje sláva by pro mne znamenala zapomnění.
Hor. Špatně o mně soudíš. Byla-li mou trýzní
pouhá touha zamilovaného Tarquinia,
jak bych mohl žít, kdybys byla v jeho moci?
Cle. Jakže? Tarquinius tvou trýzní? Já jej nemilovala,
když jsem jej ještě viděla coby dědice trůnu;

Or che il suo esiglio, e l'odio nostro il preme,
 Clelia amarlo potria? S'anche i suoi fati
 Mel mostrasser regnante, e te, mio bene,
 Io scorgessi minor di quel che sei,
 Te solo, idolo mio, sol te amerei.
 Or. O fido amore! O me...! Che fia? Si muove
(Si sente suono di trombe nel campo de gli Etruschi.)
 L'oste nemica. Il sappia Muzio. Al tempio
(Partono alcuni soldati romani.)
 Tosto vanne, mia cara.
 Cle. E tu qui resti?
 Or. Sì; di quell'armi a spaventar il fasto.
 Cle. Con sì debile squadra, aimè! ciò speri?
 Or. Al numero supplir potete il valore.

SCENA XII.

Muzio con soldati, e li sudetti; e poi Tarquinio di là dal fiume con l'esercito de gli Etruschi.

Mu. Orazio.
 Or. A tempo. Ecco il nemico in armi.
 Mu. Io con questi son teco a la difesa.
 Or. No. Basta Orazio. A' consoli, ed a Roma
 Scudo rimanti. *(in atto di partire.)*
 Cle. Orazio basta? O Cleli! *(Cle. trattiene Or.)*
 Or. Non più, bella, non più. Veggo le schiere
 A noi rivolte, e'l reo Tarquinio i'veggo
 Duce de' passi lor. Te, o Tiberino,
(Si accosta al fiume, e s'inginocchia.)
 Ond'ebber già quest'acque il nome, e l'Nume,
 Te qui supplice invoco. A questo braccio
 Tu sii propizio; e perché il piè nemico
 Quel ponte, che ti è sacro, or non profani,
 Né insulti empia fortuna a la tua sponda,
 Valor m'ispira, e l'pensier mio seconda.
(Si alza per andar verso il ponte.)
 Cle. Tu sol contra i tanti? Ahi, tema! Ahi, duolo!
 Or. Colui, che ha grande il cor, non è mai solo.
 Non è solo Orazio, no.
 Ho con me fortezza, e gloria,
 E la fama, e la vittoria
 Nel ritorno meco avrò.
 Non è solo Orazio, no.

(S'incamina verso il ponte, vedendo l'esercito de gli Etruschi far lo stesso dall'altra parte.)

Coro di soldati De' Romani la virtù
romani. Osa tutto, e tutto può.
 Mu. Permettimi, che teco...
 Or. No. Rimanti, e difendi
 I consoli, la patria..., e la mia Clelia.
 Cle. Se il mio ben non veggo più,
 Infelice, e che farò?
Coro di soldati De' Romani la virtù
romani. Osa tutto, e tutto può.
 Tar. Orazio sol? Vano, e superbo orgoglio!
 Or. Che tardi? Clelia è quella, e là sta il soglio.
(Si affacciano gli Etruschi al ponte difeso dal solo Orazio combattendo.)

nyní, když je zkrúšen svým vyhnáním a naší nenávistí,
 Clelia by jej měla milovat? I kdyby mi jej jeho osud
 ukazoval jako vladaře, a tebe, můj milý,
 já viděla menšího, než jakým jsi,
 pouze tebe, miláčku můj, pouze tebe bych milovala.
 Hor. Ó, jak věrná láska! Ó, já...! Co to má znamenat? Pohnulo se
(Z tábora Etrusků je slyšet zvuk polnic.)
 nepřátelské vojsko. Musí se to dozvědět Mucius. Do chrámu
(Odejde několik římských vojáků.)
 se neprodleně odeber, má drahá.
 Cle. A ty zde zůstaneš?
 Hor. Ano; abych seslal hrůzu na pýchu toho vojska.
 Cle. S tak chabým šikem, běda, več doufáš?
 Hor. Počet může být nahrazen udatností.

VÝSTUP XII.

Mucius s vojáky a předsíli; a pak Tarquinius od řeky s vojskem Etrusků.

Mu. Horatie.
 Hor. Jdeš právě včas. Hle, nepřítel je ve zbrani.
 Mu. Já s těmito muži jsme tu ke tvé obraně.
 Hor. Nikoli. Horatius postačí. Zůstaň šitém
 konzulům a Římu. *(na odchodu.)*
 Cle. Horatius že postačí? Ó Nebesa! *(Cle. zadržuje Hor.)*
 Hor. Již dost, krásko, již dost. Vidím šiky
 obrácené proti nám a bidého Tarquinia vidím
 v jejich čele. Tebe, ó Tiberine,
(Přiblíží se ke řece a poklekne.)
 jenž jsi dal kdysi těmto vodám jméno a božství,
 tebe zde prosebně vzývám. Těto paži
 buď příznivě nakloněn; a aby nyní noha nepřítel
 neznesvětila tento most, jenž je ti zasvěcen,
 a bídná štěstěna nepotupila tvůj břeh,
 odvahu mi vnukni a úmysly mé provázej svou přízni.
(Vstane, aby šel k mostu.)
 Cle. Ty sám proti tolika? Ach, jaký to strach! Ach, jaké to hoře!
 Hor. Kdo má vznešené srdce, ten nikdy není sám.
 Není sám Horatius, ne.
 Mám s sebou Sílu a slávu;
 a pověst a vítězství
 budu mít s sebou při mém návratu.
 Není sám Horatius, ne.
(Ubírá se k mostu a vidí, že vojsko Etrusků činí na druhé straně to samé.)
Sbor římských Ctnost Římanů
vojáků. se opovíží všeho a vše zmůže.
 Mu. Dovol mi, abych s tebou...
 Hor. Ne. Zůstaň a ochraňuj
 konzuly, vlast... a moji Clelii.
 Cle. Neuvidím-li již svého miláčka,
 já nešťastná, co si počnu?
Sbor římských Ctnost Římanů
vojáků. se opovíží všeho a vše zmůže.
 Tar. Horatius sám? Jaká to marná a zpupná pýcha!
 Hor. Na co čekáš? Toto je Clelia a tam stojí trůn.
(Etruskové se objeví bojující na mostu hájícím pouze Horatiem.)

Coro di soldati romani. De' Romani la virtù
Osa tutto, e tutto può.
Mai vittoria non mancò
Al valor, se giusto ci fu.
Osa tutto, e tutto può
De' Romani la virtù.

Or. Muzio, rompasi il ponte.
Mu. Che tenterà? Pronti eseguite il cenno.
(*Li guastatori romani rompono il ponte.*)

Coro di soldati etruschi. E' furore, o vanità
Non virtude un folle ardir.
Né valor si può mai dir
Ciò, ch'è sol temerità.
E' furore, o vanità,
Non virtude un folle ardir.

SCENA XIII.

P. Valerio uscendo dal tempio con i cavalieri romani, ed i littori, e li suddetti.

P. V. Orazio generoso! (*al veder Orazio solo sul ponte.*)

Tar. Fermate. Il ferro ci ceda, e venga a' ceppi.

(*Gli Etruschi sospendono l'attacco.*)

Or. Non fia. Perché il trionfo
D'Orazio, e del suo ferro a voi si tolga,
L'armi, e 'l guerrier l'amico fiume accolga.

(*Orazio si getta dal ponte nel fiume.*)

Mu. O magnanimo ardir!

P. V. Fortezza illustre!

Cle. Sventurata Fortezza! Ardir funesto!

Tar. Lo siegua con vostr'armi ora la morte.

(*Gli Etruschi gettano molti dardi nel fiume contra di Orazio, e poi si ritirano verso il Gianicolo.*)

P. V. Si soccorra il campion.

Mu. Voi me seguite.

(*Parte Muzio con li guastatori per soccorrere Orazio a lungo del fiume, sinché si perdano di vista.*)

Cle. Orazio... O Dei! (*andando verso il fiume.*)

P. V. Ferma. Abbiam vinto, e piangi?

Cle. Vittoria amara! e giusto pianto! A Clelia,

A Clelia Orazio rendi, o santo fiume!

Ma invan ciò chiedo. Accogli almeno ancora...

P. V. T'arresta, e del tuo Orazio a la Fortezza

Risponda tua Costanza.

Soffri, e spera.

Cle. Ah! per me non vi è speranza.

Non mi resta da sperar,

Che il seguir, già disperata,

L'ombra amata del mio bene.

Senza vita può restar,

E morir senza timor

Può quel cor, ch'è senza spene.

Non mi resta, &c.

SCENA XIV.

Muzio, e li suddetti.

Mu. Valerio, Clelia, Orazio vive. Arrise

A l'atto egregio il fiume, e a noi lo rese.

Sbor romskéjch vojáků. Ctnost Římanů
se opovází všeho a vše zmůže.
Vždy se dostalo vítězství
chrabrosti, byla-li v právu.
Opovází se všeho a vše zmůže
ctnost Římanů.

Hor. Mucie, necht' je stržen ten most.

Mu. Co zamýšlí? Pohotově vykonajte ten rozkaz.

(*Římsí zúškodníci boří most.*)

Sbor etruskéjch vojáků. Pošetilá smělost
je zběsilostí či marnivostí, nikoli ctností.
A chrabrosti nikdy nemůže být nazýváno,
co je pouze opovázlivostí.
Pošetilá smělost
je zběsilostí či marnivostí, nikoli ctností.

VÝSTUP XIII.

P. Valerius vystoupí z chrámu s římskými jezdci a littory, a předešli.

P. V. Šlechtný Horatius! (*když uvidí Horatia samotného na mostu.*)

Tar. Stůjte. Ať odloží meč a vzdá se do zajetí.

(*Etruskové zastaví útok.*)

Hor. To se nestane. Abyste byli připraveni
o triumf nad Horatiem a jeho mečem,
zbraně i bojovníka necht' přijme přátelská řeka.

(*Horatius se z mostu vrhne do řeky.*)

Mu. Ó, jak velkodušná smělost!

P. V. Jaká Síla nevidaná!

Cle. Nešťastná Síla! Smělost neblahá!

Tar. Necht' jej nyní spolu s vašimi zbraněmi dostihne smrt.

(*Etruskové vrhají na Horatia do řeky množství kopí, a pak se stáhnou směrem k Janiculů.*)

P. V. Zachraňte toho bojovníka.

Mu. Vy mne následujte.

(*Mucius se zúškodníky odchází podél řeky, aby zachránil Horatia, až se ztratí z dohledu.*)

Cle. Horatie... Ó boží! (*jdouc k řece.*)

P. V. Stůj. Zvítězili jsme, a ty pláčeš?

Cle. Trpké to vítězství a oprávněný pláč! Clelii,

Clelii Horatia navrát', ó posvátná řeko!

Avšak marně o to žádám. Přijmi alespoň také...

P. V. Zadrž! A Síle tvého Horatia

necht' odpovídá tvá Stálost.

Trp a doufej.

Cle. Ach, pro mne zde již není žádná naděje.

Nezbývá mi již jiná naděje,

nežli beznadějně následovat

milovaný stín svého miláčka.

Bez života může zůstat

a zemřít beze strachu

může to srdce, jež pozbylo naděje.

Nezbývá mi &c.

VÝSTUP XIV.

Mucius a předešli.

Mu. Valerie, Clelie, Horatius žije. Řeka byla přízniva
obdivuhodnému činu a vrátila nám jej.

P. V. Dessi a' Numi l'eroc.

Cle. Ritorno in vita.

P. V. Questi di Vesta, e del natal suo giorno

Prodigi son. Roma n'esulti, e goda;

E di Marte i ministri,

Qui del fiume propizio in su la riva,

Plaudano a la vittoria, e a la gran Diva.

Escono i Sali per formar il ballo.

Coro del popolo romano.

Gran Diva possente,

Che in Roma hai l'impero,

D'un gaudio sincero,

Di un zelo innocente

Accogli la fé.

S'or siamo felici

E' sol tuo favore;

E l'alto rossore;

De' vinti nemici

E' sol tua mercé. Gran Diva, &c.

P. V. Budiž zasvěcen bohům ten hrdina.

Cle. Navracím se k životu.

P. V. Toto jsou divy Vesty

a jejího rodného dne. Řím nechť nad tím jásá a veselí se;

a Martovi kněží

zde na břehu příznivé řeky

necht' tleskají vítězství a té veliké Bohyni.

Vystoupí salové, aby započali tanec.

Sbor římského lidu.

Veliká Bohyně mocná,

jež nad Římem máš vládu,

přijmi projevy

upřímného jásotu

a nevinné horlivosti.

Jsme-li nyní št'astni,

je to pouze tvým přičiněním;

a to veliké zahanbení

poražených nepřátel

je pouze tvou zásluhou. Veliká Bohyně &c.

Fine del Atto Primo.

Siegue il Ballo de' Sali.

Coro di Sali.

Per te più irato, e nubilo

Il Cielo a noi non è;

E quanto abbiám di giubilo,

Gran Dea, sol vien da te.

Per te più irato, e nubilo

Il Cielo a noi non è.

(Compare la Costanza Romana, la quale nel ballo s'intreccia colli Sali medesimi.)

Coro del popolo.

Qui di Roma la Costanza

Lieta viene a festeggiar;

E de l'empia ostil baldanza

Qui vedrassi a trionfar.

Nel mentre, che la Costanza Romana balla sola, compare il Valor de gli Etruschi armato con asta, e va insultando alla predetta Costanza, la quale immobile si ferma, e finalmente lo disarmo, e rompe l'asta medesima.

Coro del popolo.

Essa lieta, e tranquilla in sembiante

Toglie l'armi a l'etrusco valor;

E ne insegna, che un'alma costante

De la sorte disarma il furor.

Coro di Sali.

Per te più irato, e nubilo

Il Cielo a noi non è;

E quanto abbiám di giubilo,

Gran Dea, sol vien da te.

Konec prvního dějství.

Následuje balet salů.

Sbor Saliů.

Díky tobě již k nám není Nebe

pohněvané a zamračené;

a všečen ten jásot,

vznešená Bohyně, pochází pouze od tebe.

Díky tobě již k nám není Nebe

pohněvané a zamračené.

(Objeví se Římská stálost, jež se vmísí do tance řečených Saliů.)

Sbor lidu.

Zde Stálost Říma

radostně přichází oslavovat;

a uvidíme ji zde, která triumfuje

nad bezbožnou směrlostí nepřátel.

Zatímco Římská stálost tančí sama, objeví se Chrabrost Etrusků ozbrojená kopím a napadne svrchu řečenou Stálost, jež se bez pohnutí zastaví, až ji konečně odzbrojí a zlomí řečené kopí.

Sbor lidu.

To ona s veselou a klidnou tváří

odnímá zbraně etruské moci;

a učí nás, že stálá duše

připravuje o zbraně zuřivost osudu.

Sbor Saliů.

Díky tobě již k nám není Nebe

pohněvané a zamračené;

a všečen ten jásot,

vznešená Bohyně, pochází pouze od tebe.

Fine del Ballo.

Konec baletu.

ATTO SECONDO. DĚJSTVÍ DRUHÉ.

Accampamento dell'esercito etrusco sotto Roma. Quartiere reale con i sontuosi padiglioni di Porsenna, e di Tarquinio.

SCENA I.

Porsenna, Tarquinio, ed Erminio.

Guardie di Porsenna, capi dell'esercito, e soldati.

Por. Tal fren ponesti a l'armi?

Tu il Sublicio assalir senza il mio voto?

Tar. Tollerar le ripulse io non potea.

Por. Le tollera Porsenna.

Tar. A le offerte di un re Clelia si nega?

Erm. Questo re siede in trono, e poi favelli.

Por. Anche Valeria a me si nega, e l soffro.

Tar. Valeria è in tuo poter, ma Clelia è in Roma.

Tu del rifiuto hai la vendetta in pugno.

Por. T'inganni. Illustre pegno

Di mia speme ella sia, non di mia possa

Vile trofeo. Virtù a virtute i'deggio.

Tar. Ma che sperar dal braccio tuo poss'io?

Por. Tutto, sin dove arride il Ciel. Ritorni

Erminio al genitor. Sicuro il passo

Egli mi dia per trattar seco, o venga

Ei nel mio campo, e questa man lo affidi.

(Stendendo la mano ad Erm., che si ritira.)

Erm. Se di Tito l'amor si agita, o l fasto

La tua ricuso, e la mia man ti niego.

Por. Parli al consolo il re. Tu ciò proponi.

Vanne. L'indugio esser potria tua colpa.

Erm. Andrò; ma come? Il ponte...

Por. Lo serva un di que'legni, *(ad uno de' capi.)*

Che al nostro lido il cenno mio raccolse.

Va. Di te, e del tuo zel l'ufficio è degno. *(ad Erm.)*

(Stendendo di nuovo la mano ad Erm., che la riceve.)

Erm. Tua fede accetto, e qui la mia t'impegno.

Vaghi al pari di ulivi, e di palme

Pronti siamo a la pace, e a la guerra.

Bel riposo non faccia nostr'alme,

Né fatica, o disagio le atterra.

Vaghi, &c.

(Sieguono Erminio uno de' capi, ed alcuni soldati.)

SCENA II.

Porsenna, e Tarquinio.

Por. Il sol fiume divide

Dal nostro il roman campo. Avrassi sotto

Di Valerio la mente; e placidezza

Forse otterrà ciò, che rigor non puote.

Tar. Da Roma? Cortesia lei fa più altera.

Por. E gl'insulti più forte. In sua difesa

Stan portenti, e prodigi; e in un sol capo

La romana Fortezza oggi ne vinse.

Tar. Non è Fortezza un temerario ardire.

Por. Perché rival, tu la sua gloria adombri.

Tar. E mio rival fia che di me trionfi?

Ležení etruského vojska před Římem. Královský příbytek s okázalými stany Porsennových a Tarquiniových.

VÝSTUP I.

Porsenna, Tarquinius a Herminius.

Porsennovy strážce, velitel vojska a vojáci.

Por. Takto jsi uložil vojsku nečinnost?

Tys zaútočil na kolový most proti mé vůli?

Tar. Nemohl jsem déle snášet ten vzdor.

Por. Porsenna jej snáší.

Tar. Clelia odmítá nabídky krále?

Herm. Tento král nechť nejprve usedne na trůn, a pak teprve mluví.

Por. Těž mne Valeria odmítá a snáším to.

Tar. Valeria je ve tvé moci, avšak Clelia je v Římě.

Ty máš odplatu za odmítnutí ve své moci.

Por. Mýlíš se. Ona je skvělou zástavou

mých nadějí, nikoli bidnou trofjej

mé moci. Ctnosti jsem povinován ctností.

Tar. Věč však mohu doufat od tvé paže?

Por. Ve vše, zlíbí-li se to Nebi. Ať se Herminius

vrátí k otci. Nechť mi poskytne bezpečný průchod,

abych s ním mohl vyjednávat, nebo ať přijde

do mého tábora – a tato ruka nechť to stvrdí.

(Podá ruku Herm., který ji odmítne.)

Herm. Je-li popudem Titova láska či pýcha,

tvoji ruku odmítám a svou ti odpirám.

Por. Nechť si s konzulem pohovoří král. Ty to navrhni.

Jdi. Otálení by mohlo být tvým prohrěškem.

Herm. Půjdu; ale jak? Most...

Por. Nechť poslouží některá z těchto lodí, *(k jednomu z velitelů.)*

jež byly na můj rozkaz shromážděny u našich břehů.

Jdi. Toto posláni je hodno tebe a tvé horlivosti. *(k Herm.)*

(Znovu podá ruku Herm., který ji přijme.)

Herm. Tvoji důvěru přijímám – a zde se ti tou svou zavazuji.

Bažíce stejně tak po olivách, jako po palmách,

jsme připraveni jak k míru, tak k válce.

Příjemný odpočinek nečiní malátnými naše duše

a ani námaha či nepohodlí je nemohou pokořit.

Bažice &c.

(Herminia následují jeden z velitelů a několik vojáků.)

VÝSTUP II.

Porsenna a Tarquinius.

Por. Pouhá řeka dělí

naš tábor od římského. Brzy seznáme

Valeriovo smýšlení, a mírnost

možná dosáhne toho, co přínost nedokázala.

Tar. Od Říma? Vlidnost jej pouze činí ještě pyšnějším.

Por. A útoky silnějším. Na jeho obranu

se dějí divy a zázraky, a v jednom jediném veliteli

nás přemáhá římská Síla.

Tar. Není Silou opovážlivá smělost.

Por. Protože je tvým sokem, jeho slávu zatemňuješ.

Tar. A můj sok má nade mnou triumfovat?

Por. Lascia l'amore, e cerca il regno. Intanto
Si appresti il sacrificio, onde più fausti
Ne sien gli Dii; ma pria
Lo stipendio de l'armi abbian le schiere.
Vengano i capi a la mia tenda. Andiamo.
Nutre il premio la fede,
E stimolo al coraggio è la mercede.

Coro di soldati etruschi. Vivi eterno, e vinci sempre
Nostro duce, e nostro re.
Tu grande, e formidabile,
Tu giusto, ed invincibile,
Il nostro cor vedrai sempre al tuo piè.
Vivi eterno, &c.

E salda, ed instancabile
Al rischio anche il più orribile
Sempre ti seguirà la nostra fè.
Vivi eterno, &c.

*Entra Porsenna nel suo padaglione, seguitato da Tarquinio,
e da i capi dell'esercito, restando le guardie intorno
al padiglione medesimo.*

*Entreranno pure alcuni soldati, che si vedranno portar fuori sacchi di
monete; e così li capi dell'esercito, dietro a' quali altri soldati porteranno
diversi premi di Porsenna, e ciò
nel tempo della seguente*

SCENA III.

Valeria, e Muzio.

Val. Deh! parti. Il tuo valore è mio pavento.

Mu. E l' tuo rischio è mio ardire.

Val. Che? Vuoi far più funesti i mali miei?

Mu. No. Vo' finirli. Andiamo. Amico legno

Mi attende per condurci oltra del Tebro.

Val. Come? Tutto di guardie è cinto il campo.

Mu. Deluderle saprò, qual le delusi.

Val. Solo il potrai, non con Valeria al fianco.

Mu. Io ti aprirò con questa spada il varco.

Val. E questo è l' mio timor.

Mu. Vieni, cor mio.

Val. Contro i cenni del padre?

Mu. Te ne priega lo sposo, e tel consiglia.

Val. Aimè! Sposa son io, ma pria son figlia.

Mu. Per renderti a Porsenna

Valerio non udì che la sua fede.

Per torti a lui, mi parla

Amor di sposo, e gelosia d'amante.

Val. Con il cambio del mio, taccia il tuo amore;

E strugge gelosia la mia fermezza.

Mu. Ma chi strugge il timor de l'altrui forza?

Val. La virtù di Valeria.

Mu. E chi temprà il dolor di lontananza?

Val. (Più risponder non so.) Dolor crudele!

Mu. Vieni. Deh! volgi a me le amate ciglia.

Sposa...

Val. Sposa son io, ma pria son figlia.

Mu. Valeria, io ben prevedi...

Val. O Dei! qui si prepara *(Sono portate due are per il sacrificio.)*

Por. Zanech lásky a usiluj o vládu. Zatím
necht' je připravena oběť, jež by nám zajistila
přízeň bohů; avšak dříve
necht' šiky obdrží svůj žold.
Ať přijdou velitelé do mého stanu. Pojďme.
Odměna přizívuje věrnost
a vzpruhou odvahy je mzda.

Sbor etruských vojáků. Žij navěky a stále vítěz,
náš vůdce a náš králi.
Ty, vznešený a velkolepý,
ty, spravedlivý a neporazitelný,
vždy uvidíš naše srdce u svých nohou.
Žij navěky &c.

A i do toho nejstrašlivějšího nebezpečení
necht' nás vždy pevná a neúnavná
následuje naše věrnost.

Žij navěky &c.

*Porsenna vstoupí do svého stanu následován Tarquiniem
a veliteli vojska, zatímco strážé zůstanou kolem
věčného stanu.*

*Vstoupí také několik vojáků, načež je vidět, jak vynášejí ven vaky
s penězi; a rovněž tak velitelé vojska, za nimiž jiní vojáci
ponesou různé odměny od Porsenny, a to vše,
zatímco se odehrává následující*

VÝSTUP III.

Valeria a Mucius.

Val. Ach, odejdi! Ta tvoje odvaha mi nahání strach.

Mu. A tvé nebezpečení podněcuje mou smělost.

Val. Jakže? Chceš mé neštěstí učinit ještě více neblahým?

Mu. Nikoli. Chci mu učinit konec. Pojďme. Sprátelená loď

mne očekává, aby nás převezla přes Tiber.

Val. Jak? Tábor je celý obklopen strážemi.

Mu. Dokážu je oklamat, jako jsem je již byl oklamal.

Val. Sám to dokážeš, nikoli s Valerií po boku.

Mu. Tímto mečem ti zjednám průchod.

Val. A právě toho se obávám.

Mu. Pojď, srdce moje.

Val. Navzdory otcovým rozkazům?

Mu. Prosí tě o to choť a radí ti to.

Val. Běda! Jsem choť, nejprve jsem však dcera.

Mu. Když tě poslal k Porsennovi,

Valerius nenaslouchal ničemu jinému, nežli své cti.

Abych tě vysvobodil z jeho moci, to mi říká

láska chotě a žárlivost milence.

Val. Výměnou za mou lásku necht' umlkne ta tvá;

a tvou žárlivost necht' zaplaší má odhodlanost.

Mu. Kdo však zaplaší strach z násilí, jež ti hrozí?

Val. Valeriina tmoť.

Mu. A kdo zmírní bolest z odloučení?

Val. (Více již odpovídat nedokážu.) Jak ukrutná bolest!

Mu. Pojď. Ach, obrat' na mne ty milované oči!

Choť...

Val. Jsem choť, nejprve jsem však dcerou.

Mu. Valerie, já to tuším...

Val. Ó boží! Zde se připravuje *(Jsou přineseny dva oltáře k oběti.)*

Un sacrificio. Il re da la sua tenda,
Ove or dispensa a' suoi mercedi, e doni,
Tosto uscirà. Temi 'l tuo rischio, e parti.
Se mi ami, e se mi amasti, a te ciò chieggo.
Mu. Tal richiesta previdi, ed a la tema
Di perderti, o mia vita, altro riparo
Già dispose il mio cor. Valeria, i' parto.
Se ti amo, e se ti amai,
Questa è la prova. Altra maggior ne avrai.
Mu. Parto; ma forse, o Dio!
a 2. Più non ti rivedrò.
Val. Vanne, bell'idol mio,
Ci rivedremo, sì.
Mu. 2. Nel colpo, che pensai, Fortezza, o core. (*a parte.*)
Val. Nel tenero mio duol Costanza, o core.
Mu. Parto, né so partir.
Val. Resto, e restar non so.
Mu. 2. E a l'alma mia così
Val. Danno un egual martir virtude, e amore.
Parto, &c.

(*Val. si volta dall'altra parte per non veder partir Muzio, il quale risoluto entra nel real padiglione.*)

SCENA IV.

Valeria.

Non seguite, occhi miei,
Del caro sposo il piè, se non volete
Ch'esca da voi stillato in pianto il core.
Voi, sospiri, seguitelo, e a lui dite,
Che perdermi non può senza ch'io mora,
Che il vederlo in periglio era mia doglia,
E che a me del suo amor dar non potea
Prova maggior, che sua salvezza.

SCENA V.

Tarquínio, Muzio con pugnale alla mano, e fra le guardie; e poi Porsenna, e la sudetta.

Tar. Guardie,
Quel traditor si arresti.
(*Entrano le guardie nel padiglione, e Tar. resta su l'ingresso del medesimo con la spada alla mano.*)

Val. Qual fia?
Tar. Tu qui l'aspetti, e ancor t'ingegni?
Val. Io non t'intendo. Aimè! Muzio qui veggo?
Mu. Sì, Muzio; e glorioso
Poiché ucciso è Porsenna.
Tar. Tal gloria, empio, non hai. Porsenna vive.
Por. E vive a la tua pena, o scellerato!
Mu. Ciel! E chi fu l'ucciso?
Tar. De gli arcani reali il gran custode.
Mu. Vil colpo! ignobil ferro! Or si reo sono.
Por. Si disarmi, onde reo sé non uccida.
Mu. L'uccidersi è viltà. Trionfa il forte
Col sopportar, non col sottrarsi a i mali;
E di questi il più atroce è l'error mio.
(*Getta il pugnale, e consegna la spada alle guardie.*)

nějaká obět'. Král brzy vyjde
ze svého stanu, kde nyní rozděljuje svým mužům
odměny a dary. Zalekni se svého nebezpečí a odejdi.
Miluješ-li mne a jestliže jsi mne kdy miloval, žádám tě o to.
Mu. Takovou žádost jsem předvídal; a proti strachu,
že tě ztratím, ó můj živote, jiný prostředek
již navrhlo mé srdce. Valerie, já odcházím.
Toto je důkazem, že tě miluji a že jsem tě miloval:
Jiný a ještě větší důkaz o tom brzy získáš.
Mu. Odcházím; avšak možná, ó bože,
oba. více tě již nespátřím.
Val. Jdi, krásný miláčku můj,
znovu se shledáme, ano.
Mu. oba. K úderu, jenž jsem si smyslel, dej mi Silu, ó srdce. (*stranou.*)
Val. V bezmocném mém žalu, dej mi Stálost, ó srdce.
Mu. Odcházím a nedokážu odejít.
Val. Zůstávám a zůstat nedokážu.
Mu. oba. A mé duši takto
Val. přinášeji stejným dílem utrpení ctnost i láska.
Odcházím &c.

(*Val. se obrátí na druhou stranu, aby neviděla odcházet Mucia, který vejde rozhodně do královského stanu.*)

VÝSTUP IV.

Valeria.

Nenásledujte, oči mé,
kroky mého drahého chotě, nechcete-li,
aby se mé srdce rozplynulo v slzách.
Vy, vzdechy, jej následujte a řekněte mu,
že mne nemůže ztratit, aniž bych nezemřela,
že vidět jej v nebezpečí bylo mou trýzní
a že by mi o své lásce nemohl poskytnout
většího důkazu, než kdyby se zachránil.

VÝSTUP V.

Tarquinius, Mucius s dykou v ruce a mezi strážemi; a pak Porsenna a předseda.

Tar. Strážce,
necht' je zadržen ten zrádce.
(*Strážce vstoupí do stanu a Tar. zůstane u vchodu do téhož s mečem v ruce.*)

Val. Co bude následovat?
Tar. Ty zde na něho čekáš a ještě se přetvařuješ?
Val. Já ti nerozumím. Běda! Mucia zde vidím?
Mu. Ano, Mucia; a ověncového slávou,
neboť Porsenna je zabít.
Tar. Taková sláva, bídáku, ti nenáleží. Porsenna žije.
Por. A žije, aby tě potrestal, ty ničemo!
Mu. Nebesa! A kdo byl ten mrtvý?
Tar. Veliký strážce královských tajemství.
Mu. Ničemný úder! Nešlechtný meč! Nyní jsem tedy zločincem.
Por. Necht' je odzbrojen, aby se ten bídák nesáhl na život.
Mu. Sebevražda je zbabělost. Hrdina triumfuje,
když snáší pohromy, nikoli když jim uniká;
a tou nejstrašnější pohromou je můj omyl.
(*Odhodí dyku a odevzdá strážím meč.*)

Por. Volea scopo maggior la destra infame?
Mu. Sì. De l'effetto a me si tolga il vanto,
 Non quello de l'idea. Te morto i'vulli. (a *Porsenna*)

Por. Sacrilego! Perché? Donde, e chi sei?

Mu. Son Romano, e son Muzio.

Por. Muzio? Ah, Valeria ingrata!

Qui l' militar mio soglio. (*Partono alcuni soldati*)

Tar. Son rei con Muzio essa, Valerio, e Roma.

Mu. Menti. Il consolo, Roma, e la mia sposa,

Sono innocenti. Il solo Muzio è reo,

E sol l'incauta destra è la sua colpa.

Por. Iniquo ardir! Sospetta è la difesa (a *Val*)

Se parla amor. Tu il tradimento ordisti,

Ed ora il traditor te fa dolente.

(*Li soldati portano il tribunale di Porsenna*)

Val. Sventurata son io, però innocente.

(*Porsenna va a sedere sopra il suo tribunale*)

Coro di soldati Morte, morte al traditor.

etruschi.

Da' tormenti spaventato

Pria detesti il suo furor.

Morte, morte al traditor.

Svelto poscia, e lacerato

Diasi a noi quell'empio cor.

Morte, morte al traditor.

Por. Morrà, morrà l'iniquo.

Val. Aspra sentenza!

Mu. Non turbar col tuo duolo il valor mio. (a *Val*)

Val. Deh, per teco morir, rea fossi anch'io!

Por. Or parla, e tutto esponi il tuo delitto.

Mu. Te mio nemico, o re, te mio rivale

Io rivale, e nemico estinto vulli.

La pubblica ragione, ed il timore

De le rapine tue fur miei diritti.

Tradì fortuna il giusto voto, e l' braccio

Errò nel colpo. Il mio delitto è questo.

Venga or la pena mia. Parì a Fortezza,

Che me spinse a la tua, Costanza i'vanto

Per soffrir la mia morte. E' de' Romani

Tentar gran cose, e tollerar gran mali.

Ma non sperar, che di mia vita il fine

Sia quel de' rischi tuoi. Solo io non sono

A cercar tua caduta. Altri vorranno

Ciò ch'io volea. Già dissi. Ogni momento

Ti minaccia la morte. In ogni ferro

Temerla tu dovrai. Te il letto, il trono,

La mensa, i sacrifici, i templi, e l'arc

Non salveranno. Or la mia pena adempi.

Io con la gloria mia morirò contento.

Tu misero vivrai col tuo spavento.

Por. Siegui. Donde le insidie?

Mu. No. Il tacerne gli autori è mia vendetta.

Por. Vengan le usate faci. Ardan sue membra (a *soldati*)

Sinché gli esca dal cor ciò, ch'ivi ci serra.

Mu. A che le faci? Osserva,

Qual pensier di sue membra ha nobil alma.

(*Si accosta ad un'ara, e mette la mano nel fuoco*.)

Por. Zachtělo se většho cíle té pravici neblahé?

Mu. Ano. Nechť je mi odepřena chloubá výsledku,
 nikoli úmyslu. O tvoji smrt jsem usiloval. (k *Porsennovi*)

Por. Rouhačil! Proč? Odkud a kdo jsi?

Mu. Jsem Říman a jsem Mucius.

Por. Mucius? Ach, Valerie nevděčná!

Sem s mým polním trůnem. (*Odejde několik vojáků*)

Tar. Spolu s Muciem jsou viníky ona, Valerius a celý Řím.

Mu. Lžeš. Konzul, Řím a moje choť

jsou nevinní. Pouze Mucius sám je viníkem

a pouze zbrklá pravice je jeho vinou.

Por. Ničemná smělost! Podezřelá je obhajoba, (k *Val*)

promlouvá-li láska. Ty jsi tu zradu zosnovala

a nyní ti ten zrádce působí hoře.

(*Vojáci přinesou Porsennovi soudnou stolič*.)

Val. Jsem nešťastná, avšak nevinná.

(*Porsenna se posadí na svou soudnou stolič*.)

Sbor etruských

vojáků.

Smrt, smrt zrádci!

Nechť mukami vyděšen

nejprve zavrhně svou zuřivost.

Smrt, smrt zrádci!

Pak vyrváno a rozsápáno

nechť je nám dáno to bídné srdce.

Smrt, smrt zrádci!

Por. Zemře, země ten bidák.

Val. Krutý rozsudek!

Mu. Neruš svým žalem mou udatnost. (k *Val*)

Val. Ach, abych s tebou mohla zemřít, kéž bych byla vinna též já!

Por. Nyní mluv a vylož celý svůj zločin.

Mu. Tebe, svého nepřítele, o králi, tebe, svého soka

jsem já coby tvůj sok a nepřítel chtěl zabít.

Veřejný zájem a strach

z tvých loupeživých nájezdů byly mým právem.

Štěstěna zradila ten spravedlivý úmysl a paže

se zmýlila v úderu. To je mým zločinem.

Nechť nyní následuje můj trest. Rovnou Sile,

s níž jsem usiloval o tvou smrt. Stalostí se pyšním,

díky níž snesu tu svou. Římanům přísluší

usilovat o veliké věci a snášet veliká neštěstí.

Nedoufěj však, že konec mého života

bude koncem tvých nebezpečností. Nejsem sám,

kdo usiluje o tvůj pád. Jiní budou chtít

to, co jsem chtěl já. Jak jsem řekl. Každým okamžikem

ti hrozí smrt. V každém meči

se jí budeš muset obávat. Lože, trůn,

hodovní tabule, oběti, chrámy ani oltáře

tě nespasí. Nyní vykoněj můj trest.

Já se svou slávou zemřu spokojen.

Ty uboze budeš živ se svým děsem.

Por. Pokračuj. Odkud pocházejí ty úklady?

Mu. Ne. Pomlčím o jejich původcích – to je mou pomstou.

Por. Sem s obvyklými pochodněmi. Nechť sežehnou (k *vojákům*)

jeho údy, dokud mu nevyjde ze srdce to, co tam ukrývá.

Mu. Nač pochodně? Hleď,

jak o svých údech smýšlí šlechtná duše.

(*Přistoupí k oltáři a vloží ruku do ohně*.)

Val. O spettacolo acerbo!

Mu. Errò la destra:

Ecco a l'error la pena. In Muzio solo

L'accusator qui vedi, e vedi il reo.

Mio giudice è 'l mio ardire,

E carnefice mio la mia virtude.

Por. Grande virtù, che al gran dolor resiste! *(a Tar.)*

Tar. L'eroe dolor non sente.

Mu. Mal dilleggi un valor, che non conosci.

Uom qual gli altri è l'eroe. Sento, ma soffro,

Perché maggior del senso è mia Fortezza,

E del soffrir maestra è mia Costanza.

Por. Basta. Da quelle fiamme il reo si stacchi.

Mu. Già punita è la man. Tu il cor punisci.

Sempre sarò qual fui. *(mostrando la mano abbruciata.)*

Val. Destra adorata,

Da me ricevi almeno

Questi di mia pietà miseri ufici,

E de la sposa tua gli ultimi baci.

(Si straccia il velo, e ne fascia la mano di Muzio, baciandola.)

Or l'eccesso del duolo altrui si asconda. *(a Mu.)*

Ascolta, o re. Me del mio bene al rischio *(a Por.)*

Amante udisti, e sposa. A la sua morte

Me udrai costante e forte. Amor di gloria

Ogni dovere, ed ogni amore obblia.

Ah!, qual pena è il celar la pena mia! *(a Mu.)*

Salda ho l'alma ne l'amar, *(a Porsenna.)*

Ma più salda nel soffrir

Tutti i danni del mio amor.

E più ch'altri dal goder

Ho piacer dal mio penar,

Perché il costo del patir

Mostra il prezzo del valor. Salda, &c.

SCENA VI.

Porsenna, Tarquinio, e Muzio; e poi Erminio con un capo dell'esercito, e soldati.

Por. Tanta forza in quel sesso?

Mu. Basta l'esser Roman per esser forte.

Erm. Porsenna, già Valerio hai nel tuo campo.

Por. Venga, e qual fosse il re da voi si accolga.

(a capi dell'esercito, li quali partono.)

Erm. Non verrà, se dal soglio...

Por. So del consolo il grado, e 'l dover mio.

(Si alza, e discende dal tribunale.)

Tar. Un consolo, e chi fia? *(ad Erm.)* Qual tel figuri? *(a Por.)*

Mu. Tal, che in sua man tiene il destin de' regi.

Tar. Ma con perfida forza. Ah! non fia vero,

Ch'io festeggi, ed onori

L'ostro usurpato, e le regali insegne

Rapite al sangue mio. Tu qui l'accogli

Qual più ti piace. In lui

Puote abbracciar Porsenna un suo nemico,

Non Tarquinio un rubello. Il trono, e Clelia

Diensi a' miei voti, e a' miei diritti. A l'ora

Potrò vederlo, e perdonargli ancora.

Val. Ó, jak trpký výjev!

Mu. Chybovala má pravice:

hle, zde je trest za to pochybení. Pouze v Muciovi

zde viz žalobce i viníka.

Mým soudcem je má smělost

a mým katem má ctnost.

Por. Veliká ctnost, jež odolává tak veliké bolesti! *(k Tar.)*

Tar. Takový hrdina žádnou bolest necítí.

Mu. Jen se vysmíváe udatnosti, již sám neznáš.

Hrdina je člověk jako každý jiný. Cítím bolest, ale snáším ji,

protože větší než cit je má Síla

a snášet utrpení mne učí má Stálost.

Por. Dost. Vysvobodíte provinilce z těch plamenů.

Mu. Již je potrestána ruka. Ty potrestej srdce. Vždy zůstanu

takovým, jakým jsem byl doposud. *(ukazuje popálenou ruku.)*

Val. Pravice zbožňovaná,

ode mě alespoň přijmi

tyto nebohé projevy mého soucitu

a poslední polibky své choti.

(Roztrhne si závoj a obváže jím Muciovu ruku libajíc ji.)

Nechť nyní zůstane ta přemíra žalu ostatním skryta. *(k Mu.)*

Slyš, ó králi. V nebezpečí mého milého *(k Por.)*

jsi mne slyšel hovořit coby milenku a choť. V jeho umírání

nyní uslyšíš, kterak promlouvá má Stálost a Síla. Láska ke slávě

zapomíná na každou povinnost a na každou lásku.

Ach, jakou trýzní je skrývat svou trýzeň! *(k Mu.)*

Pevnou mám duši v milování, *(k Porsennovi.)*

avšak ještě pevnější ve snášení

veškerých protivenství své lásky.

A více než se druzí těší ze své radosti,

já se těším ze svého soužení,

neboť náklady na vytrpěné příkoří

ukazují cenu udatnosti. Pevnou &c.

VÝSTUP VI.

Porsenna, Tarquinius a Mucius; a pak Herminius s jedním velitelem vojska a vojáký.

Por. Taková síla u slabého pohlaví?

Mu. Stačí být Římanem, abys byl silným.

Herm. Porsenno, již máš Valeria ve svém táboře.

Por. Nechť přijde; a vy jej přijměte, jako by byl králem.

(k velitelům vojska, kteří odejdou.)

Herm. Nepřijde, jestliže z trůnu...

Por. Znám konzulskou hodnost a svou povinnost.

(Vstane a sestoupí ze soudné stolice.)

Tar. Konzul, a co má být? *(k Herm.)* Za koho jej považujete? *(k Por.)*

Mu. Za toho, kdo ve svých rukou třímá osud králů.

Tar. Avšak zrádnou mocí. Ach, to nebude pravda,

že bych oslavoval a uctíval

purpur uchvácený a královské odznaky

uloupené mým předkům. Ty si zde přijímaj,

koho se ti zlíbí. Porsenna v něm

může objímat svého nepřítele,

nikoliv Tarquinius vzbouřence. Nechť trůn a Clelia

případnou mým tužbám a mým právům. Teprve pak

jej budu moci spatřit a též mu i odpustit.

Con il regno
 Pria si plachi in me lo sdegno,
 Con la bella
 Pria l'amor si appaghi in me.
 Roma a l'or non più rubella
 Speri onori dal suo re. Con il Regno, &c.

(Tar. entra nel suo padiglione, e tutti li soldati si pongono in ordinanza sotto le loro bandiere.)

Por. Si purghino quell'are, e l Ciel perdoni
 Del sacrificio al necessario indugio.

(Sono portate altrove l'are, e si ode suono di trombe.)

SCENA VII.

Publio Valerio preceduto da' suoi littori, e da' cavalieri romani. Orazio, Clelia, Erminio, capi dell'esercito, e Porsenna.

Por. Vieni, ed il primo onor, che qui ti rendo,
 Sia l' regio tribunale,
 E l' poter, che ti cedo in su quel reo.

Or. (Di Valerio il rigor veggo, e pavento.)

Erm. (Per Muzio tremo, e per Valeria i'peno.)

Cle. (Misero amante, a che ti trasse amore!)

P. V. Seppi sua colpa. (a Por.) Or parla, iniquo, e assolvi (a Mu.)
 Roma da un tradimento.

Por. Assolta è Roma,

Poiché del colpo ci primo autor vantossi.

Mu. Primo, ma non già sol. Stan congiurati

Meco a l'eccidio tuo trecento eroi.

P. V. Siegui. Chi son costoro?

Mu. Morrò, signor, pria che tradirne i nomi.

P. V. (Taci, o pietà.) Morrai. Le insidie altrui,
 re, non temer. Le sue

Punir tu puoi. Muzio di morte è reo,
 E reo di morte a tua vendetta il rendo.

Por. L'accetto. A me del traditor la spada.

(Parte un paggio di Porsenna.)

Erm. (Del genitor l'ira rispetto, e taccio.)

Cle. Per lui, se lice, ecco di Clelia i voti.

Or. E con essi d'Orazio i caldi prieghi.

(Ritorna il paggio, che porge a Porsenna la spada di Muzio.)

Por. Tu il prode? Orazio apprezzo, e Clelia onoro;

Ma deggio a sua Fortezza, e a sua Costanza

La salvezza del reo. Prendi, e ravvisa

Quale nemico, e qual rival ti sono.

Vita ti lascio, libertà ti dono.

(Porre a Muzio la spada.)

Mu. Fai mia la gloria tua, poiché confessi,

Che viver dee chi fa sprezzar la morte,

E vanti, che dovesti i doni tuoi

A me, perché costante, e perché forte.

P. V., Cle., Or. Pari non ha di lui

Erm., ed il co- Un così pio nemico,

ro de' soldati Un sì gentil rival.

etruschi. Col dar la vita altrui

Se stesso ci fa immortal.

(Parte Muzio con alcuni soldati.)

Necht' královstvím
 je nejprve usmířen můj hněv,
 necht' kráskou
 je nejprve uspokojena má láska.
 Řím pak, nikoli již odbojný,
 ať doufá v poety od svého krále. Necht' královstvím &c.

(Tar. vstoupí do svého stanu a všichni vojáci se postaví do bojového útvaru pod své prapory.)

Por. Necht' jsou očištěny ty oltáře a Nebe kéž odpustí
 nezbytné prodlení s obětí.

(Jsou odneseny pryč oltáře a je slyšet zvuk polnic.)

VÝSTUP VII.

Publius Valerius, před nímž jdou jeho liktóri a římsí jezdci. Horatius, Clelia, Herminius, velitelé vojska a Porsenna.

Por. Pojď; první poutou, již ti skládám,
 budiž tento královský soudní stolec
 a moc, již ti postupují nad tímto zločincem.

Hor. (Znám Valeriovu přísnost a obávám se jí.)

Herm. (O Mucia se bojím a pro Valerii se soužím.)

Cle. (Nebohý milence, k čemu tě to dohnala láska!)

P. V. Slyšel jsem o jeho vině. (k Por.) Teď mluv, bidáku, (k Mu.)
 a očisti Řím od zrady.

Por. Řím je očištěn,

neboť se vychloubal, že je prvním původcem toho úderu.

Mu. Prvním, nikoli však jediným. Tvou smrt spolu se mnou

odpřísáhlho tři sta reků.

P. V. Pokračuj. Kteří to jsou?

Mu. Zemřou, pane, spíše než bych prozradil jejich jména.

P. V. (Mlč, ó soucite.) Změřte. Úkladů těch ostatních,
 se, králi, neobávce. Ty jeho
 můžeš potrestat – Mucius se provinil na smrt
 a coby provinilého na smrt jej odevzdávám tvé odplatě.

Por. Přijímám. Přineste mi meč toho zrádce.

(Odejde jedno z Porsennových pážat.)

Herm. (Otcův hněv ctím a mlčím.)

Cle. Pro něho, sluší-li se to, slyšte Cleliiny přímlyvy.

Hor. A spolu s nimi Horatiovy horoucí prosby.

(Vrátí se páže a přináší Porsennovi Muciův meč.)

Por. Ty jsi ten hrdina? Horatia si vážím a Clelii ctím;

avšak jeho Síle a jeho Stálosti dlužím

záchranu provinilce. Vezmi a poznej,

jakým nepřítelem a jakým sokem ti jsem.

Život ti ponechávám, svobodu ti dávám.

(Podá Muciůvi meč.)

Mu. Svou slávu činíš mou, neboť přiznáváš,

že má žít, kdo dokáže opovrhovat smrtí,

a honoší se tím, že jsi své dary dlužil

mně, protože jsem stálý a protože jsem silný.

P. V., Cle., Hor. Rovného nemá

Herm. a sbor tak zbožný nepřítel,

etruských tak ušlechtilý sok.

vojácků. Tím, že dává život druhému,

sebe sama činí nesmrtelným.

(Odejde Mucius s několika vojáky.)

SCENA VIII.

P. Val., Porsenna, Erminio, Orazio, e Clelia.

Por. Or diasi tregua a l'ire.

P. V. E fine ancor, se vuoi. Meco al tuo campo

Trassi perciò gli ostaggi miei. La sorte,

Con altre, uguali a lor, chiare donzelle,

Scelse Clelia, e Valeria;

E con altri il mio figlio, e Orazio il prode.

Scelgansi i tuoi. Ciò, ch'infra noi si tratti

Saprà il senato anzi che cada il sole,

E tu 'l suo voto al di vicin saprai.

Por. Scelti or saranno i nostri. Ove ti aggradi,

Colà ti attenderò. Lieti presagi

Mi fa Valeria. In quella man, se piace

A Roma, e al Ciel, stanno amistade, e pace.

Parmi già, ch'io vegga Amore,

Tolte l'armi al Dio guerriero,

Qui d'intorno a trionfar.

E mi par, che vincitore

Scenda poi quel Nume arciero

Nel mio seno a riposar. Parmi, &c.

SCENA IX.

P. Val., Clelia, Orazio, ed Erminio.

P. V. Si lusinga Porsenna.

Or. Ma senza orgoglio. In esso

La speranza vegg'io, non la pretesa.

Erm. Cede l'ardir, quando il valor incontra.

Cle. E la fermezza è sempre inciamo al fasto.

Orazio in su quel ponte, e Muzio a l'ara

Furo al nemico re stupore, e tema.

P. V. Più di nostra virtù vantiam gli Dei,

Dond'ella viene. Udrò Porsenna; e quando

La libertà di Roma, e le sue leggi

Con pace indegna egli avvilar pretenda,

Le sue ripigli, e l'armi nostre attenda.

Prima che mai si abbassi

In braccio a la viltà,

Tutto soffrir potrà

Chi gloria brama.

E oppresso ancor vedrassi,

Che tutto perderà

Pria che la dignità,

Pria che la fama. Prima, &c.

(P. Val. entra nel padiglione di Porsenna preceduto da' suoi littori, e seguitato da' nobili romani, e da' capi dell'esercito; e si ritirano tutti gli altri soldati.)

SCENA X.

Clelia, Orazio, ed Erm.; e poi Tarquinio in disparte.

Cle. E Tito non si vede?

Erm. Ben si cela ad altrui chi d'onte è pieno.

Or. Che? Di vederlo hai brama?

Cle. Sì; per mirar la gloria tua più grande

Nel suo rossore, e perché il vinto in campo

VÝSTUP VIII.

P. Val., Porsenna, Herminius, Horatius a Clelia.

Por. Nyní necht' se sváru dostane příměři.

P. V. Ba i konce, chceš-li. Proto jsem s sebou

do tvého tábora přivedl svá rukojmí. Los,

spolu s jinými, jím rovnými urozenými dívkami,

určil Clelii a Valerii;

a spolu s jinými mého syna a hrdinného Horatia.

Necht' jsou vybrána tvá rukojmí. To, co spolu ujednáme,

senát se dozví dříve, než zapadne slunce,

a jeho hlas se zítra dozvíš ty.

Por. Vybrána nyní budou naše rukojmí. Kde se ti zlíbí,

tam tě budu očekávat. Šťastnou předpověď

je pro mne Valeria. V její ruce, zlíbí-li se

Rímu a Nebi, spočinou přátelství a mír.

Již se mi zdá, jako bych viděl Amora,

kteřak všude vůkol triumfuje,

odzbrojiv boha válečníka.

A zdá se mi, že jako vítěz

pak sestoupí onen bůh lukostřelec,

aby spočinul v mé hruď. Již se mi zdá &c.

VÝSTUP IX.

P. Val., Clelia, Horatius a Herminius.

P. V. Lichotí si Porsenna.

Hor. Ale bez pýchy. Shledávám v něm

naděj, nikoli nárok.

Herm. Ustoupí opovázlivost, setká-li se s udatností.

Cle. A odhodlanost je vždy na překážku pýše.

Horatius na onom mostě a Mucius u toho oltáře

vedli nepřátelského krále v úžas a bázeň.

P. V. Více než svou ctností, honosme se bohy,

z nichž pochází. Vyslechnu Porsennu; a pokud

hodlá ponížít svobodu Říma a jeho zákony

nedůstojným mírem,

své pokárání a naše zbraně necht' očekává.

Spíše než by se kdy snížil

do náruče zbabělosti,

všechno dokáže vytrpět ten,

kdo po slávě touží.

A byt' by byl v sebevětší tísní,

vše ztratí spíše

nežli důstojnost,

než dobrou pověst. Spíše &c.

(P. Val. vstoupí do Porsennova stanu, před ním jdou jeho liktoři a následují jej vznešení Římané a velitelé vojska; všichni ostatní vojáci ustoupí stranou.)

VÝSTUP X.

Clelia, Horatius a Herm.; a pak Tarquinius stranou.

Cle. A Titus se zde neukáže?

Herm. Dobře dělá, že se ukrývá před druhými, kdo je pln hanby.

Hor. Jakže? Toužíš jej spatřit?

Cle. Ano; abych v jeho ruměnci viděla tvou slávu

ještě větší a aby ten poražený na bojišti

Sappia, che nel mio cor tu pur lo vinci.
Erm. Orazio avventurato!
Or. Ma se Roma volesse...
Cle. Eh! mal mi tenti. Udisti Publio, e sai
 Quanto fermo egli sia.
Or. Il cedere al destin spesso è fermezza.
Cle. La virtude di Roma,
 Che sempre mai non cambia, è 'l suo destino.

Tar. (Qui la bella, e 'l rivale.)
Cle. Ma la cambiasse ancor, perdesse ancora
 Di libera il gran nome, e baldanzoso
 Si vedesse Tarquinio ancor nel soglio:
 Roma il faria suo re, non mai mio sposo.

Saprei morir
 Anzi che mai tradir – la nostra fé,
 O allontanar da te – gli affetti miei.
 E pria che sol pensar – ad altro amor,
 Per zelo di serbar
 La gloria del mio cor – morir saprei.

Saprei, &c.

(*Cle. in volendo partire è fermata da Tar.*)

SCENA XI.

Tarquinio, e li sudetti.

Tar. Ferma, o bella. Perché non mai tuo sposo?
Erm. Qui ne ascoltò l'audace. (ad *Or.*)

Or. E ciò che a lui non piace appunto intese.

Tar. Perché, bel cor di Clelia, in danno mio
 Sdegno, e rigor? Che? Forse
 Legge di tua baldanza è 'l suo tacere?

Or. (Cauti l'ira freniam.) Nobile amante

Non dà legge al suo ben, ma la riceve.

Cle. Tu parlasti al mio core. Ei ch'li possiede,

Risponderti dovea; ma perché tace,

Io ti risponderò. Lo sdegno mio

De la patria è lo sdegno. Il suo dovere

Compie Clelia Romana. Ad esso aggiungi

Quello di Clelia amante. Orazio adoro.

Chi si fe'suo contrasto, è mio disprezzo.

A me questo rigore

Ragion consiglia, e me 'l comanda amore.

Tar. Cederà la ragion, se Roma è giusta;

E l'amor tacerà, se Clelia è saggia.

Or. Giusto è sempre chi vuol quello, che lice.

Erm. E saggia è la beltà quand'ama il merto.

(Deh! quegli almen foss'io.)

Tar. Qual merto hai tu, che un regal sangue adegui? (ad *Or.*)

Cle. Quello di sua virtude.

Tar. Qual virtù?

Or. Non ancora è spento il giorno,

In cui tu la provasti; e maggior prova

Forse n'avresti, ove il regal tuo sangue

Spinto ti avesse a misurar col mio

Quel forte acciar. Qual virtù? Tel dica

Il passo a te vietato, e quelle schiere,

Che Orazio solo empie di tema, e d'onta.

poznal, že jsi jej porazil rovněž v mém srdci.

Herm. Šťastný Horatius!

Hor. Avšak kdyby bylo vůli Říma...

Cle. Ech, špatně o mně smýšlíš. Slyšel jsi Publia a víš,
 jak je odhodlaný.

Hor. Často je odhodláním podvolit se osudu.

Cle. Ctnost Říma,

jež se nikdy nemění, je jeho osudem.

Tar. (Zde je ta kráska a můj sok.)

Cle. Ale i kdyby ji změnil, i kdyby Řím pozbyl

vznešené svobody a s pýchou

by Tarquinius dosedl na trůn,

Řím by jej učinil svým králem, nikdy však mým chotěm.

Spíše bych dokázala zemřít,

nežli kdy zradit naši věrnost,

či ti odebrat své city.

A dříve než bych jen pomyslela na jinou lásku,

díky horlivé touze uchovat si

slávu svého srdce bych dokázala zemřít.

Spíše bych &c.

(*Cle. chtějíc odejít, je zadržena Tarquiniem.*)

VÝSTUP XI.

Tarquinius a předešli.

Tar. Stůj, ó krásko. Proč bych nikdy nemohl být tvým chotěm?

Herm. Zde nás poslouchal ten opovážlivec. (k *Hor.*)

Hor. A slyšel to, co se mu vůbec nelíbí.

Tar. Proč, krásné srdce Cleliino, k mé škodě chováš

takový hněv a odpor? Proč? Je snad

rozkazem tvé pýchy toto mlčení?

Hor. (Rozvážně potlačme hněv.) Šlechtný milovník

nedává rozkazy své milé, nýbrž je přijímá.

Cle. Ty jsi hovořil k mému srdci. Ten, který je vlastní,

by ti měl odpovědět; ale protože mlčí,

odpovím ti já. Můj hněv

je hněvem vlasti. Povinnost k ní

vykonává Clelia jako Římanka. K tomu přidej

povinnost Clelie jako milénky. Zbožňuji Horatia.

Kdo se postavil proti němu, tím pohrdám.

Tuto přísnost

mi radí rozum a přikazuje lásku.

Tar. Ustoupí rozum, je-li Řím spravedlivý,

a láska zmlkne, je-li Clelia moudrá.

Hor. Spravedlivý je vždy ten, kdo chce to, co se sluší.

Herm. A moudrá je kráska, miluje-li toho, kdo si to zaslouží.

(Ach, kéž bych to byl já!)

Tar. Jakou máš zásluhu, jež by se vyrovnala královské krvi? (k *Hor.*)

Cle. Zásluhu své ctnosti.

Tar. Jaké ctnosti?

Hor. Ještě nepohasl den,

v němž jsi ji zakusil; možná bys o ní měl

větší důkaz, kdyby tě tvá královská krev

přiměla změřit s tím mým

tento mohutný meč. Jaká ctnost? Ať ti to řekne

ten přechod přes most, jenž ti byl zapovězen, a ony šiky,

jež Horatius sám naplnil bázní a hanbou.

Tar. Tu vanti fellonia, se contro al tuo
E legittimo re, vittoria vanti.
Or. Al legittimo re, cui siede la fianco
E Giustizia, e Pietà, non mancan regni.
Cle. Anzi intreccia al suo capo il merto, e 'l Cielo
Diademi su diademi, e più di un trono
Erge il pubblico amore a' passi suoi.
Tar. De' consoli la frode,
E 'l vostro ignobil fasto...
Cle. Nobile è 'l fasto, ove a l'ardir si oppone.
Erm. Se la gloria, e 'l onor da le tue accuse
Non salvasser mio Padre... Assai risposi.
Or. E se Orazio a Porsenna
Ostaggio qui non fosse, in questa spada
L'ignobil fasto mio qui tu vedresti.
Cle. Orazio. (*Chiamando seco Or. per partire.*)
Tar. Per oggetto a' sdegni miei
Tu troppo indegno, (*ad Erm.*) e troppo vil tu sei. (*ad Or.*)
Erm. Io indegno? *Or.* Io vil? a 2. Su, quell'acciar mel provi.
(*Cavano tutti tre le spade.*)
Or. Fermati. (*ad Erm.*) A me, Tarquinio. Il vil ti sfida.
Erm. Dessi 'l primo riparo al primo offeso.
Cle. Ciel! (*Accorrono parte delle guardie di Por. e li Soldati di Tar.*)

SCENA XII.

Porsenna, e li suddetti.

Por. Vengan gli aruspici. Che veggo?
Tar. Gli ostaggi in armi, e contra un sol due brandi.
Or. Perché due son gli offesi.
Cle. Né da l'ingiurie sue fu Clelia intatta.
Por. (Conosco Tito.) A me si donin l'ire. (*ad Or. ed Erm.*)
Or. Io le cedo per or, ma non le dono.
Tarquinio, a miglior tempo
Dal mio braccio saprai, se vile io sono.
Questo ferro a te nel petto
Di un valor, che mai non langue,
Le memorie imprimerà.
Ed a l'ora a suo dispetto
Quel regal superbo sangue
Le mie glorie - attesterà.
Questo ferro, &c.

SCENA XIII.

Porsenna, Clelia, Erminio, e Tarquinio.

Por. Tito, la fè ch'è sacra, i sacri ostaggi,
E 'l sacro di profani, insulti, offendi?
Cerco pace, e amistà, tu sdegni, e guerra?
Perdono a quel tacer, s'egli è rimorso.
Speriamo il comun bene. (*a Cle., ed Erm.*) A Publio i' riedo.
(*Compariscono gli aruspici.*)
Voi qui di nostra speme in su l'evento
Consultate la sorte; e se pur lice
Sia l'annuncio felice.
Tutti e 4. Sia l'annuncio felice.

Tar. Vychloubaš se velezradou, jestliže se chlubiš
vítězstvím proti svému právoplatnému králi.
Hor. Právoplatnému králi, jenž by seděl po boku
jak Spravedlnost, tak Zbožnost, nechyběj království.
Cle. Ba spíše na jeho hlavě zásluha a Nebesa
vrší jeden diadém na druhý, a více než jeden trůn
staví veřejná láska k jeho nohám.
Tar. Úskok konzulů
a vaše hanebná pýcha...
Cle. Ušlechtilá je pýcha, vzdoruje-li opovážlivé smělosti.
Erm. Kdyby sláva a čest nechránily mého otce
před tvými nařčeními... Dost jsem odpověděl.
Hor. A kdyby zde Horatius nebyl
Porsennovým rukojmím, tento meč
by ti ukázal mou hanebnou pýchu.
Cle. Horatie. (*Vyzývají Hor., aby odešel spolu s ní.*)
Tar. Jako cíl mého hněvu
jsi ty příliš nehodný (*k Herm.*) a ty příliš zbabělý. (*k Hor.*)
Herm. Já nehodný? *Or.* Já zbabělý? *Oba.* Nuže, ten meč ať mi to dokáže.
(*Všichni tři vytasí meč.*)
Hor. Zadrž. (*k Herm.*) Na mne, Tarquinie. Ten zbábělec tě vyzývá.
Herm. Náleží první obhajoba prvnímu uraženému.
Cle. Nebesa! (*Přispěchá část Porsennových strážů a Tarquiniových vojáků.*)

VÝSTUP XII.

Porsenna a předešli.

Por. Nechť přijdou haruspikové. Co to vidím?
Tar. Rukojmí ve zbrani a dva meče proti jednomu jedinému.
Hor. Protože uražení jsou dva.
Cle. A ani Clelia nezůstala ušetřena jeho urážek.
Por. (Znám Tita.) Mně nechť je přenechán ten svár. (*k Hor. a Herm.*)
Hor. Já jej postupuji prozatím, avšak nepřenechávám ti jej.
Tarquinie, v příhodnější dobu
se od mé paže dozvíš, jestli jsem zbabělý.
Tento meč do tvé hrudi
vtiskne památku
na chabrost, jež nikdy neochabuje.
A pak proti své vůli
ta královská zpupná krev
moji slávu dosvědčí.
Tento meč &c.

VÝSTUP XIII.

Porsenna, Clelia, Herminius a Tarquinius.

Por. Tite, slib, jenž je posvátný, posvátná rukojmí
a posvátný den znesvěcuješ, tupíš, urážíš?
Hledám mír a přátelství – ty rozepře a válku?
Odpouštím tomuto mlčení, je-li to výčitka svědomí.
Doufejme v obecné blaho. (*k Cle. a Herm.*) K Publiovi se vrátím.
(*Objeví se haruspikové.*)
Vy se zde vypejte osudu
na výsledek našich nadějí; a sluší-li se to,
kž je to zvěstování šťastné.
Všichni. Kž je to zvěstování šťastné.

Por. Cle. Fausto a noi ci ascolti il fato,
Erm. e Tar. E risponda a noi seconda
 La pietà de' guardi suoi.
 E il bel dì, che solo è nato
 Perché il mondo fia beato,
 Qual già fu, sia fausto a noi.
 Fausto a noi, &c.

Fine dell'Atto secondo.

Siegue il Ballo de gli Aruspici.
Incominciano gli aruspici il loro ballo, nel quale vanno
attentamente osservando il Cielo.

Coro di aruspici. Il bel volo di quell'aquila,
 Che s'innalza a fender l'etere,
 Dice a noi, che invitta, e libera
 La virtude ogn'or sarà.
 E quel falco audace, e rapido,
 Che a la preda non può giugnere,
 Sa predir, che al soglio ascendere
 Mai l'orgoglio non potrà.

Comparisce l'Amor de la Gloria, il quale danzando s'intreccia a gli
aruspici medesimi.

Coro di aruspici. Questi, ch'or vien tra noi,
 Di Gloria è 'l chiaro Amor.
 Egli è che fa gli eroi,
 Perché lor dà il valor.
 Questi, &c.

Di quella egli arde a' rai
 Qual la Fenice al sol;
 E ad altro ardor giammai
 Egli avvampar non vuol.
 Di quella, &c.

Comparisce la Fortezza Romana, la quale danza sola, e poi
con l'Amore della Gloria.

Coro di aruspici. De la Gloria con l'Amore
 La Fortezza esulta, e gode.
 Essa a lui dà plauso, e lode,
 E esso a lei dà premio, e onore.
 La Fortezza esulta, e gode
 De la Gloria con l'Amore.

Restando coronata di lauro la Fortezza Romana dall'Amore della
Gloria, termina il Ballo de gli Aruspici.

Coro di aruspici. Cinta il crin di eterni allori,
 Noi vediamo qui la Fortezza.
 Perché mirti non apprezza,
 Né dimanda incerti fiori,
 Noi vediamo qui la Fortezza
 Cinta il crin di eterni allori.

Fine del Ballo.

Por. Cle. Kéz nás vyslyší náš příznivý osud
Herm. a Tar. a vlídně nám vyjde vstříc
 soucit jeho pohledů.
 A ten krásný den, jenž pouze proto se zrodil,
 aby oblažil svět,
 kéž je nám příznivě nakloněn, jako vždy býval.
 Kéž nás vyslyší &c.

Konec druhého dějství.

Následuje balet haruspiků.
Haruspikové započnou svůj tanec, v němž bedlivě
pozorují oblohu.

Sbor haruspiků. Krásný let onoho orla,
 jenž se povznášá rozrážeje vzduch,
 nám říká, že ctnost vždy bude
 nepřemožená a svobodná.
 A onen sokol smělý a rychlý,
 jenž nemůže dostihnout svou kořist,
 předpovídá, že pýcha
 nikdy nebude moci dosednout na trůn.

Objeví se Láska ke slávě, jež se tančí vmísí mezi
řečené haruspiky.

Sbor haruspiků. Tato, jež nyní přichází mezi nás,
 je skvělá Láska ke slávě.
 To z ní se rodí hrdinové,
 neboť jim dává udatnost.

Tato &c.

Láska ke slávě plane paprsky udatnosti,
 jako Fénix paprsky slunce,
 a jiným zářem nikdy
 nechce zaplanout.

Láska &c.

Objeví se Římská síla, jež tančí sama, a pak
s Láskou ke slávě.

Sbor haruspiků. Spolu s Láskou ke slávě
 raduje se a jásá Síla.
 Síla tleská a chválí Lásku ke slávě,
 a ta jí oplácí úctou a poctami.
 Síla se raduje a jásá
 spolu s Láskou ke slávě.

Jsouc Římská síla Láskou ke slávě korunována
vavřínem, končí se balet haruspiků.

Sbor haruspiků. S vlasem ověnceným věčnými vavříny
 vidíme zde Sílu.
 Protože myrtu neocení,
 ani si neřádá pomíjivých květů,
 vidíme zde Sílu
 s vlasem ověnceným věčnými vavříny.

Konec baletu.

ATTO TERZO.

Giardini reali de' Tarquini nel Gianicolo. Luna in cielo.

SCENA I.

Tarquino con seguito di soldati, e poi Clelia.

Tar. La vostra fede, amici, e 'l valor vostro
Son l'unica mia speme. Io nulla attendo
Da placidi maneggi. In braccio al sonno
Là stan le belle. Avversi
Sembran di Cintia i pieni rai, ma fausta
A l'opra è l'ora. Ite. Ragion delusa *(partono i soldati.)*
Ben passa ad esser forza. A me del trono
Pegno fia Clelia; e quando
Non giovi al Re, giovi a l'amante. O sorte!
Cle. Per me nemica. *(in atto di ritirarsi.)*
Tar. Il piè trattieni. E come
Qui veggo il Sol prima che l'Alba in cielo?
Cle. A goder di quest'aure i fiati ameni,
Poiché sonno, e riposo a me non lice,
Puossi Clelia veder, ma non già Tito.
Tar. E qual varco si chiude a un forte amore?
Cle. Quel, ch'è sacro al rispetto. Or tosto parti.
Tar. No, se meco non vieni. *(prendendola per la mano.)*
Cle. Lascia. Tal sicurezza han qui gli ostaggi?
Tar. Vieni, e segui il mio amor pria che il mio braccio.
Cle. Insidie, e poi minacce?
Vanne, o la mia virtù le guardie appella.
Tar. Guardie contro Tarquinio?
Dirò, che da un tuo invito io qui fui tratto,
E sospetta farai la tua virtude.
Cle. Vero german di Sesto! Empio, potrai...?
Tar. In van resisti. Andiam. Né Sesto in Tito
Da Clelia si paventi. A l'amor mio
Non furor, ma Imenoe le faci accende.
Cle. Orazio sol...
Tar. Qui non è Orazio. Vieni.
Cle. Ah! s'ei qui fosse, a le tue piante, o Tito... *(s'inginocchia.)*
Tar. Non ti vedrei. Lo so; ma vieni, e sorgi.
Cle. No, se pria tu non parti. Io qui ten priego.
Tar. Partirò, ma con Clelia. Alzati, o bella.
(Mentre stende ambe le braccia per farla alzare, Clelia li leva la spada.)
Cle. Or mi alzerò.
Tar. Che? Del mio ferro armata?
Cle. Sì, del tuo ferro. In esso
Vedi la mia difesa,
Ed in esso or vedrai la mia vendetta.
(V'a per ferirlo, ed è impedita da Erminio.)

SCENA II.

Erminio, e li sudditi.

Erm. Clelia, trattienti.
Tar. Ardo di sdegno, e d'onta.
Cle. Chi me volle rapir, chi di rea taccia
Minacciò mia virtude, e chi prostrata
Vide Clelia al suo piede, andrà impunito?

DĚJSTVÍ TŘETÍ.

Královské zahrady Tarquiniů na Janiculu. Na obloze měsíc.

VÝSTUP I.

Tarquinius v doprovodu vojáků, a pak Clelia.

Tar. Vaše věrnost, přátelé, a vaše odvaha
jsou mou jedinou nadějí. Já ničehož neočekávám
od mírumilovných jednání. Tam, v náručí spánku,
jsou ty krásky. Nepříznivými
se zdají být paprsky luny v úplňku, avšak hodina
je k činu příhodná. Jděte. Právo oklamané *(vojáci odejdou.)*
se snadno mění v násilí. Clelia mi bude
zástavou trůnu; a nebude-li
k užítku králi, bude k užítku milenci. Ó sudbo!
Cle. Pro mne nepřátelská. *(chce se vrátit.)*
Tar. Postůj. Jak to,
že zde vidím Slunce, dříve než úsvit na nebi?
Cle. Potěšit se z příjemného dechu těchto vánek,
ježto spánek a odpočinek mi nepřísluší,
měla Clelia v úmyslu, nikoli však uvidět zde Tita.
Tar. A co stojí v cestě tak veliké lásce?
Cle. Posvátná úcta. Teď ihned odejdi.
Tar. Ne, pokud nepůjdeš se mnou. *(uchopí ji za ruku.)*
Cle. Nech mne. Takto jsou zde v bezpečí rukojmí?
Tar. Pojď a následuj mou lásku, dříve nežli mou sílu.
Cle. Nejprve úklady a pak výhrůžky?
Jdi, nebo má ctnost přivolá strážce.
Tar. Strážce proti Tarquiniovi?
Řeknu, že na tvé pozvání jsem sem byl vylákán,
a do podezření upadne ta tvá ctnost.
Cle. Právý to bratr Sextův! Bídáku, ty bys mohl...?
Tar. Marně vzdoruješ. Pojďme. A Sexta nechť se Clelia
v Titovi neobává. Mé lásce
zažehne pochodné Hymén, nikoli násilí.
Cle. Horatius pouze...
Tar. Horatius zde není. Pojď.
Cle. Ach, ten kdyby tu byl, u svých nohou, ó Tite...! *(poklekne.)*
Tar. Bych tě neviděl. To vím; ale vstaň a pojď.
Cle. Ne, pokud dříve neodejdeš ty. Já tě zde o to prosím.
Tar. Odejdu, ale s Clelií. Povstaň, ó krásko.
(Zatímco vzájemně obě paže, aby ji pomohl vstát, Clelia mu vezme meč.)
Cle. Nuže tedy, vstanu.
Tar. Jakže? Mým mečem ozbrojena?
Cle. Ano, tvým mečem. V něm
viz mou obranu
a v něm nyní uvidíš mou pomstu.
(Chystá se jej probodnout, ale je zadržena Herminiem.)

VÝSTUP II.

Herminius a předešli.

Herm. Clelie, zadrž.
Tar. Planu hněvem a hanbou.
Cle. Ten, který mne chtěl unést, ten, který bídným obviněním
vyhrožoval mé ctnosti, a který viděl, která se mu Clelie
vrhla k nohám, ten má odejít nepotrestán?

Erm. Tal non andrà. Sol rendi ad esso il ferro,
E a me suo punitor l'empio risponda.
Cle. No. Mio trofeo l'acciar mi resti. Vivi
Sol perché inerme. Te il rossor punisca.
Vanne. Meglio rispetta
Le vergini romane, o più le temi.
Tar. (Da' miei non ho soccorso.) Andrò, superba,
Ma ben tosto vedrai qual sul tuo capo
La mia vendetta, e 'l mio rossor ricada.
Cle. Vanne, ma senza Clelia, e senza spada.
Tar. Cambia in fulmine mortale
Il suo strale,
Quando è offeso un regio amor.
Spenta a l'or la sua facella,
Prende quella del furor.
Cambia, &c.

SCENA III.

Clelia, ed Erminio.

Cle. Or si prevenga ogni altro rischio. Addio.
Erm. Dove si ratta, o Clelia?
Cle. A compiere un'impresa, onde si vegga
Forte del vostro al pari il sesso nostro,
E che in gloria al mio Orazio egual mi renda.
Tu sospiri a quel nome?
Erm. (Parlar non oso.) Invidio a lui sua sorte.
Cle. Da la sorte non vien, che illustre ci sia.
Erm. Ben di quella è favor, che Clelia l'ami.
Cle. Più del suo merto. (Ei si disperì.) Io l'amo;
Anzi l'amo così, ch'ogni altro merto
La mia stima aver può, non già 'l mio affetto.
Erm. (Voi udiste, o speranze.) Or di': che tenti?
Cle. Lo saprai da la fama.
Erm. Che far vuoi con quel brando?
Cle. Prova a l'insidia, ed al mio braccio onore.
Erm. Andiamo. Erminio è teco.
Cle. Perdona. La mia gloria,
Se divisa con te, più mia non fora.
Resta, e al mio bene, ov'ei di me ti parli,
Di', che il suo bel valor fa il valor mio,
E che per lui vanto Fortezza anch'io.
Con la scorta del maggior,
Che felice solca il mar,
Pur lo solca quel minor:
Debil sì, ma audace legno.
Nè lo potete spaventare
Nembo irato, o vento infido,
Ma col primo ei giugne al lido,
E suo vanto è 'l grande impegno.
Con la scorta, &c.

SCENA IV.

Erminio.

Chi mai pensa quel cor? Ver le sue stanze
Clelia rivolge il passo. Al nuovo giorno
L'osserverò. Non fia,

Herm. Bez trestu neodejde. Pouze mu vrat' meč a mně,
coby vykonavatelì jeho trestu, necht' se ten bídák zodpovídá.
Cle. Ne. Necht' mi ten meč zůstane na znamení mého triumfu. Žiješ
pouze proto, že jsi bezbranný. Ruměnc necht' je tvým trestem.
Jdi. Lépe chovej v úctě
římské panny, nebo se jich více obávej.
Tar. (Od svých lidí se nedočkám pomoci.) Půjdu, ty pyšná,
ale velice brzy uvidíš, jak na tvou hlavu
dopadne má pomsta a můj ruměnc.
Cle. Jdi, ale bez Clelie a bez meče.
Tar. Královská láska, je-li uražena,
promění svůj šíp
v smrtelný blesk.
Když pak pohasne pochoděná lásky,
chopí se pochodně zuřivého hněvu.
Královská &c.

VÝSTUP III.

Clelia a Herminius.

Cle. Nyní předejděme každému dalšímu nebezpečí. Sbohem.
Herm. Kam tak kvapně, ó Clelie?
Cle. Dovršíť podnik, z něhož bude patrné,
že je naše pohlaví stejně silné, jako to vaše,
a jenž mne ve slávě učiní rovnou mému Horatiovi.
Ty vzdycháš, když slyšíš to jméno?
Herm. (Neopovažuji se promluvit.) Závídím mu jeho osud.
Cle. Není projevem přízně osudu, že je tak skvělý.
Herm. Dozajista je však projevem přízně osudu, že jej miluje Clelia.
Cle. Ta přízeň spíš plyne z jeho zásluh. (On si zoufá.) Já jej miluji,
ba dokonce jej miluji tak, že každé jiné zásluze
může patřit má úcta, nikoli však můj cit.
Herm. (Slyšely jste to, ó mé naděje.) Nuže řekni, co zamýšlíš?
Cle. To se dozvíš z pověsti.
Herm. Co chceš učinit s tím mečem?
Cle. Postavit se úkladům a své paži zjednat čest.
Herm. Pojďme. Herminius je s tebou.
Cle. Odpust'. Má sláva,
byla-li by sdílena s tebou, by více nebyla mou.
Zůstaň; a mému milému, pokud by s tebou o mně hovořil,
řekni, že jeho krásná chabrost probouzí mou odvahu,
a že díky němu se honosím Silou též já.
V doprovodu větší lodi,
jež šťastně brázdí moře,
též je brázdí ta menší,
chabá sice, avšak odvážná loď.
A nemůže ji vyděsit
mračno zachmuřené či zrádný víchř,
nýbrž po boku té první lodi dosáhne břehu
a její chloubou je to veliké úsilí.
V doprovodu &c.

VÝSTUP IV.

Herminius.

Co jen zamýšlí to srdce? Do svých komnat
se Clelia ubírá. Za nového dne
ji budu pozorovat. Nedopustím,

Che vaghezza di gloria a lei fia rischio;
 Che se del suo degno non femmi il Cielo,
 Del mio amore ella è degna, e del mio zelo.

Per amar con più di fasto
 Al desir vo'far contrasto,
 E servir senza speranza.
 In quel cor, che di sua fede
 Men pretende la mercede,
 Mostra amor più di possanza.

Per amar, &c.

SCENA V.

Porsenna, e Muzio.

Guardie reali, e soldati etruschi, i quali si sbandano in diverse parti de' reali giardini.

Por. Da voi tutto si osservi. Ardita schiera
 Poc' anzi osò di profanar l'albergo
 De le vergini illustri.

Mu. Né gl'iniqui scopri di Cintia il lume?

Por. Vil fuga i rei nascoe. Ah! se a me noto
 Ne fia l'autor, tutto il mio sdegno attenda.

Mu. De l'eccesso, e di te degna è quest'ira;
 Ma tal forse è l'autor, che assolto andranne.

Por. Qualunque e' sia, giuro a gli Dii sua pena.

Mu. Muzio per Roma il giuramento accetta.

Por. E s'ci fosse Romano?

Mu. Qui ti giuro per Roma il suo castigo.

Por. Mi piace. Abbiám già l'alba, e al nuovo sole
 Avremo a noi Valerio. Or che speriamo?

Mu. Nulla per li Tarquini. I nomi loro,
 Cui tirannia d'odio, e d'infamia asperse,
 Detestabili sono; e a te, nemico,
 Roma, se al suo destin così piacesse,
 Le sue porte aprirebbe, anzi che a Tito.

Por. E che speran quest'armi?

Mu. Nulla. Farsi potrien trofei di Roma.

Por. Che il possente mio sdegno?

Mu. Nulla. Fur glorie a noi sempre i nemici.

Por. Che l'amor di Porsenna?

Mu. Nulla. Le patrie leggi

Stan contra i voti tuoi: figlie romane
 Dar non denno gli eredi a' re stranieri.

Por. Ma se il senato...

Mu. Intendo. Se il senato

Cambiar potesse ancor, contra i tuoi voti
 Starieno i miei; e ugal Costanza a quella,
 Che in questa man per l'onor mio scorgesti,
 Per il mio amore in questo acciar vedresti.

Por. (Costanza, che spaventa!) E se la bella...

Mu. Valeria? Ella qui giugne. A lei favella.

(Ritornano i soldati, che si erano sbandati ne' giardini.)

SCENA VI.

Valeria, e i suddetti.

Val. Sorga l'alba, e serbando i suoi fiori
 Sparga intorno gli ulivi di pace.

aby ji touha po slávě vystavila nebezpečí;
 protože jestliže mne Nebe neučinilo hodna její lásky,
 je ona hodná té mě i mé horlivosti.

Abych miloval s větší nádhrou,
 chci vzdorovat touze
 a sloužit bez naděje.

Čím méně se srdce domáhá
 odměny za svou věrnost, tím více
 v něm Amor ukazuje svoji moc. Abych miloval &c.

VÝSTUP V.

Porsenna a Mucius.

Královské stráže a etruská vojska, kteří se rozptýlí do různých stran královských zahrad.

Por. Vše bedlivě pozorujte. Troufalý houf
 se před chvílí opovážil znesvětit příbytek
 urozených panen.

Mu. A měsíční svit neodhalil ty ničemy?

Por. Zbabělý útek ty zlosyny ukryl. Ach, dozví-li se,
 kdo je toho původcem, veškerý můj hněv necht' očekává.

Mu. Toho výstřelku a tebe je hoden tento hněv;

avšak snad je původcem někdo, kdo zproštěn bude viny.

Por. Ať je to kdokoliv, přísahám bohům, že bude potrestán.

Mu. Za Řím tu přísahu Mucius přijímá.

Por. A kdyby to byl Říman?

Mu. Zde ti za Řím slibuji jeho potrestání.

Por. To se mi líbí. Máme již úsvit a dnes
 budeme mít u sebe Valeria. Nuže, jaká nám kyne naděje?

Mu. Žádná pro Tarquinie. Jejich jména,
 jimž útlak přivodil nenávisť a hanbu,
 jsou hodna opovržení; a tobě, nepříteli,
 by Řím, kdyby se tak zlíbilo jeho osudu,
 své brány otevřel spíše než Titovi.

Por. A jaká naděje kyne těmto zbraním?

Mu. Žádná. Mohly by se stát trofeji Říma.

Por. Jaká mocnému mému hněvu?

Mu. Žádná. Naši nepřátelé nám vždy přinášeli slávu.

Por. Jaká Porsennově lásce?

Mu. Žádná. Zákony vlasti

stojí proti tvým tužbám: není dovoleno římským dcerám
 dávat dědice cizím králům.

Por. Pokud však senát...

Mu. Rozumím. Pokud by to i senát
 mohl změnit, proti tvým tužbám
 by stály ty moje; a stejnou Stálost,
 již prokázala tato má ruka, šlo-li o mou čest,
 bys uhlídal v tomto meči, šlo-li by o mou lásku.

Por. (Stálost, z níž jde strach!) A kdyby ta kráska...

Mu. Valeria? Právě sem přichází. S ní si promluv.

(Vrátí se vojska, která se předtím byli rozptýlili po zahradách.)

VÝSTUP VI.

Valeria a předešlí.

Val. Necht' vyjde Jitřenka a pečující o své květy,
 všude vůkol pohází olivy míru.

Coro di giardinieri. Sorgia l'alba, e gli ulivi di pace
sparga intorno, serbando i suoi fiori.
Val. Sorgia, e tempri de l'ire i bollori,
E de l'armi l'incendio vorace.

Coro di giardinieri. Sorgia, e tempri de l'ire i bollori,
E de l'armi l'incendio vorace.
Val. Coro. Sorgia l'alba, &c.

Por. E che? Sorge Valeria in un con l'alba?
Val. Anzi prima di lei. Brieve riposo
Gode sempre quel cor, cui punge amore.
Muzio, non è così?

Mu. Lo provo anch'io.
Por. (Costante amor!) Ma perché chiedi al Cielo
Quella pace, che a noi tua man dar puote?
Val. Chieggo al Cielo una pace,
Che a la patria sia fregio, e non vergogna,
A me giusto piacer, non reo rimorso.
Di Muzio è questa mano; e pria che mai
Stromento di vil pace ella si vegga,
Pari a quella di Muzio arder vedrassi.

Por. (Grande fermezza!)

Mu. O cara mano! Ad essa
Lascia, o mio ben, ch'un de' tuoi baci io renda.
Por. Tant'odio per Porsenna?
Val. De la patria lo debbo, e al mio nemico.
Cessa d'esserne tale, e l'odio è spento.

Por. Pace perciò propongo.
Val. Sì, ma con essa offendi
La comun gloria, e a l'amor mio fai guerra.
Por. Udiam di Roma il voto.
Val. Roma per te non tradirà sue leggi.
Por. Forse di Publio il senno...
Val. Per te non mancherà Publio a sua fede.
Por. Ma di Valeria il core...
Val. Per te non cambierà Valeria amore.
A te il mio amor mi diè; (*a Muzio.*)
E s'impegnò mia fé
A mantener costane un sì bel dono.
Or s'io mi niego a te, (*a Porsenna.*)
Colpa non è di me.
Tu vedi ben perché. Più mia non sono. A te, &c.

SCENA VII.

Tarquino, Orazio, e suddetti.

Tar. Vieni, e te qui discolpa.
Or. Ecomi. E chi mi accusa?
Por. Che? Nuovi sdegni? *Mu.* Ah! sempre altero è Tito.
Tar. Io ti accuso. Porsenna,
Le romane donzelle, ostaggi a noi,
Clelia sedusse, e in su i primieri albori
Fuggì con esse al roman campo.
Por. E come?
Tar. Dirlo potrà chi a lei diè braccio, e scorta.
Or. E Orazio guardi? E Orazio accenni? Mente
Chi complice mi vuol di simil fuga.
Tar. Chi, fuor di te, volerla,

Sbor zabrad-níků. Necht' vyjde Jitřenka a olivy míru
pohází všude vůkol, pečujíc o své květy.
Val. Necht' vyjde a uhasí to kypění zloby
a nenasytný požár zbraní.

Sbor zabrad-níků. Necht' vyjde a uhasí to kypění zloby
a nenasytný požár zbraní.
Val., sbor. Necht' vyjde Jitřenka &c.

Por. Ale co to? Valeria vychází zároveň s Jitřenkou?
Val. Dokonce před ní. Krátkému odpočinku
se stále těší to srdce, jež je probodeno láskou.
Mucie, není tomu tak?
Mu. To zakousím i já.
Por. (Stála to láska!) Ale proč od Nebes žádáš
mír, jenž nám může poskytnout tvá ruka?
Val. Žádám od Nebes mír,
jenž by byl vlastní ozdobou a nikoli hanbou,
mně spravedlivým potěšením, nikoli zlou výčitkou.
Tato ruka patří Muciovi; a dříve než by se kdy
stala nástrojem mrzkého míru,
viděl bys ji hořet stejně jako tu Muciovu.

Por. (Jak velké odhodlání!)

Mu. Ó, drahá ruko! Dovol,
ó má milá, abych jí vrátil jeden z tvých polibků.
Por. Takovou nenávist chováš k Porsennovi?
Val. Za vlast jsem jí povinovaná svému nepříteli.
Přestaň jím být a nenávist pomine.
Por. Proto navrhuji mír.
Val. Ano, ale urážíš jím
naši slávu a mé lásce vyhlášeješ válku.
Por. Vyslechněme vůli Říma.
Val. Řím kvůli tobě nezradí své zákony.
Por. Snad Publio va rozvaha...
Val. Kvůli tobě se Publius nestane věrolomným.
Por. Avšak Valeriino srdce...
Val. Kvůli tobě nezmění Valeria svou lásku.
Tobě mne dala má láska; (*k Muciovi.*)
a má věrnost se zavázala,
že stále zachová tak krásný dar.
Jestliže tě tedy odmítám, (*k Porsennovi.*)
není to mou vinou.
Ty dobře vidíš proč: Již nejsem více svou. Tobě &c.

VÝSTUP VII.

Tarquinnus, Horatius a předsli.

Tar. Pojď a ospravedlni se zde.
Hor. Hle, zde jsem. A kdo je mým žalobcem?
Por. Jakže? Nové rozepře? *Mu.* Ach, stále tak pyšný je Titus!
Tar. Já jsem tvým žalobcem. Porsenko,
římské dívky, naše rukojmí,
Clelia svedla a za prvního rozbřesku
s nimi přehla do římského tábora.
Por. A jak to?
Tar. Říci to může ten, kdo jí poskytl pomoc a doprovod.
Hor. A na Horatia hledíš? A na Horatia ukazuješ? Lže ten,
kdo mne prohlašuje za spoluvníka toho útěku.
Tar. Kdo by jej kromě tebe mohl

E compierla potea? Te gelosia
 Perfido fece, e te si ardito amore.
Or. Perfido a me?
Mu. Che fai? (*ad Or.*) Tarquinio accusi, (*a Tar.*)
 Ma non offenda, o con Orazio i'sono.
Tar. E reo forse con esso.
Mu. Valeria ancor nel campo è mia difesa.
Por. Ma la fuga di Clelia
 Sembra colpa d'Orazio. Al mio diritto
 Servasi, e a l'onor vostro. Il brando ci ceda,
 E prigionier la sua innocenza accerti.
Or. Orazio prigionier? Che il ferro io lasci?
 Intendo, o re. Si vuole
 Di mia chiara Fortezza un nuovo esempio.
 Eccolo. Che si fa? Chi di voi primo (*cava la spada.*)
 Il braccio a me disarmar? (*alle guardie.*)
 Chi primo avrà l'onor di trarmi a i ceppi? (*ai soldati.*)
 Tu mi fai reo. L'accuse tue mi prova. (*a Tar.*)
 Tu me condanni. Il voto tuo sostieni. (*a Por.*)
 Solo a quel ponte il tutti vinsi, e solo
 Tutti fra l'armi vostre or vi disfido.
Por. Per la patria giurasti
 Il gastigo del reo. Serba tua fede.
Mu. Fa, che reo pria si vegga.
Por. Basta, ch'è sia sospetto
 Per poterlo arrestar.
Mu. E sua virtude
 Basta per arrestarlo. A nostre tende
 Vada, e di là non tragga Orazio il piede
 Sinché Publio non riede; e Publio solo
 Il reo condanni, o l'innocente assolv.
Por. Facciasi. Publio è giusto.
Or. E Orazio è pien d'onor. Tosto vedrassi...
 Qual già pria mi guardasti
 Per farmi reo, guardami ancora, o Tito.
 Guardami, e non temer. Tosto vedrassi,
 Quale il perfido sia, qual sia l'ardito.
 Guarda Orazio; e tu marcato (*a Tar., e poi a Por.*)
 Da un ardir, che mio tu credi,
 Vedi l'fronte, e l'alma vedi
 Di un rivale accusator.
 Tal quel colpo, ch'è vibrato
 In acciar di salde tempre,
 Torna sempre
 A ferir il feritor.
 Guarda, &c.

SCENA VIII.

Porsenna, Muzio, e Tarquinio.

Mu. Così adempio mia fede.
Tar. Quella d'Orazio è incerta.
 Fuggir saprà de l'altrui fuga il reo.
Por. Muzio per lui risponde.
Tar. I Romani conosco: infidi, e ingrati.
Mu. E tu sovra di lor regnar vorresti?
 Anche i Romani, o Tito,

chtít a provést? Žárlivost
 tě učinila proradným a tak troufalým tě učinila láska.
Hor. Mne nazýváš proradným?
Mu. Co učiníš? (*č Hor.*) Tarquinius necht' vznáší žalobu, (*č Tar.*)
 ale neuráží, nebo jsem s Horatiem.
Tar. A spolu s ním možná viníkem.
Mu. Valeria je dosud v táboře – to je mou obhajobou.
Por. Ale útěk Cleliin
 se jeví jako vina Horatiova. Necht' je učiněno zadost
 mému právu a vaší cti. Necht' odevzdá meč
 a, jsa uvězněn, prokáže svou nevinu.
Hor. Horatius vězněm? Já že mám odevzdat meč?
 Rozumím, ó králi. Žádá se
 nový příklad mé skvělé Síly.
 Hle, zde je. Co teď? Kdo z vás jako první (*vytásí meč.*)
 odzbrojí mou paži? Kdo jako první (*ke strážím.*)
 bude mít tu čest uvrhnout mne do okovů? (*ke vojákům.*)
 Ty mne obviňuješ – své žaloby mi dokaž. (*č Tar.*)
 Ty mne odsuzuješ – svou vůli vykonej. (*č Por.*)
 Sám jsem na onom mostě všechny přemohl a sám
 vás nyní všechny uprostřed vašich šiků vyzývám.
Por. Za svou vlast jsi přísahal
 potrestání viníka. Dostůj svému slibu.
Mu. Dej, at' je mu nejprve dokázána vina.
Por. Stačí, že je podezřelý,
 aby mohl být zadržen.
Mu. A jeho ctnost
 stačí, aby jej zde zadržela. Necht' se odebere
 do našich stanů – Horatius je neopustí,
 dokud se Publius nevrátí; a Publius sám
 necht' viníka odsoudí, nebo nevinného osvobodí.
Por. Budiž. Publius je spravedlivý.
Hor. A Horatius je čestný. Ihned se uvidí...
 Jako jsi již předtím na mne pohlédl,
 abys mne očernil, pohlédni na mne ještě, ó Tite.
 Pohlédni na mne a neboj se. Hned bude zřejmé,
 co je zač ten zrádce, co je zač ten opovážlivec.
 Pohlédni na Horatia; a ty poznamenan (*č Tar., poté č Por.*)
 opovázlivostí, již považuješ za mou,
 viz čelo a viz i duši
 žalujícího soka.
 Tak se rána, jež je zasazena
 pevnými údery meče,
 vždy vrací,
 aby zranila zraňujícího.
 Pohlédni &c.

VÝSTUP VIII.

Porsenna, Mucius a Tarquinius.

Mu. Takto plním svůj slib.
Tar. Ten Horatiův je pochybný.
 Utéct dokáže ten, kdo se provinil útekem druhých.
Por. Mucius za něho ručí.
Tar. Znáš Římany – proradné a nevěčné.
Mu. A ty bys jim chtěl vládnout?
 I Římané, ó Tite,

Memori de' lor mali, e de' lor danni,
Conoscono i Tarquini: emp, e tiranni.

Mal brama il regno,
Mal spera il soglio
Feroce orgoglio,
E ria impietà.
Sai chi n'è degno?
Giusta clemenza,
Pura innocenza,
E pia bontà.

Mal brama, &c.

SCENA IX.

Porsenna, Tarquinio, e poi Erminio.

Tar. Muzio lasci partir? D'Orazio al fianco
A noi puote involarsi; e Roma puote
Negar, lieta de' suoi, gli ostaggi nostri.

Por. Da lei tal tradimento?

Tar. Troppo l'apprezzi, o re. Troppo la temi.

Por. La Costanza ne apprezzo, e la Fortezza,

Cui trionfi predisse il patrio fiume,
Apprezzo in lei la Dea,
Che me salvò da mortal rischio; e in lei
Tremo il Cielo impegnato a sua difesa.

Erm. Valerio a noi già venne, e di te chiede.

Por. Venga Publio felice, e tal mi renda,

Ove piaccia a gli Dii; ma in ogni evento

Vegga Porsenna e generoso, e forte.

Tar. (E me vegga Tarquinio ognor la sorte.)

Por. Sia felice in me l'amor:

La fortuna, ed il contento

Me superbo non farà.

Le speranze perda il cor:

La sventura, ed il tormento

Me codardo non vedrà.

Sia felice, &c.

(*Parte Porsenna ad incontrar P. V.*)

Coro di soldati Pace si brama?

etruschi. Pace si spera.

Da noi si acclama

Qual nostra spene.

Essa è 'l gran bene,

Che vien da i Fati,

A far beati

regni ed imperi.

Pace si brama?

Pace si spera.

SCENA ULTIMA.

*P. Val. con littori, e cavalieri romani,
e i suddetti; e poi tutti.*

P. V. Porsenna, a' miei giudici

Tu già cedesti un reo convinto, a' tuoi

In Clelia anch'io traggio una rea; ma pria

L'interroga, l'ascolta, e poi decidi.

Por. Come da noi fuggisti?

pamětlivi svých příkoří a svých škod,
znají Tarquinie – bezbožné a tyranské.

Marně touží po království,

marně doufá v trůn

zuřivá pýcha

a bídná bezbožnost.

Viš, kdo je jich hođen?

Spravedlivá dobrotitost,

čistá nevinnost

a zbožná dobrota.

Marně touží &c.

VÝSTUP IX.

Porsenna, Tarquinius, a pak Herminius.

Tar. Necháš Mucia odejít? Po Horatiově boku

nám může utéct; a Řím nám může

odepřít naše rukojmí, maje v bezpečí ta svá.

Por. Od Říma taková proradnost?

Tar. Příliš si jej ceníš, ó králi. Příliš se jej bojíš.

Por. Jeho Stálosti si cením a Síly,

jejichž triumfy předpovědělo božstvo otcovské řeky.

Cením si na něm Bohyně,

jež mne vysvobodila ze smrtelného nebezpečí; a bojím se

Nebe, jež mu poskytuje ochranu.

Herm. Již se k nám dostavil Valerius a tebe si žádá.

Por. Necht' přijde Publius s pokojem a tak mi učiní,

jak se zlíbí bohům; ale v každém případě

necht' shledá Porsennu šlechtitným a silným.

Tar. (A mne necht' osud vidí vždy Tarquiniem.)

Por. At' je šťastná má láska:

Šťěstí a spokojenost

mne neučiní zpupným.

Nadějí at' pozbyde mé srdce:

Něštěstí a soužení

mne neshledá zbabělcem.

At' je šťastná &c.

(*Porsenna odejde, aby se setkal s P. V.*)

Sbor etruských Po míru toužíme?

vojáků. V mír necht' se doufá.

Bourlivě jej vítáme

jako naši naději.

Mír je velikým dobrem,

jež pochází od osudu,

aby učinil blaženými

království a říše.

Po míru toužíme?

V mír necht' se doufá.

VÝSTUP POSLEDNÍ.

*P. Val. s liktory a římskými jezdci,
a předsíř; a pak všichni.*

P. V. Porsenno, tys mému úsudku

již postoupil usvědčeného provinilce – tomu tvému

také já v Clelii přivádím provinilou. Avšak nejprve

se jí dotazuj, vyslechni ji, a pak rozhodni.

Por. Jak jsi od nás uprchla?

P. V. Chiedine la cagion prima che il modo.

Por. Cerco d'onde l'aita ebbe quel sesso.

Cle. Donde Orazio nel fiume.

Donde Muzio nel fuoco. Infra di noi
D'ogni sesso è 'l valor. Di quella fuga,
Sia la gloria, o la colpa, è tutta mia.
Mio l'ardir de l'idea, mio quel de l'opra.

Or. Io sol potea volerla? (*a Tar.*) Io prigioniero? (*a Por.*)

Por. L'opra dunque palesa.

Cle. Preso il forte consiglio, a le compagne
Comune il faccio. Incontro applauso, e in esse,
Qual da ruota maggior ne l'altre il moto,
La mia ragion s'interna, e 'l mio coraggio.
Furtive usciamo, e caute
Da' giardini al gran vallo. Ivi giacenti
Troviam le guardie. Il varco
Agevole si fa. L'alba vicina
Affretta il nostro piè. Già siamo al Tebro,
E in su l'erbosio lido
Pascere vediam molti destrieri. Io prima
Del primo afferro il crin. Ne premo il dorso,
E me fo guida a l'altre. Ognuna d'esse
Siegue il mio esempio. Entriam nel fiume. A l'ora
O da l'acque divise, o da' nitriti
Si destano i custodi, e già ne incalza
D'armi, e di sassi un doppio nembro, e folto.
Ma si avanza il valor. Rinforza il nuoto,
Ed il Nume propizio, e fausta l'onda
Tutte in salvo ne porta a l'altra sponda.

Val. Deh, perché non ti fui compagna anch'io!

Por. Invitto ardire! *P. V.* Or la cagion si sappia.

Cle. Dirolla? Un cieco amore.

Tar. Ecco autor di sua fuga Orazio amante.

Erm. No. Tu l'autor ne sei. L'iniquo ratto,

Che di Clelia tentasti, a un ira illustre
Trasse la bella, e al tuo furor la tolse.

Or. Questo, Tarquinio, è ardir. Perfidia è questa.

Cle. E prova de la sua fia quest'acciaro,

Ch'io gli strappai dal fianco, e che in quel core,
S'Erminio il permetta, sepolto avrei.

(*Prende da un suo paggio la spada tolta a Tar.*)

P. V. Questa è la rea. L'assolvi, o la condanni?

Por. L'assolvo, e sua Fortezza in Clelia ammiro,

Quanto in Tarquinio il suo furor detesto.

Mu. Pena giurasti al reo. Serba tua fede. (*a Por.*)

Por. La serberò. (*a Mu.*) Da Roma or che ne rechi? (*a P. V.*)

P. V. Pace si vuol, ma da la pace intatte

Restin le nostre leggi. Al re, Porsenna,

Esse vietan Valeria. E' comun voto

L'eccidio, anzi che i regi. Il giorno estremo

Di nostra libertà, lo sia di Roma.

Così risponde il popolo, e 'l senato.

In tua man sta la pace, e sta la guerra.

Sei nocchier, che può, s'ei vuole

Ricovrarsi al porto in grembo,

O restar ne la tempesta.

P. V. Dříve než na způsob se jí zeptej na příčinu.

Por. Pátřám po tom, odkud se dostalo pomoci jejimu pohlaví.

Cle. Stejně jako Horatiovì v řece.

Stejně jako Muciovì v ohni. Mezi Římany
je v každém pohlaví udatnost. Ten útek,
ať je to sláva, či vina, padá pouze na mojí hlavu.
Mně patří smělost myšlenky i skutku.

Hor. Pouze já jsem to mohl zosnovat? (*k Tar.*) Já vězněm? (*k Por.*)

Por. Vyjev tedy ten skutek.

Cle. Když jsem byla pojala nezvratný úmysl, svým družkám
jsem jej oznámila. Setkám se s pochvalou a tak, jako
se pohyb většího kola přenáší na ostatní,
přenesu se na ně má pohnutka i moje nebojácnost.
Pokradmu a opatrně vyjdeme
k veliké zahradní zdi. Tam nalezneme
ležící strážce. Průchod
se stává snadným. Nadcházející úsvit
uspíší naše kroky. Již jsme u Tiberu
a na travnatém břehu
spatříme pasoucí se stádo hřebců. Já jako první
prvního uchopím za hřív. Vyskočím mu na hřbet
a postavím se do čela ostatních. Každá z nich
následuje mého příkladu. Vstoupíme do řeky. Pak se
bud' zvukem zčerených vod, či ržáním koní
probudí strážci a již na nás dotírá
dvoji husté mračno zbraní a kamení.
Tím však jen vzroste naše odvaha. Plaveme ještě usilovněji
a příznivé božstvo a vlnidné vlny
nás všechny donesou do bezpečí na druhý břeh.

Val. Ach, proč jen jsem ti nebyla družkou také já! (*ke Cle.*)

Por. Jaká to nedostížná smělost! *P. V.* Nyní necht' se dozvíme příčinu.

Cle. Mám to říci? Je jí slepá láska.

Tar. Hle, původcem jejího útoku je milenec Horatius.

Herm. Ne. To ty jsi jeho původcem. Hanebný únos Cleliin,

o nějž ses pokoušel, k vznešenému hněvu
přiměl tu krásku, a tak uprchla před tvou zběsilostí.

Hor. Toto je, Tarquinie, ta smělost. Toto je ta proradnost.

Cle. A jejím důkazem bude tento meč,

jenž jsem mu vytrhla od pasu a jenž bych mu pohroužila do srdce,
kdyby to Herminius dovolil.

(*Vezme od jednoho ze svých pážat meč odňatý Tarquiniovì.*)

P. V. Toto je její vina. Osvobodíš ji, nebo odsoudíš?

Por. Zprošť uji ji viny a Cleliinu Sílu obdivuji,

stejně jako Tarquiniovou zuřivostì opovrhují.

Mu. Odpřísáhl jsi, že bude vinník potrestán. Dodrž svůj slib. (*k Por.*)

Por. Dodržím jej. (*k Mu.*) Nuže, co nám přinášíš z Říma? (*k P. V.*)

P. V. Přejeme si mír, ale naše zákony

necht' zůstanou tímto mírem neporušeny. Porsenna,
tyto zákony zakazují Valerii sňatek s králem. Je práním obce
spíše krveprolití, nežli vláda králů. Poslední den
naší svobody by byl posledním dnem Říma.
Tak odpovídá lid a Senát.

Ve tvých rukou je mír, ve tvých rukou je i válka.

Jsi lodivodem, který se může, chce-li,
uchýlit do lůna přístavu,
či zůstat v bouři.

Egli a torto, e invan si duole,
 Se scoppiando un peggior nembo
 Più l'affanna, e più il molesta. Sei, &c.
 Il console parlò. Porsenna or tace?
Por. O Valeria! O Romani! O guerra! O pace!
Coro di soldati Pace, Porsenna, pace.
etruschi. Un rapitor audace
 Del tuo soccorso è indegno,
 E indegno è del tuo amor.
 E chi d'un regio acciaro
 Già profanò l'onor,
 Non merta più l'impegno
 Del nostro, e tuo valor.
Coro di soldati Guerra, Valerio, guerra.
romani. Roma già l'asta afferra,
 Se d'ire ancora, e d'armi
 Vago è l'ostil furor.
 Già l'caduceo si volge
 In brando vincitor,
 Nè fia che lei disarmi
 Ria sorte, o vil timor. Pace, &c.
 Guerra, &c.

(*Si avvanza la macchina, che rappresenta una magnifica grottesca.*)

Por. Sì, voglio pace. Pcedo
 De gli aruspici a i detti, a' vostri Numi,
 A la vostra virtude, e a la gran Dea,
 Che felici vi vuol. Tito, in quel soglio
 Te volea mia pietà, te il comun sangue;
 Ma giustizia, dover, l'armi, e l' tuo fallo
 Cambiano i voti miei. Questa è sua pena. (*a Mu.*)
 Pur, se il posso impetrar, de gli avi a lui
 Si rendan le sostanze. Io so, che Roma
 Quanto forte, e costante, è sempre grande.
P. V. Aggiugni e grata a' suoi, grata a gli amici.
 A tua Fortezza, Orazio, alzata avrai
 Ne' Comizii una statua. A tua Costanza (*a Mu.*)
 Daransi ampi terreni; al tuo coraggio (*a Cle.*)
 Ne la Via Sacra un simulacro equestre;
 Ed a' tuoi prieghi, o re, quanto possiede
 Il nome de' Tarquini,
 A Tito renderà l'errario nostro.
Tar. Ceder giova al destin.
Por. Valeria, i'dono
 A la fermezza tua le mie pretese;
 E fatto amico, a la tua patria giuro
 Eterna fede, ed amistà verace.
Tutti. O bella, o nobile pace!
Por. Cedo, ma con mio fasto,
 Perchè da voi, amor vincendo e sdegno,
 L'onor del Forte, e del Costante imparo.
 Venga or sul Genio Etrusco
 A trionfar il Roman Genio; e l' vinto
 Confessi al vincitor, che in Roma, e altrove
 Con il chiaro splendor de' pregi suoi
 Fan COSTANZA, e FORTEZZA i sommi eroi.
Tutti. Fan COSTANZA, e FORTEZZA i sommi eroi.

On si pak neprávem a nadarmo naříká,
 když se protrhne ještě horší mračno
 a více jej zneklidňuje a ještě více jej sužuje. Jsi &c.
 Konzul promluvil. Porsenna nyní mlčí?
Por. Ó Valerie! Ó Římané! Ó válko! Ó míře!
Sbor etruských Mír, Porsenno, mír.
vojáků. Troufalý únosce
 není hoden tvé pomoci
 a není hoden tvé náklonnosti.
 A kdo jednou znesvětil
 čest královského meče,
 ten více nezasluhuje úsilí
 naší ani tvé udatnosti.
Sbor římských Válku, Valerie, válku.
vojáků. Řím se již chápá kopí,
 baží-li ještě po svárech a bojích
 zuřivost nepřátel.
 Již se caduceus mění
 ve vítězný meč,
 a nestane se, že by jej odzbrojily
 bídná sudba, či mrzký strach. Mír &c.
 Válku &c.

(*Zredne se jevištní stroj, jenž představuje nádobnou jeskyni.*)

Por. Ano, chci mír. Ustupuji
 výrokům haruspiků, vašim božstvům,
 vaši ctnosti a té veliké Bohyni,
 jež si přeje vaše štěstí. Tite, dosadit na trůn
 tě chtěly můj soucit a naše společná krev;
 avšak spravedlnost, povinnost, mé vojsko a tvůj poklesek
 mění má přání. To budiž jeho trestem. (*ke Mu.*)
 Přece však, smím-li o to žádat, nechť je mu navrácen
 majetek předků. Já vím, že Řím,
 tak jako je silný a stálý, je také vždy šlechetný.
P. V. A dodej; uznalý ke svým občanům, uznalý ke svým nepřátelům.
 Tvé Síle, Horatie, bude postavena
 socha na Comitii. Tvé Stálosti (*ke Mu.*)
 budou dány rozsáhlé pozemky; tvé statečnosti (*ke Cle.*)
 bude na Posvátné cestě zbudován jezdecký pomník;
 a na tvé prosby, ó králi, vše, co vlastní
 rod Tarquiniů,
 Titovi navrátí naše pokladna.
Tar. Bude mi ku prospěchu podvolit se osudu.
Por. Valerie, tvému odhodlání
 já dávám darem své nároky vůči tobě,
 a stav se vašim přítelem, tvé vlasti přísahám
 věčnou věrnost a skutečné přátelství.
Všichni. Ó krásný, ó ušlechtilý to mír!
Por. Ustupuji, zachovávám si však svůj majestát,
 neboť, zvítěziv nad láskou i zlobou,
 od vás se učím cti Silného a Stálého.
 Nechť nyní nad Génielem etruským
 přijde triumfovat Génieus Říma; a poražený
 přízná vítězi, že v Římě i jinde
 skvělým jasm svých předností
 STÁLOST a SÍLA rodí ty nejznamenitější hrdiny.
Všichni. STÁLOST a SÍLA rodí ty nejznamenitější hrdiny.

Al Romano Genio invitto
 Sta prescritto,
 Che alzi il merto archi, e trofei.
 E che applaudano a gli egregi
 Di lui fregi
 I Penati amici Dei. Al Romano, &c.

Fine dell'Atto Terzo.

*(Si transforma la grottesca in un grand'arco trionfale,
 sopra di cui si vedono gli Dei Penati col Genio di Roma.)
 Discende dalla macchina il Genio di Roma, e quelli, che sono con esso.*

L I C E N Z A.

Ecco gli archi, e i trofei; ma questi i'cedo
 A la gran Dea, cui denno omaggi, e voti
 Col rispetto l'amor, col zel la fede.
 A quella, cui s'inchina
 L'umil Genio di Roma, e che rinuova
 Con la pompa del giorno a Lei natale
 Ne' Penati del Lazio il gaudio, e l' bene.
 Soffri, BOEMIA illustre,
 Ch'io del Lazio nel nome, e in quel di Roma
 Oggi te accenni, e plauda
 Con gli altrui fasti a' tuoi. Godi beata,
 L'alma felicità, di cui se'degna,
 E vanta a' Numi tuoi l'ossequio eterno,
 Come de la tua gloria eterno è l' grido.
 E tu, DONNA REGAL, tu, AUGUSTA DONNA,
 Ch'anche più de le Dive eccelsa, e chiara
 Fan grandezza, e virtù, poichè spaventì
 Con il merto ogni lode, a me permetti,
 Che osando di affacciarmi al tuo gran lume,
 L'adombri almeno in parte, e che in tal guisa,
 Favellando di VESTA, i'mostri ELISA.

Tal tu sei, che non arriva
 A lodarti uman pensiero,
 E se il brama, il brama invano.
 Ma col fingerti una Diva
 Più si agguaglia a te la lode,
 E l'suo ardir è men profano.

Tal tu sei, &c.

Tutti. Grande AUGUSTA, a' tuoi Natali
 Immortali
 Alzi Roma archi, e trofei.
 Ed applaudano al ritorno
 Di un tal giorno
 I Penati amici Dei. Grande, &c.
(Incominciano gli Dei Penati il loro ballo.)

Coro di Dei Che bel piacer
Penati. Goder di pace i zeffiri!
 Né più temer
 Di acerba guerra i turbini,
 Che bel piacer!

Stojí psáno,
 že neporazitelnému Géníu Říma
 vztyčuje zásluha triumfální oblouky a trofeje.
 A že penáti, ti vlídní bohové,
 chválí
 jeho znamenité přednosti. Stojí psáno &c.

Konec třetího dějství.

*(Jeskyň se promění ve veliký triumfální oblouk,
 nad nímž je vidět penáty s Géníem Říma.)
 Z jevištního stroje vystoupí Géníus Říma a všichni ti, kteří jsou s ním.*

L I C E N Z A.

Hle, oblouky a trofeje; já je však přenechávám
 té vznešené Bohyni, již jsou povinovány projevy úcty a blahopřáními
 uctívá láska a horlivá věrnost.
 Té, již se pokorně klaní
 Géníus Říma a jež spolu s nádhrou
 svého rodného dne obnovuje
 v penátech Latia jásot a blaho.
 Strp, ČECHIE slovuťná,
 abych tě dnes označoval jménem Latia a Říma
 a skrze nádhru jiných
 vychvaloval tu tvoji. Raduj se, ty blažená,
 a honos se tím, že vzdáváš svým božstvům věčný hold,
 jako je věčná pověst o tvé slávě.
 A ty, PANÍ KRÁLOVSKÁ, ty, VZNEŠENÁ PANÍ,
 již velikost ducha a ctnost činí nad bohyň
 urozenější a slovuťnější: ježto svými zásluhami
 zahanbujes jakoukoli chválu, dovol mi,
 když jsem se byl osmělil objevit se ve tvém velikém světě,
 abych ji alespoň částečně nastínil, a tak,
 hovořím-li o VESTĚ, ukazoval ELISU.

Jsi taková, že lidská mysl
 nedostačuje k tomu, aby tě vychválila;
 a touží-li po tom, touží marně
 když tě však líčí jako bohyni,
 je ti chvála přiměřenější
 a její opovržlivost je méně rouhavá.

Jsi taková &c.

Všichni. Vznešená CÍSAŘOVNO, tvému zrození
 nechť Řím vztyčuje
 nesmrtelné oblouky a trofeje.
 A návratu tohoto dne
 nechť tleskají
 penáti, ti vlídní bohové. Vznešená &c.

Sbor Jak krásné potěšení,
penátů. těšit se z vánků míru!
 A nebát se více
 vichřic drsné války,
 jak krásné to potěšení!

Parte del coro. Veder di ulivi amabili
La fronte inerme, e placida
Fregiarsi il Dio guerrier,
Coro di Penati. Che bel piacer!
Che bel piacer! &c.
I tuoi Penati
Non più turbati,
Roma, tu vedi;
E poich  i Fati
Placati sono,
Nel tuo gran trono
Tranquilla or sied .
I tuoi, &c.
*Vengono insieme tenendosi per la mano l'Amor della Pace, e la
Pubblica Felicit , li quali danzano in fra di loro, e poi soli.*
Coro di Romani. Godi, o Roma. A te qui viene
De la pace il saggio Amore,
Con la tua Felicit .
Tu da VESTA hai s  gran bene:
Dono   l'un del suo favore,
L'altra l'  di sua bont .
Godi, &c.
(Ripigliano gli Dei Penati il loro ballo, e lo finiscono.)
Tutti. A VESTA il labbro applaude,
Ma ELISA adora il cor.
E a Roma dassi laude,
Ma in quella si festeggia
Di PRAGA, e di sua reggia
La gloria, e lo splendor.
A VESTA il labbro applaude,
Ma ELISA adora il cor.
A VESTA, &c.

FINE.

Genio di Roma Tal tu sei che de' tuoi regni
fai la spene e 'l sommo bene
co'tuoi meriti, e co'tuoi fregi.
E spiegando i vanti tuoi
a gli Eroi tu gloria insegni
e 'l regnar tu insegni a legi.
Tutti Grande AUGUSTO a tue corone
gi  dispone
lieto il mondo Archi e Trofei.
Ed applaudano a l'impegno
del tuo regno
Penati amici dei.

 st sboru. Vidět, kterak si b h války zdobí
sv  odzbrojen  a pokojn  čelo
libezn mi olivami,
Sbor penátů. jak kr sn  to potěšení!
Jak kr sn  potěšení! &c.
Sv  penáty,
  ime, vidíš
více j   nezneklid ovan ;
a ježto je osud
usm ren ,
na svém vzne en m trůnu
v poklidu nyní sed  .
Sv  &c.
*P ch  ej  spolu, dr  ice se za ruku, Láska k míru a Ve ejn 
blaho. Tancuj  mezí penáty, a pak sami.*
Sbor   man . Jásej,     ime. K tobě sem p ch z 
moudr  Láska k míru,
spolu s tvým Blahem.
Od VESTY m   tak velik  dobro:
Láska k míru je darem její p  zn ,
tv  Blaho je darem její dobroty.
Jásej &c.
(Penátů znovu započnou svůj balet a p vedou jej ke konci.)
V  chn . VESTU velebí ústa,
srdce však uctívá ELISU.
A   imu je vzdávána chv la,
av  ak oslavuje se v něm
sláva a jas PRAHY
a jejího královského hradu.
VESTU velebí ústa,
srdce však uctívá ELISU.
VESTU, &c.

KONEC.

L I C E N Z A pro Karla VI.

Génius   ma Takov m jsi, že sv m  zásluhami
a sv m  ctnostmi d v   sv m královstvím
nad  ji a svrchovan  blaho.
A stav  na odiv sv  přednosti,
reky u   slávě
a zákony u   vládnout.
V  chn  Vzne en  C S  I, tv m korun m
j   jásající svět
z  izuje triumfální oblouky a trofeje.
A předhánějí se v chv l 
tvého království
penátů, p  zn v  bohové.

Příloha

Notové ukázky

Vybrané ukázky hudebních čísel jsou součástí III. kapitoly této knihy pojednávající o hudební složce opery *Costanza e Fortezza*. Podkladem pro vytvoření těchto ukázek byla dobová rukopisná partitura z roku 1723 uložená v hudební sbírce Rakouské národní knihovny ve Vídni pod signaturou A17266 a také dosud jediná tištěná edice díla od rakouského muzikologa Egona Wellesze z roku 1910.

Úpravy byly provedeny především ve vokálních hlasech, kde došlo u partů sopránů, altů a tenorů k přepisu z původních c-klíčů (sopránového, altového a tenorového) do zápisu v g-klíčích (houslovém a italském tenorovém). Také party trubek, zapsané původně v altovém klíči, byly přepsány do houslového klíče. Na místech, kde basová melodie nástrojů bc stoupá nad tón c1 a byla tudíž původně zapsána v tenorovém c-klíči, byly tyto úseky přepsány do basového klíče.

Taktěž je u většiny hudebních čísel změněno předznamenaní: vždy je přidáno o jeden křížek či béčko více než bylo (v souladu s dobovou praxí) zapsáno v původní rukopisné partiturově i v edici díla z roku 1910. Předznamenaní tak odpovídá hlavní tónině daného hudebního čísla.

Instrumentální basové party v dobové rukopisné partiturově nejsou opatřeny čísly, stejně jako v edici partitury z roku 1910. Do hudebních příkladů taktěž nebyla přidána dodatečná dynamická označení a obloučky, které do partitury roku 1910 doplnil Egon Wellesz. Naopak pokud Wellesz opravil zjevnou chybu

v dobové rukopisné partituře, je tato oprava zohledněna i v hudebních příkladech v této knize.

Jednotlivé party jsou označeny zkratkami názvů nástrojů a vokálních hlasů používanými v mezinárodní databázi hudebních pramenů (RISM): soprán (S), alt (A), tenor (T), bas (B), housle (vl), viola (vla), basso continuo (bc), klarina (clno), trubka (tr), tympány (timp), hoboje (ob), zobcová flétna (fl dolce).

Seznam notových ukázek:

Přehled

Příklad č. 1: Sinfonia, 1. věta, t. 1–10.

Příklad č. 2: Sinfonia, 2. věta.

Příklad č. 3: Sinfonia, 3. věta, t. 1–11.

I. dějství

Příklad č. 4: Sborový ritornel, I/1. Tarquinius (S), Porsenna (A) a sbor etruských vojáků: *Ceda Roma / Ať se vzdá Řím.*

Příklad č. 5: Duet, I/1. Porsenna (A) a Tarquinius (S): *Ceda e tema / Ať se vzdá a bojí se;* t. 1–19.

Příklad č. 6: Sbor, I/1. Valeria (S), Herminius (S) a sbor římských zajatců (SATB): *Né ceder né temer / Řím se nemůže vzdát.*

Příklad č. 7: Árie, I/1. Porsenna (A): *De la Tosca armata tromba / Necht' se za bojovného hlaholu.*

Příklad č. 8: Sborový ritornel, I/2. Sbor nymf (SSA), díl A – refrén: *Roma non paventar / Říme, neděs se.*

Příklad č. 9: Sbor, I/3. Sbor říčních bohů a bůh Tiber (ATB): *Spera, o Roma / Doufej, ó Říme;* t. 1–12.

Příklad č. 10: Árie, I/3. Tiber (T): *Vesta adora, e 'l sacro giorno / Vestu uctívej a ten posvátný den;* t. 1–55.

Příklad č. 11: Árie, I/5. Porsenna (A): *Se regna in su quest'alma / Vládne-li této mé duši tvoje tvář;* t. 1–15.

Příklad č. 12: Árie, I/7. Herminius (S): *Lieto i' torno a mie catene / Radostně se vracím do svých okovů;* t. 17–34.

- Příklad č. 13: Árie, I/ 8. Valeria (S): *Pensa, che fosti, e sei* / Pamatuj, že jsi byl a stále jsi; t. 1–29.
- Příklad č. 14a: Árie, I/9. Publius Valerius (B): *Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma; t. 1–21.
- Příklad č. 14b: Árie, I/9. Publius Valerius (B): *Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma; díl B, t. 58–76.
- Příklad č. 15: Árie, I/10. Mucius (A): *Farò, che per un poco* / Dopustím, aby na krátkou chvíli; t. 12–22.
- Příklad č. 16: Recitativ accompagnato, I/12. Horatius (T): *Te, o Tiberino* / Tebe, ó Tiberine.
- Příklad č. 17: Arioso, I/12. Horatius (T): *Non è solo Orazio, no* / Není sám Horatius, ne; t. 1–6.
- Příklad č. 18: Sbor, I/12. Římští vojáci (SSATB): *De'Romani la virtù* / Ctnost Římanů; t. 13–21.
- Příklad č. 19: Recitativ secco a arioso, I/12. Mucius (A), Horatius (T) a Clelia (A). *Mu. Permettimi, che teco...* / Dovol mi, abych s tebou...
- Příklad č. 20: Sbor, I/12. Etruští vojáci (SATB): *E'furore, o vanità* / Pošetilá smělost je zběsilostí či marnivostí.
- Příklad č. 21: Árie, I/13. Clelia (A): *Non mi resta da sperar* / Nezbyývá mi již jiná naděje; t. 1–19.
- Příklad č. 22: Sbor, taneční výstup po I. dějství. Saliové (SATB): *Per te più irato, e nubile* / Dík tobě již k nám není nebe pohněvané a zamračené.

II. dějství

- Příklad č. 23: Árie, II/1. Herminius (S): *Vaghi al pari di ulivi, e di palme* / Bažice stejně tak po olivách jako po palmách; t. 1–51.
- Příklad č. 24: Duet, II/3. Valeria (S) a Mucius (A): *Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio* / Odcházím; avšak snad, ó bože – Jdi, krásný miláčku můj.
- Příklad č. 25: Sbor, II/5. Etruští vojáci (SSATB): *Morte, morte al traditor* / Smrt, smrt zrádci; t. 1–4.
- Příklad č. 26: Árie, II/5. Valeria (S): *Salda ho l'alma ne l'amar* / Pevnou mám duši v milování; t. 1–15.
- Příklad č. 27: Árie, II/6. Tarquinius (S): *Con il regno* / Necht'královstvím; t. 1–27.

Příklad č. 28: Sbor, II/7. Publius Valerius (B), Clelia (A), Horatius (T),
Herminius (S), etruští vojáci (SATB): *Pari non ha di lui* / Rovného nemá;
t. 1–17.

Příklad č. 29: Árie, II/8. Porsenna (A): *Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore* / Již se
mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.

Příklad č. 30: Árie, II/12. Horatius (T): *Questo ferro* / Tento meč do tvé hrudi;
t. 1–23.

III. dějství

Příklad č. 31: Árie, III/2. Tarquinius (S): *Cambia in fulmine* / Královská láska,
je-li uražena; t. 1–12.

Příklad č. 32: Árie, III/7. Horatius (T): *Guarda Orazio; e tu marcato* / Pohlédni
na Horatia; a ty poznamenán; t. 1–14.

Příklad č. 33: Árie, III/10. Publius Valerius (B): *Sei nocchier, che può, s'ei vuole* / Jsi
lodivodem, který se může, chce-li; t. 1–76.

Příklad č. 34: Sbor, III/10. Etruští vojáci (SSATB): *Pace, Porsenna, pace* / Mír,
Porsenno, mír, díl A.

Příklad č. 35: Sbor, III/10. Římští vojáci (SATB): *Guerra, Valerio, guerra* / Válku,
Valerie, válku; t. 1–10.

Licenza

Příklad č. 36: Sbor, licenza. Penáti (SATB): *Che bel piacer!* / Jak krásné potěšení!;
díl A.

Příklad č. 37: Sbor, licenza. Sbory a sólisté (SATB): *A Vesta il labbro* / Vestu
velebí ústa

Sinfonia

Příklad č. 1: Sinfonia, 1. věta, t. 1–10

Intrády obou žesťových sborů s tympány doprovázené smyčcovým orchestrem, nejprve přísná imitace témat vždy po půl taktu (t. 1–3), poté sekvenční pohyb smyčcových nástrojů do tóniny G dur a zpět do C dur.

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The first system includes the following parts: clno 1, clno 2, tr 1, 2, and timp. The second system includes clno 1, clno 2, tr 1, 2, and timp. The third system includes vl 1, vl 2, vla, and bc. The tempo is marked 'e' (allegro). The score shows the initial measures of the first movement, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with rests and ties indicating the sequence of events.

2

The musical score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (clno 1, clno 2, tr 1, 2, timp) and strings (vl 1, vl 2, vla, bc). The second system includes woodwinds (clno 1, clno 2, tr 1, 2, timp) and strings (vl 1, vl 2, vla, bc).

System 1:

- clno 1:** Treble clef, 4th measure rest, 5th measure rest, 6th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4.
- clno 2:** Treble clef, 4th measure rest, 5th measure rest, 6th measure rest.
- tr 1, 2:** Treble clef, 4th measure rest, 5th measure rest, 6th measure rest.
- timp:** Bass clef, 4th measure rest, 5th measure rest, 6th measure rest.
- vl 1:** Treble clef, 4th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 5th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 6th measure eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5.
- vl 2:** Treble clef, 4th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 5th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 6th measure eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5.
- vla:** Alto clef, 4th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 5th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 6th measure eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5.
- bc:** Bass clef, 4th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 5th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 6th measure eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5.

System 2:

- clno 1:** Treble clef, 7th measure rest, 8th measure rest, 9th measure rest.
- clno 2:** Treble clef, 7th measure rest, 8th measure rest, 9th measure rest.
- tr 1, 2:** Treble clef, 7th measure rest, 8th measure rest, 9th measure rest.
- timp:** Bass clef, 7th measure rest, 8th measure rest, 9th measure rest.
- vl 1:** Treble clef, 7th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 8th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 9th measure eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5.
- vl 2:** Treble clef, 7th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 8th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 9th measure eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5.
- vla:** Alto clef, 7th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 8th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 9th measure eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5.
- bc:** Bass clef, 7th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 8th measure eighth note G4, eighth note A4, eighth note B4, 9th measure eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5.

7

clno 1

clno 2

tr 1, 2

timp

clno 1

clno 2

tr 1, 2

timp

vl 1

vl 2

vla

bc

4

9

clno 1

clno 2

tr 1, 2

timp

clno 1

clno 2

tr 1, 2

timp

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 2: Sinfonia, 2. věta

Sekvenční modulace ve čtyřhlasu smyčcového orchestru: nejprve imitace motivu v hlasech vl 1 a 2 (t. 1–7), posléze v hlasech viol a bc (t. 11–18). V taktu 19 opětovný nástup motivu v hlasu vl 2 a posléze vl 1.

The musical score is presented in three systems, each containing four staves for the string quartet: Violin I (vl 1), Violin II (vl 2), Viola (vla), and Cello/Double Bass (bc). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

System 1 (Measures 1–7): The motif is introduced by vl 1 and vl 2. vl 1 plays a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. vl 2 plays a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The motif is then taken up by vla and bc in measures 3–7.

System 2 (Measures 6–10): The motif continues with trills (tr.) in vl 1 and vl 2. vl 1 plays a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. vl 2 plays a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The motif is then taken up by vla and bc in measures 8–10.

System 3 (Measures 11–18): The motif moves to vla and bc. vla plays a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. bc plays a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The motif is then taken up by vl 2 in measure 19, and finally by vl 1 in measure 20.

2

16

vl 1

vl 2

vla

bc

21

vl 1

vl 2

vla

bc

25

vl 1

vl 2

vla

bc

Intrády střídajících se skupin žesťových sborů s tympány (t. 1–4), poté změna na třídobé metrum a imitační práce v hlasech vl 1 a vl 2 a zároveň v hlasech nástrojů bc a viol na principu dvojité fugy.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Cello 1 (clno 1), Cello 2 (clno 2), Trumpet 1 & 2 (tr 1, 2), Timpani (timp), Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Bassoon (bc). The music is in common time (C) and consists of two measures. The first measure shows the initial entry of the instruments, with the cello and trumpet parts featuring eighth and sixteenth notes. The second measure continues the melody, with the violin and viola parts taking over the main melodic line. The bassoon and timpani provide a steady accompaniment. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and instrument labels.

2

The musical score is for a symphony orchestra and includes parts for woodwinds, strings, and percussion. The score is written for two systems of staves. The first system includes parts for Clarinet 1 (clno 1), Clarinet 2 (clno 2), Trumpets 1 and 2 (tr 1, 2), and Timpani (timp). The second system includes parts for Clarinet 1 (clno 1), Clarinet 2 (clno 2), Trumpets 1 and 2 (tr 1, 2), and Timpani (timp). The third system includes parts for Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Cello/Double Bass (bc). The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat).

clno 1

clno 2

tr 1, 2

timp

clno 1

clno 2

tr 1, 2

timp

vl 1

vl 2

vla

bc

7

clno 1

clno 2

tr 1, 2

timp

clno 1

clno 2

tr 1, 2

timp

vl 1

vl 2

vla

bc

I. dějství

Příklad č. 4: Sborový ritornel, I/1. Tarquinius (S), Porsenna (A) a sbor etruských vojáků: *Ceda Roma / Ať se vzdá Řím.*

Nástup obou sólistů následovaný vzestupnou akordickou melodií trubek symbolizující etruskou přesilu a očekávaný budoucí triumf, po ní nastupuje sbor etruských vojáků přerušovaný mezhrami trubek.

Allegro

clno 1

clno 2

S Tarquinius
Ce - da Ro - ma.

A Porsenna
Ce - da Ro - ma.

T

B

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 4: Sborový ritornel, I/1.
 Tarquinius (S), Porsenna (A) a sbor etruských vojáků:
 Ceda Roma / Ať se vzdá Řím.

2

clno 1

clno 2

Sbor etruských vojáků

S

Ce-da Ro-ma, o-spen-ta ca-da o-spen-ta ca - -

A

Ce-da Ro-ma, o-spen-ta ca-da o-spen-ta ca -

T

Ce-da Ro-ma, o-spen-ta ca-da o-spen-ta ca -

B

Ce-da Ro-ma, o-spen-ta ca-da o-spen-ta ca -

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 4: Sborový ritornel, I/1.
 Tarquinius (S), Porsenna (A) a sbor etruských vojáků:
 Ceda Roma / Ať se vzdá Řím.

3

6

clno 1

clno 2

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

bc

da, ce - da Ro-ma,o spen - ta

da, ce - da Ro-ma,o spen - ta

da, ca - da Ro-ma,o spen - ta

da, ce - da Ro-ma,o spen - ta

Příklad č. 4: Sborový ritornel, I/1.
 Tarquinius (S), Porsenna (A) a sbor etruských vojáků:
 Ceda Roma / Ať se vzdá Řím.

4

clno 1

clno 2

S
ca - da la sua glo-ria, ed il suo or - go - glio

A
ca - da la sua glo-ria, ed il suo or - go - glio

T
ca - da la sua glo-ria, ed il suo or - go - glio

B
ca - da la sua glo-ria, ed il suo or - go - glio

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 4: Sborový ritornel, I/1.
 Tarquinius (S), Porsenna (A) a sbor etruských vojáků:
 Ceda Roma / Ať se vzdá Řím.

5

10

clno 1

clno 2

S

A

T

B

o spen - ta ca - da la sua glo-ria,ed il suoor -

o spen - ta ca - da la sua glo-ria,ed il suoor -

o spen - ta ca - da la sua glo-ria,ed il suoor -

o spen - ta ca - da la sua glo-ria,ed il suoor -

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 4: Sborový ritornel, I/1.
 Tarquinius (S), Porsenna (A) a sbor etruských vojáků:
 Ceda Roma / Ať se vzdá Řím.

6

12

clno 1

clno 2

S

-go - - - glio.

A

-go - - - glio.

T

-go - - - glio.

B

-go - - - glio.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 5: Duet, I/1. Porsenna (A) a Tarquinius (S):

Ceda e tema / Ať se vzdá a bojí se; t. 1–19.

Imitační nástup obou sólistů s motivem oktavových skoků u slova *Ceda* (ať se vzdá). Po doznění textu přebírají tento motiv vl 1 (t. 9) a vl 2 (t. 10), které v mezihře doslovně opakují melodii přednesenou Porsennou a Tarquiniem.

Tar. *Ce - da, e te - mailgran-deim - peg - gno de l'E -*

Por. *Ce - da, e te - mailgran-deim - peg - no de l'E - tru - scain-vit - ta*

vl 1

vl 2

bc

Tar. *-tru - scain-vit-ta spa - da de l'E - tru - scain-vit-ta spa - -*

Por. *spa - da de l'E - tru - scain-vit - ta spa - -*

vl 1

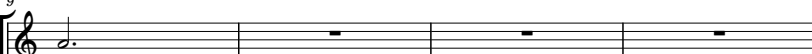
vl 2

bc

*Příklad č. 5: Duet, I/1. Porsenna (A) a Tarquinius (S):
Ceda e tema / Ať se vzdá a bojí se; t. 1–19.*

2

9

Tar. 

-da.

Por. 

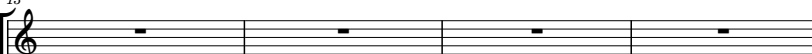
-da.

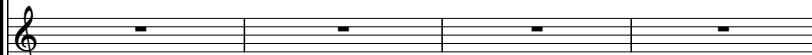
vl 1 

vl 2 

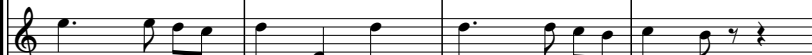
bc 

13

Tar. 

Por. 

vl 1 

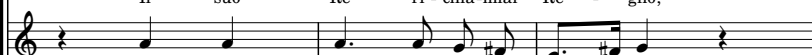
vl 2 

bc 

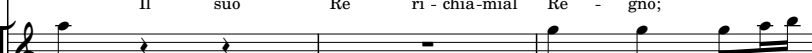
17

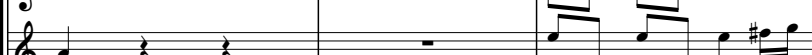
Tar. 

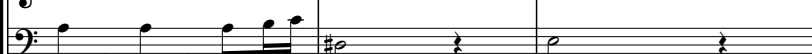
Il suo Rè ri - chia-mial Re - gno;

Por. 

Il suo Rè ri - chia-mial Re - gno;

vl 1 

vl 2 

bc 

Příklad č. 6: Sbor, I/1. Valeria (S), Herminius (S) a sbor římských zajatců (SATB): *Né ceder né temer / Řím se nemůže vzdát.*

Duet Valerie a Herminia kontrastuje s předchozím duetem svou homofonní sazbou. V t. 9 se přidává čtyřhlasý sbor římských zajatců doprovázený smyčcovými nástroji.

Val. Né ce - der, né te - mer Ro - manonpuò, non

Herm. Né ce - der, né te - mer Ro - manonpuò, non

bc

Val. sa, Ro-manonpuò, non sa. Va-ga disos-te - ner l'a-ma-ta li-ber -

Herm. sa, Ro-manonpuò, non sa. Va-ga disos-te - ner l'a-ma-ta li-ber -

bc

Val. -tà. Né ce-der, né te - mer Ro - manonpuò, non sa, Ro-manonpuò, non

Herm. -tà. Né ce-der, né te - mer Ro - manonpuò, non sa, Ro-manonpuò, non

bc

Příklad č. 6: Sbor, I/1. Valeria (S), Herminius (S)
a sbor římských zajatců (SATB): Né cedar né temer / Řím se nemůže vzdát.

Sbor římských zajatců

S
sa. Va - ga di sos - te - ner l'a - ma - ta li - ber -

A
sa. Va - ga di sos - te - ner l'a - ma - ta li - ber -

T
Va - ga di sos - te - ner l'a - ma - ta li - ber -

B
Va - ga di sos - te - ner l'a - ma - ta li - ber -

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 6: Sbor, I/1. Valeria (S), Herminius (S)
a sbor římských zajatců (SATB): Né cedar né temer / Řím se nemůže vzdát.

2

3

S
-tā, né ce - der, né te - mer Ro - manonpuò, non

A
-tā, né ce - der, né te - mer Ro - manonpuò, non

T
-tā né ce - der, né te - mer Ro - manonpuò, non

B
-tā né ce - der, né te - mer Ro - manonpuò, non

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 6: Sbor, I/1. Valeria (S), Herminius (S)
a sbor římských zajatců (SATB): Né cedar né temer / Řím se nemůže vzdát.

3

5

S
sa, Ro-man non può, non sa, Ro-man non può, non sa.

A
sa, Ro-man non può, non sa, Ro-man non può, non sa.

T
sa, Ro-man non può, non sa, Ro-man non può, non sa.

B
sa, Ro-man non può, non sa, Ro-man non può, non sa.

vl 1

vl 2

vla

bc

Ceda Roma da capo

**Příklad č. 7: Árie, I/1. Porsenna (A): *De la Tosca armata tromba* /
Nechť se za bojovného hlaholu.**

První zpěvní fráze krále Porsenny nastupuje ve formě devizy, po ní následuje instrumentální ritornel, v němž orchestr doprovází sólovou trubku.

Andante

tr

Por.

De la Tos - ca ar - ma - ta Trom - ba ce - da Ro - ma al suon guer -

vl 1

vl 2

vla

bc

3

tr

Por.

-rie - ro.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 7: Árie, I/1. Porsenna (A):
De la Tosca armata tromba / Necht se za bojovného hlaholu.

2

5

tr

Por.

De la

vl 1

vl 2

vla

bc

8

tr

Por.

Tos - ca ar - ma - ta trom - ba ce - da Ro - ma al suon guer - rie - ro,

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 7: Árie, I/1. Porsenna (A):
De la Tosca armata tromba / Necht se za bojovného hlaholu.

3

10

tr

Por.
al suon guer - rie - ro, al suon guer -

vl 1

vl 2

vla

bc

12

tr

Por.
-rie - ro, al suon guer-ríe - ro.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 8: Sborový ritornel, I/2. Sbor nymf (SSA), díl A – refrén:
Roma non paventar / Říme, neděs se.

Klesající melodie v sekundových krocích (motivy říčních vln) se vyskytuje v obou sopránových hlasech a také v hlasech vl a fl dolce 1 a 2, u kterých je v partituře předepsáno piano (*Flautti, e Violini ma piano*).

Sbor nymf

S 1
Ro - ma non pa - ven - tar l'ar - ma - to e rio fu - ror.

S 2
Ro - ma non pa - ven - tar l'ar - ma - to e rio fu - ror.

A
Ro - ma non pa - ven - tar l'ar - ma - to e rio fu - ror.

vl, fl dolce 1

vl, fl dolce 2

vla

vlc

Příklad č. 8: Sborový ritornel, I/2.
Sbor nymf (SSA), díl A – refrén: Roma non paventar / Říme, neděs se.

2

7

S 1

S 2

A

vl, fl dolce 1

vl, fl dolce 2

vla

vcl

L'ar-ma-toe rio fu - ror

14

S 1

S 2

A

vl, fl dolce 1

vl, fl dolce 2

vla

vcl

Ro-ma non pa-ven - tar. non pa - ven - tar.

Ro-ma non pa-ven - tar non pa - ven - tar.

Ro-ma non pa-ven - tar. non pa - ven - tar.

Ro-ma non pa-ven - tar. non pa - ven - tar.

Příklad č. 9: Sbor, I/3. Sbor říčních bohů a bůh Tiber (ATB):

Spera, o Roma / **Doufej, ó Říme; t. 1–12.**

Charakteristická je opět klesající melodie v sekundových krocích v instrumentálních hlasech (motivy říčních vln). Melodický motiv u slova „vavříny“ (*lauri*) ve zpěvních hlasech kontrastuje s následující prodlevou na slově „palmy“ (*palme*).

Andante

Sbor říčních bohů a bůh Tiber

Spe-ra, spe-ra,o

Spe-ra, spe-ra,o

Spe-ra, spe-ra,o

Příklad č. 9: Sbor, I/3. Sbor říčních bohů a bůh Tiber (ATB):
Spera, o Roma / Doufej, ó Říme; t. 1–12.

2

5

A Ro - ma. Spe-ra, spe - ra,o

T Ro - ma. Spe-ra, spe - ra,o

B Ro - ma. Spe-ra, spe-ra,o

vl 1

vl 2

vla

bc

7

A Ro - ma, nuo - vi lau - ria la tua chio - ma, nuo - ve

T Ro - ma, nuo - vi lau - ria la tua chio - ma, nuo - ve

B Ro - ma, nuo - vi lau - ria la tua chio - ma, nuo - ve

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 9: Sbor, I/3. Sbor říčních bohů a bůh Tiber (ATB):
Spera, o Roma / Doufej, ó Říme; t. 1–12.

3

9

A pal meal tuo va lor.

T pal meal tuo va - lor.

B pal meal tuo va - lor.

vl 1

vl 2

vla

bc

11

A Spe - ra, o Ro - ma, nuo - vi

T Spe - ra, o Ro - ma, nuo - vi

B Spe - ra, o Ro - ma, nuo - vi

vl 1

vl 2

vla

bc

**Příklad č. 10: Árie, I/3. Tiber (T): *Vesta adora, e 'l sacro giorno* / Vestu
uctívej a ten posvátný den; t. 1–55.**

Úvodní ritornel začíná imitačním pohybem v hlasech vl 1 a 2, posléze přechází do homofonie. V hlasech vl 1 a 2 se objevují motivy opakovaných a zadržovaných tónů, tamtéž (t. 9 – 12) také tematický materiál pro Tiberovu koloraturu na slově *scintillar* (blyštít se, t. 43–46). Tiberův part začíná devizou *Vesta adora* přednesenou ve 4/4 taktu a v tempu Adagio (t. 23–24). Koloraturu na slově „blyštít se“ (*scintillar*) v taktech 43–45 tvoří třikrát opakované téma, které v podobě zdůrazňující hudebně rétorické figury epizeuxis evokuje mihotání světla.

Příklad č. 10: Árie, I/3. Tiber (T):
Vesta adora, e 'l sacro giorno / Vestu uctívej a ten posvátný den; t. 1–SS.

Allegretto

The musical score is written for five parts: Tiber (T), Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Bass (bc). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (6, 10, 14). The Tiber part is mostly rests, while the instrumental parts have active melodic and harmonic lines.

System 1 (Measures 6-9):

- Tiber:** Rests in all four measures.
- vl 1:** Starts with a rest in measure 6, then plays a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (half), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- vl 2:** Starts with a rest in measure 6, then plays a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (half), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- vla:** Plays a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-A4-G4 (quarter), F#4-E4-D4 (quarter), C4-B3-A3 (quarter), G3-F3-E3 (quarter), D3-C3-B2 (quarter), A2-G2 (half).
- bc:** Plays a continuous eighth-note pattern: G3-A3-B3-A3-G3 (quarter), F#3-E3-D3 (quarter), C3-B2-A2 (quarter), G2-F2-E2 (quarter), D2-C2-B1 (quarter), A1-G1 (half).

System 2 (Measures 10-13):

- Tiber:** Rests in all four measures.
- vl 1:** Continues the melodic line from System 1, with some grace notes and slurs.
- vl 2:** Continues the melodic line from System 1, with some grace notes and slurs.
- vla:** Continues the eighth-note pattern from System 1.
- bc:** Continues the eighth-note pattern from System 1.

System 3 (Measures 14-17):

- Tiber:** Rests in all four measures.
- vl 1:** Continues the melodic line from System 1, with some grace notes and slurs.
- vl 2:** Continues the melodic line from System 1, with some grace notes and slurs.
- vla:** Continues the eighth-note pattern from System 1.
- bc:** Continues the eighth-note pattern from System 1.

Příklad č. 10: Árie, I/3. Tiber (T):
Vesta adora, e 'l sacro giorno / Vestu uctívej a ten posvátný den; t. 1–SS.

2

14

Tiber

8

vl 1

vl 2

vla

bc

19

Tiber

8

vl 1

vl 2

vla

bc

Adagio

Ve - staa do -

p

24

Tiber

8

vl 1

vl 2

vla

bc

Allegretto

ra.

f

Příklad č. 10: Árie, I/3. Tiber (T):
Vesta adora, e 'l sacro giorno / Vestu uctívej a ten posvátný den; t. 1–SS.

3

28

Tiber

8

tr. Ve - staa - dora - e' lsa - cro

vl 1

tr.

vl 2

vla

bc

33

Tiber

gior - no, che mi - ni - stro a' suoi na - ta - li,

p

vl 1

vl 2

vla

bc

38

Tiber

8

pien di fre - gi ad es - sou - gua - li og - gi ve - dia - scin - til -

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 10: Árie, I/3. Tiber (T):
Vesta adora, e 'l sacro giorno / Vestu uctívej a ten posvátný den; t. 1–55.

4

43

Tiber

8 -lar a scin-til lar.

vl 1

vl 2

vla

bc

f

48

Tiber

8

vl 1

vl 2

vla

bc

52

Tiber

8 Ve - staa - do - ra e' l sac - ro

vl 1

vl 2

vla

bc

tr

p

Příklad č. 11: Árie, I/5. Porsenna (A): *Se regna in su quest'alma / Vládne-li této mé duši tvoje tvář; t. 1–15.*

Árie s doprovodem nástrojů bc, v níž zamilovaný Porsenna zve Římanku Valerii na svůj trůn. Naléhavost jeho výzvy podtrhuje dvakrát a poté znovu dvakrát po sobě opakované téma (figura epizeuxis) u slov „pojď vládnout také“ (*vieni a regnar ancor*), stejně jako tóny opakovaně předržované ligaturami přes taktové čáry.

Tempo giusto

Por. *Se*

bc

4

Por. re-gna in su quest' al - ma il tuo sem-bian - te, vie - ni a reg-nar an-cor, vie

bc

7

Por. - ni a reg-nar an-cor so - vrailmio tro - no.

bc

10

Por. *Se re-gna in su quest' al - ma, se reg-na in su quest' al - ma il*

bc

13

Por. tuo sem-bian - te, vie - ni a reg-nar an-cor vie - ni a reg-nar an-cor an

bc

**Příklad č. 12: Árie, I/7. Herminius (S): *Lieta i' torno a mie catene* /
Radostně se vracím do svých okovů; t. 17–34.**

Hudební zobrazení okovů či pout (*catene*) v podobě ligatur se nachází již v úvodním ritornele. Příklad začíná v t. 17 opakováním již jednou zazpívané devizy (*Lieta i' torno a mie catene*), následuje první koloratura na slově *catene* s jednou ligaturou a poté podobná koloratura na slově „sláva“ (*gloria*). Zobrazení okovů pomocí ligatur je přítomno v hlasech vl 1 a 2 a ve zpěvním hlase, především na další koloratuře u slova *catene* (takt 31–34).

Příklad č. 12: Árie, I/7. Herminius (S):
Lieto i' torno a mie catene / Radostně se vracím do svých okovů; t. 17–34.

t. 17 **Allegro**

Herm. *Lie - toi' torno a mie ca - te - ne, poi-ché*

vl 1

vl 2

vla

bc

4

Herm. *me-coa lorseñ vie - ne la mia glo -*

vl 1

vl 2

vla

bc

7

Herm. *- ri-a, e la mia fe - de.*

vl 1

vl 2

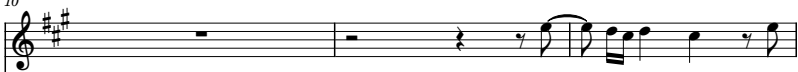
vla

bc

Příklad č. 12: Árie, I/7. Herminius (S):
Lieto i' torno a mie catene / Radostně se vracím do svých oková; t. 17–34.

2

10

Herm. 

vi 1 

vi 2 

vla 

bc 

Lie - to i' tor - no a

13

Herm. 

vi 1 

vi 2 

vla 

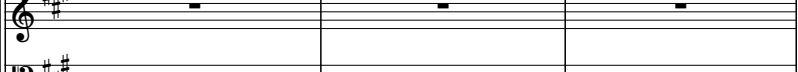
bc 

mie ca - te - ne, a mie ca - te - - -

16

Herm. 

vi 1 

vi 2 

vla 

bc 

ne,

Příklad č. 13: Árie, I/ 8. Valeria (S): *Pensa, che fosti, e sei* / Pamatuj, že jsi byl a stále jsi; t. 1–29.

Úvodní ritornel začíná imitací v hlasech vl 1 a 2. U slova „pamatuj“ (*pensa*) dochází ve dvou taktech ke změně metra, na druhém z obou taktů je generální pauza. Valeriino vyznání lásky Muciovi se vyznačuje častými půltónovými kroky a tóny opakovanými či předržovanými přes taktové čáry pomocí ligatur.

The musical score is presented in three systems, each containing five staves: Val. (Vocal), vl 1 (Violin I), vl 2 (Violin II), vla (Viola), and bc (Bassoon). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 8/8.

System 1 (Measures 1-5): The vocal line is silent. The instrumental parts begin with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 5 features a half note G4 in the vocal line.

System 2 (Measures 6-10): The vocal line continues with a melodic line. Measure 10 features a half note G4 in the vocal line.

System 3 (Measures 11-15): The vocal line continues with a melodic line. Measure 11 features a half note G4 in the vocal line. Measure 12 features a half note G4 in the vocal line. Measure 13 features a half note G4 in the vocal line. Measure 14 features a half note G4 in the vocal line. Measure 15 features a half note G4 in the vocal line.

The lyrics are: Pen - sa. Pen - sa che fos - ti, e

Příklad č. 13: Árie, I/ 8. Valeria (S):
Pensa, che fosti, e sei / Pamatuj, že jsi byl a stále jsi; t. 1–29.

2

16

Val. *se - i me tade vo - ti mie - i, al - madique - sto se - no,*

vl 1

vl 2

vla

bc

21

Val. *spir-tode la mia vi - ta, e co - re del mio cor, e co - re del mio*

vl 1

vl 2

vla

bc

26

Val. *cor.*

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 14a: Árie, I/9. Publius Valerius (B): *Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma; t. 1–21.

Pro instrumentální hlasy v této árii jsou charakteristické klesající sekundové řady tónů v půlových hodnotách, které jsou též předržovány ligaturami přes takt. Konzul začíná svou árii devizou, v níž zdůrazňuje dlouhými hodnotami slova *figlio a Roma* (syn Říma).

Allegro assai

4

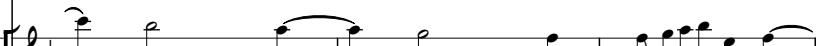
7

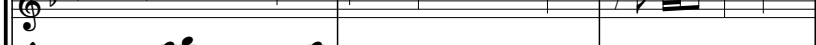
Příklad č. 14a: Árie, I/9. Publius Valerius (B):
Padre son, ma figlio a Roma / Jsem otcem, avšak synem Říma; t. 1–21.

2

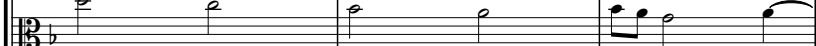
10

P. V. 

vl 1 

vl 2 

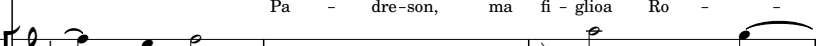
vla 

bc 

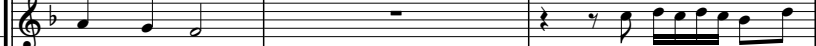
13

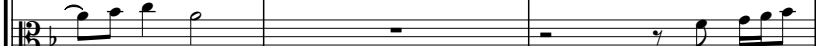
P. V. 

Pa - dre-son, ma fi - glia Ro -

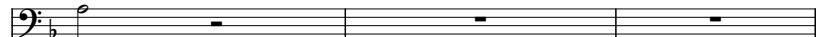
vl 1 

vl 2 

vla 

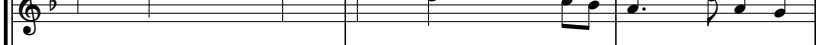
bc 

16

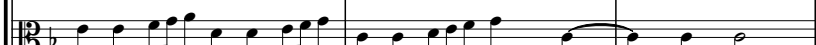
P. V. 

-ma.

vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

Příklad č. 14a: Árie, I/9. Publius Valerius (B):
Padre son, ma figlio a Roma / Jsem otcem, avšak synem Říma; t. 1–21.

3

19

P. V. Pa - dre son, ma fi - glia Ro - ma, e co - stan - te

vl 1

vl 2

vla

bc

22

P. V. in prò di le - i, in prò di le - i an - chemor - te,

vl 1

vl 2

vla

bc

25

P. V. an - chemor - te mi ved - rà.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 14b: Árie, I/9. Publius Valerius (B): *Padre son, ma figlio a Roma* / Jsem otcem, avšak synem Říma; díl B, t. 58–76.

Publius Valerius zpívá o poutech, ve kterých jsou drženy jeho děti (zadržované tóny v partu bc). Když konzul zdůrazňuje, že vlast musí zůstat svobodná, dochází ve třech závěrečných taktech dílu B ke zpomalení tempa na Adagio.

T. 58 **Allegro assai**

P. V. Stienfra lac - ci i fig - li mi - ei,

vi 1

vi 2

vla

bc

4

P. V. stienfra lac - ci i fi - gli

vi 1

vi 2

vla

bc

7

P. V. mi - ei, ma la Pa - tria, ma la Pa - tria, o som - mi De - i siman -

vi 1

vi 2

vla

bc

Příklad č. 14b: Árie, I/9. Publius Valerius (B):
Padre son, ma figlio a Roma / Jsem otcem, avšak synem Říma; díl B, t. 58–76.

2

11

P. V. *- ten - ga in li - ber - tà*

vl 1 *p*

vl 2

vla

bc

14 **Adagio**

P. V. *siman-ten - ga in li - ber - tà in li-ber - tà, la Pa - tria siman-*

vl 1

vl 2

vla

bc

18 **Allegro**

P. V. *-ten - ga in li - ber - tà, in li - ber - tà.*

vl 1 *f*

vl 2

vla

bc

Příklad č. 15: Árie, I/10. Mucius (A): *Farò, che per un poco* /

Dopustím, aby na krátkou chvíli; t. 12–22.

Muciův zpěv s textem o dočasném uhašení plamene lásky začíná v půli taktu a jde rytmicky proti basu nastupujícímu na první dobu.

T. 12

Mu. *Fa-rò, che per un po - co, che per un po -*

5

Mu. *-co in que - stopet - toa - mor tem - pri'possen - tear dor de la sua fa -*

9

Mu. *-ce. Fa - rò,*

Příklad č. 16: Recitativ accompagnato, I/12. Horatius (T):

Te, o Tiberino / Tebe, ó Tiberine.

Horatiovu modlitbu k říčnímu bohu doprovázenou čtyřhlasem smyčkových nástrojů dvakrát přerušují půltaktové instrumentální mezihry v tempu allegro. Navazuje na ni recitativ secco, v němž Clelia (A) vyjadřuje své obavy o Horatia, který je okamžitě vyvrací: *Cle.* Ty sám proti tolika? Ach, jaký to strach! Ach, jaké to hoře! – *Hor.* Kdo má vznešené srdce, ten nikdy není sám.

Adagio

Hor. *Te o Ti - be-ri - no, ond' eb-ber già quest'ac-queil*

vl 1 *p*

vl 2

vla

bc

Allegro Adagio

Hor. *no-me, e'l Nu-me, Tequi sup - pli-cein-vo - co. A que-sto*

vl 1

vl 2

vla

bc

Príklad č. 16: Recitativ accompagnato, I/12.
Horatius (T): Te, o Tiberino / Tebe, ó Tiberine.

2

7

Hor.

brac - cio Tu sii pro - pri - zio, e per - cheil piè ne - mi - co quel pon - te, chetiè

vl 1

vl 2

vla

bc

10

Hor.

sac - ro, or non pro - fa - ni, né in sul - tiem - pia for - tu - na a la tua spon - da,

vl 1

vl 2

vla

bc

13 **Allegro Adagio**

Hor.

va - lor m'in - spi - ra, e'l pensier mio se - con - da. Tu

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 16: Recitativ accompagnato, I/12.
Horatius (T): Te, o Tiberino / Tebe, ó Tiberine.

Horatius

sol con - tra di tan - ti? Ahi, te - ma! Ahi, duo - lo! Co -

3
lui, cheha gran - deil cor, non è mai so - lo.

Příklad č. 17: Arioso, I/12. Horatius (T): *Non è solo Orazio, no / Není sám Horatius, ne*; t. 1–6.

Slova, která Horatius pronáší, když se ubírá na most *Ponte Sublicio* do boje s etruskou přesilou, uvádí čtyřhlasý žestový sbor a smyčcový orchestr.

clno 1

clno 2

tr 1

tr 2

timp

Hor.

Non è

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 17: Arioso, I/12. Horatius (T):
Non è solo Orazio, no / Není sám Horatius, ne; t. 1–6.

2

clno 1

clno 2

tr 1

tr 2

timp

Hor.

so - loO-ra-zio, no, non è so-loO-ra-zio no.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 18: Sbor, I/12. Římští vojáci (SSATB): *De' Romani la virtù / Ctnost Římanů; t. 13–21.*

Sbor římských vojáků doprovází Horatia na most a provází i jeho boj s Etrusky. Výstup uvádí šestitaktová instrumentální předejhra, následuje první fráze textu ve formě devizy a poté čtyřtaktová mezihra. Posléze přednášejí římsští vojáci text vcelku. Třídobé tempo a tečkovaný rytmus dodávají tomuto výstupu taneční charakter.

T. 13

S 1 De' Ro - ma - ni la vir - tù o - sa tut - to tut - to

S 2 De' Ro - ma - ni la vir - tù o - sa tut - to tut - to

A De' Ro - ma - ni la vir - tù o - sa tut - to tut - to

T De' Ro - ma - ni la vir - tù o - sa tut - to tut - to

B De' Ro - ma - ni la vir - tù o - sa tut - to tut - to

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 18: Sbor, I/12. Římsíí vojáci (SSATB):
De' Romani la virtù / Ctnost Římanů; t. 13–21.

2

6

S 1 tut - to o - sa tut - to, e tut - to può.

S 2 tut - to o - sa tut - to, e tut - to può.

A tut - o o - sa tut - to, e tut - to può.

T tut - to o - sa tut - to, e tut - to può.

B tut - to o - sa tut - to, e tut - to può.

vl 1

vl 2

vla

bc

**Příklad č. 19: Recitativ secco a arioso, I/12. Mucius (A),
Horatius (T) a Clelia (A).**

Mu. Dovol mi, abych s tebou ...

Hor. Ne. Zůstaň a ochraňuj konzuly, vlast ... a moji Clelii.

Cle. Neuvidím-li již svého miláčka, já nešťastná, co si počnu?.

Cleliino arioso plné strachu a obav ostře kontrastuje s předchozím triumfálním ariosem Horatia, doprovázeným žesťovými nástroji.

Mucius Horatius

Per-met-ti mi, che te-co..No. Ri-man-ti, e dif-fen-dii con-so-li, la

bc

Clelia

pa-tria... e la mia Cle-lia. Seil mio ben non veg-go

bc

più, in-fe-li-ce, e che fa-rò? E che fa-rò?

bc

Příklad č. 20: Sbor, I/12. Etruští vojáci (SATB): *E' furore, o vanità* / Pošetilá smělost je zběsilostí či marnivostí.

Sbor uvádí čtyřtaktová klesající sekvenční modulace v tečkovaném rytmu, kterou následně přebírají i zpěvní hlasy. Text přednášejí jedenkrát a vcelku, následuje stejná dohra. Čtyřtaktový klesající sekvenční postup je tak zopakován celkem třikrát.

Andante

The musical score is written for four voices: vl 1 (voice 1), vl 2 (voice 2), vla (voice 3), and bc (bass). The tempo is marked **Andante**. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of a descending sequence of chords in a dotted rhythm, repeated three times. The first part of the sequence is in the key of B-flat major, and the subsequent parts are in the keys of A-flat major, G major, and F major, respectively.

Příklad č. 20: Sbor, I/12. Etruští vojáci (SATB):
E' furore, o vanità / Pošetilá smělost je zběsilostí či marnivostí.

S
E' fu - ro - re,o va - ni - tà non vir - tu - de un

A
E' fu-ro re,o va-ni-tà e' fu-ro-re,o va - ni - tà non vir-tu deun

T
E' fu-ro re,o va-ni-tà e' fu-ro-re,o va - ni - tà non vir - tu deun

B
E' fu-ro - re,o va-ni-tà e' fu - ro-re,o va - ni - tà non vir - tu - de un

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 20: Sbor, I/12. Etruští vojáci (SATB):
E' furore, o vanità / Pošetilá smělost je zběsilostí či marnivostí.

2

4

S
fol - lear - dir non vir - tu - de un fol - lear - dir.

A
fol - lear - dir. non vir - tu - deun fol - lear - dir.

T
fol - lear - dir. non vir - tu - deun fol - lear - dir.

B
fol - lear - dir non vir - tu - de un fol - lear - dir.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 20: Sbor, I/12. Etruští vojáci (SATB):
E' furore, o vanità / Pošetilá smělost je zběsilostí či marnivostí.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 21: Árie, I/13. Clelia (A): *Non mi resta da sperar* / **Nezbývá mi již jiná naděje; t. 1–19.**

Árie začíná devizou, jejíž melodii určuje afekt smutku. Ten zobrazuje krouživým pohybem střídavých tónů hudebně rétorická figura circulatio (kyklosis) s častými půltónovými kroky. Stoupající pohyb melodie je završen prudkým skokem dolů v rozsahu zmenšené septimy (figura saltus duriusculus), který je ještě o půltón zdržen a značí velkou vnitřní bolest. Po přednesení devizy se k truchlící Clelii přidávají také nástroje.

Příklad č. 21: Árie, I/13. Clelia (A):
 Non mi resta da sperar / Nezbyvá mi již jiná naděje; t. 1–19.

Adagio

Cle. *Non mi res - ta da spe - rar.*

vl 1 *senza oboi*
p *f*

vl 2

vla

bc

5

Cle. *Non mi res - ta da spe - rar, cheil se -*

vl 1 *p*

vl 2

vla

bc

Příklad č. 21: Árie, I/13. Clelia (A):
Non mi resta da sperar / Nezbyvá mi již jiná naděje; t. 1–19.

2

10

Cle. *-guir, già dis-pe - ra - ta, l'om-brea - ma - - ta del mio be -*

vl 1

vl 2

vla

bc

15

Cle. *-ne.*

vl 1 *f*

vl 2

vla

bc

Příklad č. 22: Sbor, taneční výstup po I. dějství. Saliové (SATB):

*Per te più irato, e nubile / Děk tobě již k nám není nebe pohněvané
a zamračené.*

Dvoudílný taneční výstup na oslavu bohyně Vesty předvádějí saliové předtím, než se na scéně objeví personifikovaná Římská stálost, která posléze také tančí.

The musical score is written for SATB choir and instruments. The SATB part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) is in the top system, with each voice part having a staff. The instrumental part (violin 1, violin 2, viola, and basso continuo) is in the bottom system, with each instrument having a staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The SATB part is mostly silent, with a final measure where each voice part has a single note. The instrumental part is active throughout, with the violin 1 part having a melodic line, the violin 2 part having a rhythmic line, the viola part having a harmonic line, and the basso continuo part having a bass line. The SATB part is labeled 'Per' at the end of each staff, indicating the start of the performance.

Příklad č. 22: Sbor, taneční výstup po I. dějství. Saliové (SATB):
Per te più irato, e nubile / Dík tobě již k nám není nebe pohněvané a zamračené.

2

6

S
te più i-ra-to,e nu - bi-lo il cie-lo a noi non è.

A
te più i-ra-to,e nu-bi - lo il cie-lo a noi non è.

T
te più i-ra-to,e nu-bi - lo il cie-loa noi non è.

B
te più i-ra-to,e nu-bi - lo il cie-loa noi non è.

te più i-ra-to,e nu-bi - lo il cie-loa noi non è.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 22: Sbor, taneční výstup po I. dějství. Saliové (SATB):
Per te più irato, e nubile / Dík tobě již k nám není nebe pohněvané a zamračené.

3

12

S
A
T
B

vl 1
vl 2
vla
bc

Příklad č. 22: Sbor, taneční výstup po I. dějství. Saliové (SATB):
Per te più irato, e nubile / Dík tobě již k nám není nebe pohněvané a zamračené.

4

17

S
 A
 T
 B

quan - to ab-biam di giu - bi - lo, gran De - a, gran

quan-toab - biam di giu - bi - lo, gran De - a, gran

quan-toab - biam di giu - bi - lo, gran De - a, gran

quan-toab - biam di giu - bi - lo, gran De - a, gran

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 22: Sbor, taneční výstup po I. dějství. Saliové (SATB):
Per te più irato, e nubile / Dík tobě již k nám není nebe pohněvané a zamračené.

5

20

S
De - - a, sol vien sol vien da te.

A
De - - a, sol vien sol vien da te.

T
De - - a, sol vien sol vien da te.

B
De - - a, sol vien sol vien da te.

vl 1

vl 2

vla

bc

II dějství

Příklad č. 23: Árie, II/1. Herminius (S): *Vaghi al pari di ulivi, e di palme* / **Bažíce stejně tak po olivách jako po palmách; t. 1–51.**

V ritornelu se střídají dvě kontrastní rytmicko-melodické úseky: téma stoupající akordické melodie v tečkovaném rytmu přednášené v imitaci a za plného zvuku orchestru a posléze téma charakterizované klesající melodií v sekundových krocích a v šestnáctinových hodnotách, přednášené homofonně, bez nástrojů bc pouze smyčcovými nástroji. Herminius odlišuje ve zpěvním partu význam slov „mír“ a „válka“: u prvního spočívá na prodlevě, druhé ozdobí rychlou vzestupnou melodií v šestnáctinových hodnotách.

Příklad č. 23: Árie, II/1. Herminius (S):
*Vaghi al pari di ulivi, e di palme / Bažice stejně tak po olivách
 jako po palmách; t. 1–51.*

Allegro

Herm.

vl 1

vl 2

vla

bc

6

Herm.

vl 1

vl 2

vla

bc

12

Herm.

vl 1

vl 2

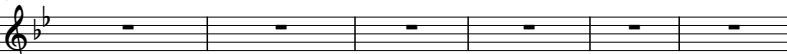
vla

bc

Příklad č. 23: Árie, II/1. Herminius (S):
*Vaghi al pari di ulivi, e di palme / Bažíce stejně tak po olivách
 jako po palmách; t. 1–51.*

2

17

Herm. 

vl 1 

vl 2 

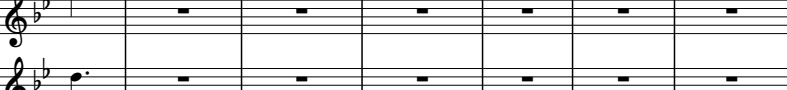
vla 

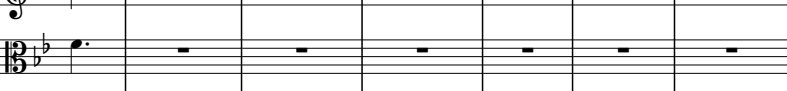
bc 

23

Herm. 

Va - ghial pa - ri - di u - li - vie di pal-me pron - ti sia-moa la

vl 1 

vl 2 

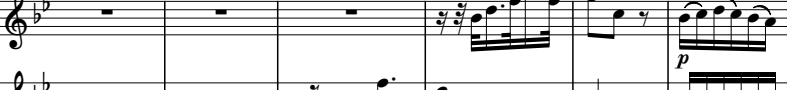
vla 

bc 

30

Herm. 

pa-ce, a la guerra, ea la pa - ce, a la pa -

vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

Příklad č. 23: Árie, II/1. Herminius (S):
*Vaghi al pari di ulivi, e di palme / Bažice stejně tak po olivách
 jako po palmách; t. 1–51.*

3

36

Herm. *ceea la guer - ra, ea la guer -*

vl 1 *f*

vl 2

vla

bc

42

Herm. *-ra.*

vl 1 *p*

vl 2

vla

bc

47

Herm. *Va - ghial*

vl 1 *f*

vl 2

vla

bc

Příklad č. 24: Duet, II/3. Valeria (S) a Mucius (A): Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio / Odcházím; avšak snad, ó bože – Jdi, krásný miláčku můj.

Duet doprovázejí pouze nástroje bc. Pouta vzájemné lásky mezi Valerií a Muciem vyjadřují tóny předržované pomocí ligatur u slov *Costanza* (Stálost) a *Fortezza* (Síla) v dílu A a u slova *amore* (láska) v dílu B.

Val. *Par - to, ma for-se,o Di - o,*

Muc. *Van-ne, bell' I - dol mio, ci ri - ve-drem-mo, sì,*

bc *più non ti ri - ve - drò. ma for-se,o*

Val. *bell' I-dol mi-o sì, sì, ci ri-ve-drem-mo sì.*

Muc. *Di - o, - for - se non più ti ri - ve - drò.*

bc

Val. *Nel te-ne-ro mio duol*

Muc. *Nel col-po che pen-sa-i for*

bc

Příklad č. 24: Duet, II/3. Valeria (S) a Mucius (A):
 Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio /
 Odcházím; avšak snad, ó bože – Jdi, krásný miláčku můj.

2

18

Val. co - stan - za, co - stan za o co - re

Muc. tez - za, for - tez - - za o co - re nel

bc

22

Val. nel te - ne - ro mio duol co - stan - za o

Muc. col - po che pen - sa - i for - tez - za o co -

bc

26

Val. co - re o co - re co - stan - za o co - ^{tr}

Muc. - re o co - re for - tez - - ta o co -

bc

31

Val. re. Res - to, e

Muc. re. Par - to, né so par - tir

bc

Příklad č. 24: Duet, II/3. Valeria (S) a Mucius (A):
Parto; ma forse, o Dio! – Vanne, bell'idol mio /
Odcházím; avšak snad, ó bože – Jdi, krásný miláčku můj.

3

35

Val. re - star non so ea l'al-ma mia co - si

Muc. ea l'al-ma mia co - si dan-noun eg - ual mar -

bc

38

Val. dan - noun eg - ual mar - tir vir - tu - dee

Muc. tir vir - tu - deea - mo -

bc

40

Val. a - mo - re, vir - tu - dee a - mo - re.

Muc. - re, vir - tu - dee a - mo - re.

bc

Příklad č. 25: Sbor, II/5. Etruští vojáci (SSATB):

Morte, morte al traditor / Smrt, smrt zrádci; t. 1–4.

Etruští vojáci žádají smrt pro Mucia sestupnou akordickou melodií přednášenou nejprve ve čtvrtových, posléze v osminových hodnotách. Doprovází je dvojhlás hoboju se vzrušenými vzestupnými akordickými pohyby v šestnáctinových hodnotách.

Allegro

ob 1

ob 2

S 1

S 2

A

T

B

vl

vla

bc

Mor - te, mor - te,

Mor - te, mor - te,

Mor - te, mor - te,

Mor - te, mor - te,

Mor - te, mor - te,

Příklad č. 25: Sbor, II/5. Etruští vojáci (SSATB):
Morte, morte al traditor / Smrt, smrt zrádci; t. 1–4.

2

ob 1

ob 2

S 1
mor - te, mor - teal tra - di - tor, al tra - di - tor.

S 2
mor - te, mor - teal tra - di - tor, al tra - di - tor.

A
mor - te, mor - teal tra - di - tor, al tra - di - tor.

T
mor - te, mor - teal tra - di - tor, al tra - di - tor.

B
mor - te, mor - teal tra - di - tor, al tra - di - tor.

vl

vla

bc

**Příklad č. 26: Árie, II/5. Valeria (S): *Salda ho l'alma ne l'amar* /
Pevnou mám duši v milování; t. 1–15.**

Valeriinu árii charakterizují fermaty, kterými zdůrazňuje slova „láska“ (*amor*) a milování (*amar*). Tato slova Valeria navíc podtrhuje sekundovými kroky v podobě zadržovaných tónů, zdůrazňujících utrpení, které jí láska přináší, když stojí vedle Mucia s popálenou rukou a odsouzeného k smrti. Stejně utrpení zobrazuje sestupný chromatický pohyb v partu viol u slova „utrpení“ (*soffrir*, t. 16–17).

Vivace, e un poco allegro

Val. *Valeria*

vi 1 *violin 1*

vi 2 *violin 2*

vla *viola*

bc *cello/bass*

4 *a Porsenna*
Sal - dah o

7 *l'al-ma ne l'a-mar, ne l'a - mar, ma più sal-da nel sof-frir nel sof -*

Příklad č. 26: Árie, II/S. Valeria (S):
Salda ho l'alma ne l'amar / Pevnou mám duši v milování; t. 1–15.

2

10

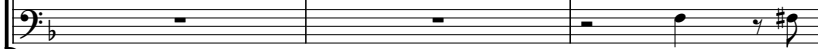
Val. 

frir tut - ti tut-tii dan-ni del mioa mor.

vl 1 

vl 2 

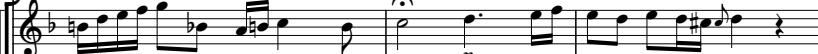
vla 

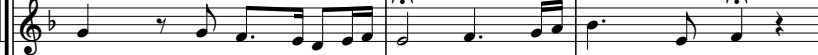
bc 

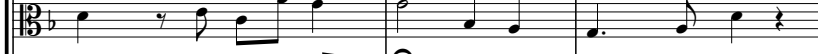
13

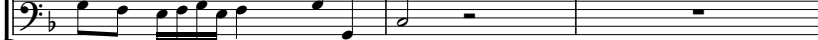
Val. 

Sal - da ho l'al-ma, ne l' a-mar.

vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

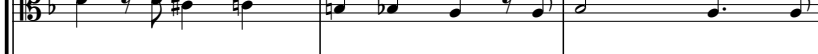
16

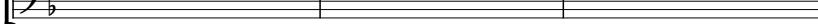
Val. 

ma più sal-da nel sof - frir, nel sof-frir tut - tii dan-ni del mioa-mor.

vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

Příklad č. 27: Árie, II/6. Tarquinius (S): *Con il regno* / Necht' královstvím; t. 1–27.

V kontrapunktickém instrumentálním ritornelu dominuje výrazné, melodicky uzavřené hlavní téma začínající i končící kvintovým skokem (nejprve vzestupným, poté sestupným). V imitaci jej přednášejí vl 2, nástroje bc a poté vl 1. K tomuto tématu tvoří protivětu téma začínající motivem tří opakovaných tónů v osminových hodnotách a zakončené vzestupným skokem v rozsahu kvarty. První téma přebírá ve zpěvním hlase také Tarquinius, zatímco druhé téma k němu tvoří protivětu (t. 9–11). Obě témata se uplatňují také v instrumentálních mezihrách, které se střídají s Tarquiniovým zpěvem.

Příklad č. 27: Árie, II/6. Tarquinius (S):
Con il regno / Necht' královstvím; t. 1–27.

Allegro

Tar. vl 1 vl 2 vla bc

4

7

Con il

Příklad č. 27: Árie, II/6. Tarquinius (S):
Con il regno / Necht' královstvím; t. 1–27.

2

10

Tar. *reg-no pria si pla-chi, si pla-chi in me lo sdeg-no.*

vl 1 *p* *f*

vl 2

vla

bc

13

Tar. *Con il*

vl 1

vl 2

vla

bc

16

Tar. *reg-no pria si pla-chi si pla-chi in me lo sdeg-no: con la bel-la priasiap-*

vl 1

vl 2

vla

bc

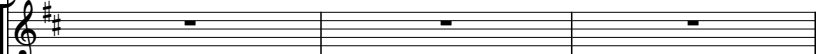
Příklad č. 27: Árie, II/6. Tarquinius (S):
Con il regno / Necht královstvím; t. 1–27.

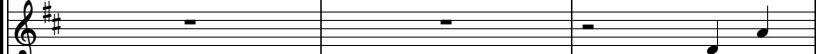
3

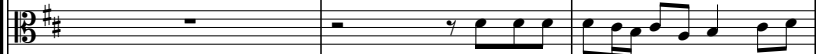
19

Tar. 

-pa-ghi l'a-mor si ap - pa - ghi in me.

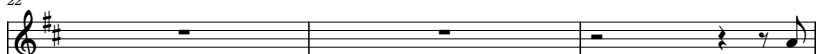
vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

22

Tar. 

Si

vl 1 

vl 2 

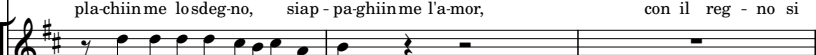
vla 

bc 

25

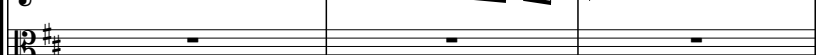
Tar. 

pla-chiin me losdeg-no, siap - pa-ghiin me l'a-mor, con il reg - no si

vl 1 

p

vl 2 

vla 

bc 

**Příklad č. 28: Sbor, II/7. Publius Valerius (B), Clelia (A),
Horatius (T), Herminius (S), etruští vojáci (SATB):**

Pari non ha di lui / Rovného nemá; t. 1–17.

Instrumentální předehru (t. 1–5) následuje imitační nástup čtyř sólistů, ke kterým se v t. 10–12 taktéž v imitaci přidává sbor etruských vojáků a současně s nimi také instrumentální hlasy.

The musical score is written for five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The bottom four staves are for instrumental parts: Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Bassoon (bc). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The vocal parts are mostly rests, while the instrumental parts play a rhythmic melody. The score is divided into two systems, with measures 1-5 in the first system and measures 6-17 in the second system.

[illegible]

Příklad č. 28: Sbor, II/7. Publius Valerius (B), Clelia (A),
 Horatius (T), Herminius (S), etruští vojáci (SATB):
Pari non ha di lui / Rovného nemá; t. 1–17.

3

10

S
lu - i, un co-si pio ne mi - co,

A
un co-si pio ne mi - - - co, un si gen

Tutti
T
8 un co-si pio ne mi - co pio ne-mi - co, un

B
un co-si pio ne - mi - co pio ne - mi - co, un si gen

vi 1

vi 2

vla
Tutti

bc

Příklad č. 28: Sbor, II/7. Publius Valerius (B), Clelia (A),
 Horatius (T), Herminius (S), etruští vojáci (SATB):
Pari non ha di lui / Rovného nemá; t. 1–17.

4

14

S
un si gen-til ri - val. un si gen-til ri - val.

A
til si gen-til ri - val. un si gen - til ri - val.

T
si gen - til ri - val. un si gen - til ri - val.

B
til si gen-til ri - val. un si gen - til ri - val.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 29: Árie, II/8. Porsenna (A): *Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore* / **Již se mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.**

V instrumentálním ritornelu se střídají dvě zvukové barvy: nejprve plný zvuk orchestru a po něm hlasy houslí a viol bez doprovodu nástrojů bc s motivy sekundových kroků v šestnáctinových hodnotách klesajících v sekvenčním pohybu. Vrchol dílu A tvoří tři virtuózní koloratury ve zpěvním hlase na slově *trionfar* (zvítězit). První a druhá koloratura jsou postaveny na rychlých pohybech v šestnáctinových hodnotách s nejprve sestupným a poté rychlým vzestupným pohybem melodie, třetí koloratura potom na sledu vzestupných tónů na prodlevách, ozdobených trylky. V závěru dílu B zpívá etruský král o vítězném Amorovi, který si po svém triumfu přijde odpočinout do jeho srdce. Porsenna začíná od taktu 48 zpívat bez basového doprovodu. V souladu s obsahem zpívaného textu se za koloraturou na slově *riposar* zastavuje tok melodie na fermatě. V taktu 50 se mění dosavadní tempo allegro na adagio, které trvá až do taktu 53, kdy zpěv i housle s violami končí na celé notě v akordu d moll s prázdnou kvintou. Tempo allegro se vrací zpět teprve v taktu 54 se začátkem instrumentálního ritornelu uvádějícího díl A'.

Příklad č. 29: *Árie, II/8. Porsenna (A):*
Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore /
Již se mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.

Allegro

Por.

vl 1

vl 2

vla

bc

3

Por.

vl 1

vl 2

vla

bc

6

Por.

vl 1

vl 2

vla

bc

Par-mi già, ch'io veg-ga A - mo-re.

p

f

p

Příklad č. 29: Árie, II/8. Porsenna (A):
 Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore /
 Již se mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.

2

9

Por.

vl 1

vl 2

vla

bc

12

Por.

vl 1

vl 2

vla

bc

15

Por.

vl 1

vl 2

vla

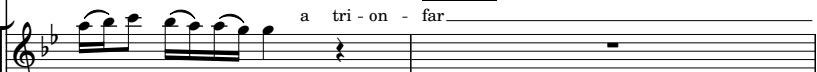
bc

Příklad č. 29: *Árie, II/8. Porsenna (A):*
Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore /
Již se mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.

3

17

Por. 

vl 1 

vl 2 

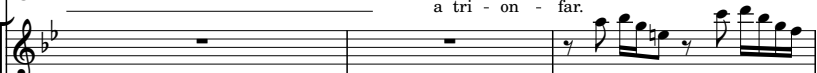
vla 

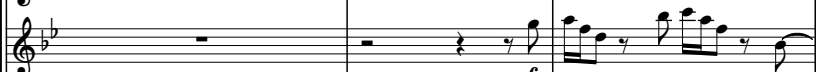
bc 

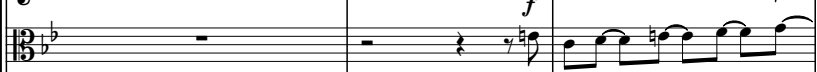
a tri - on - far

19

Por. 

vl 1 

vl 2 

vla 

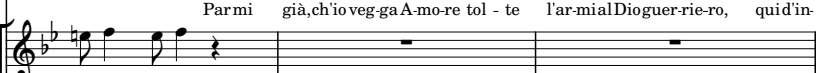
bc 

a tri - on - far.

f

22

Por. 

vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

Parmi già, ch'io veg-ga A-mo-re tol - te l'ar-mial Dioguer-rie-ro, quid'in-

Příklad č. 29: Árie, II/8. Porsenna (A):
 Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore /
 Již se mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.

4

25

Por. *- tor-noa tri-on-far. a tri-on - far*

vl 1 *p*

vl 2

vla

bc

28

Por. *a tri - on - far.*

vl 1

vl 2

vla

bc

31

Por. *a tri - on - far.*

vl 1 *p*

vl 2

vla

bc

Příklad č. 29: Árie, II/8. Porsenna (A):
 Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore /
 Již se mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.

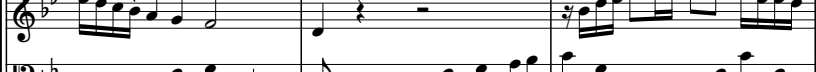
5

33

Por. 

a tri - on - far.

vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

36

Por. 

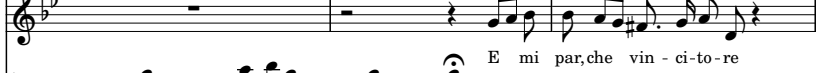
vl 1 

vl 2 

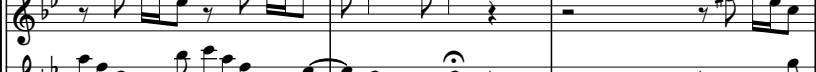
vla 

bc 

39

Por. 

E mi par, che vin - ci-to-re

vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

Příklad č. 29: Árie, II/8. Porsenna (A):
 Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore /
 Již se mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.

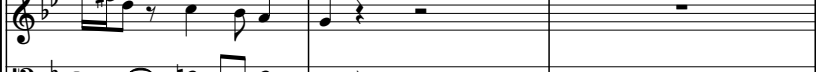
6

42

Por. 

e miparche vin - ci - to-re scen-da poi quel nu-mear-

vl 1 

vl 2 

vla 

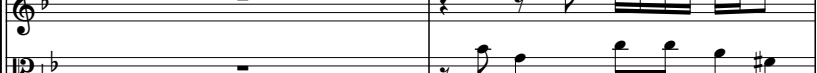
bc 

45

Por. 

-cie - ro nel mio se - noa ri - po - sar.

vl 1 

vl 2 

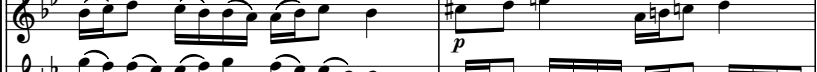
vla 

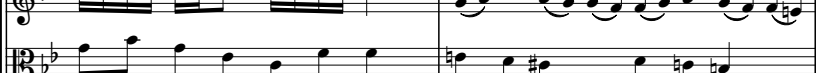
bc 

47

Por. 

Nel mio se - noa ri - po - sar

vl 1 

vl 2 

vla 

bc 

Příklad č. 29: Árie, II/8. Porsenna (A):
 Parmi Parmi già, ch'io veggo Amore /
 Již se mi zdá, jako bych viděl Amora; t. 1–56.

7

49 **Adagio**

Por. nel mio se - no a ri - po -

vl 1

vl 2

vla

bc

52 **Allegro**

Por. -sar a ri - po - sar.

vl 1

vl 2

vla

bc

55

Por.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 30: Árie, II/12. Horatius (T):

Questo ferro / Tento meč do tvé hrudi; t. 1–23.

Árie začíná devizou, po které následuje instrumentální ritornel. Dva samostatné hlasy hoboju (ob 1 a 2) jsou odděleny od hlasů vl, které hrají unisono. Stoupající melodie v sekundách a oktávové skoky v partech hoboju připomínají melodické postupy v ritornelu k árii boha řeky Tiberu (*Vesta adora, e sacro giorno, I/3*). Protivětu jim tvoří akordické pohyby v šestnáctinových hodnotách v hlasu vl unis.

Allegro

ob 1

ob 2

Hor.

Que - sto fer - ro.

vl unis

vla

bc

5

Příklad č. 30: Árie, II/12. Horatius (T):
Questo ferro / Tento meč do tvé hrudi; t. 1–23.

2

9

ob 1

ob 2

Hor.

vl unis

vla

bc

12

ob 1

ob 2

Hor.

Que - sto fer - ro a te nel pet - to diun va -

vl unis

vla

bc

Příklad č. 30: Árie, II/12. Horatius (T):
Questo ferro / Tento meč do tvé hrudi; t. 1–23.

3

16

ob 1

ob 2

Hor.

8 -lor, chemainon lan - gue, le me - mo - rie im - pri - me - rà

vl unis

vla

bc

20

ob 1

ob 2

Hor.

le me

vl unis

vla

bc

III dějství

Příklad č. 31: Árie, III/2. Tarquinius (S): *Cambia in fulmine / Královská láska, je-li uražena; t. 1–12.*

Obraz smrtících blesků, o kterých zpívá Tarquinius, poskytují v úvodním ritor-
nelu rychlé vzestupné pohyby a lomené akordy v šestnáctinových hodnotách,
stejně tak i velké intervalové skoky v rozsahu oktávy a sexty.

Allegro

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The vocal line (Tar.) is in the top staff of each system, and the piano accompaniment (vl unis, vla, bc) is in the three staves below. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows the vocal line and piano accompaniment for measures 1 through 12. The piano accompaniment features rapid sixteenth-note patterns and large intervallic leaps, characteristic of the 'lightning' imagery described in the text.

Příklad č. 32: Árie, III/7. Horatius (T): *Guarda Orazio; e tu marcato* / Pohlédni na Horatia; a ty poznamenán; t. 1–14.

Úvodní fráze textu ve formě devizy je poprvé přednesena v dvojnásobně dlouhých hodnotách nežli při svém opakování. Mezi textové úseky vstupují krátké mezhry obou hlasů houslí s akordickou melodií v tečkovaném rytmu zakončenou vždy oktavovým skokem.

Hor. vl 1 vl 2 vla bc

3
Hor. vl 1 vl 2 vla bc
Guarda O - ra - zio.

6
Hor. vl 1 vl 2 vla bc
Guarda O - ra - zio: e tu mar - ca - to diun ar-dirche mio tu

Příklad č. 32: Árie, III/7. Horatius (T):
 Guarda Orazio; e tu marcato /
 Pohledni na Horatia; a ty poznamenán; t. 1–14.

2

9

Hor. *cre - di, ve - di'lfron - te, e l'al - ma ve - di diun ri -*

vl 1

vl 2

vla

bc

11

Hor. *-val - eac - cu - sa - tor. ve - di'l*

vl 1

vl 2

vla

bc

13

Hor. *fron - te, e l'al - ma ve - di diun ri - va - leac - cu - sa - tor.*

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 33: Árie, III/10. Publius Valerius (B): *Sei nocchier, che può, s'ei vuole* / Jsi lodivodem, který se může, chce-li; t. 1–76.

Instrumentální ritornel začíná fugovou expozicí tématu s výraznými intervalovými skoky: nejprve vzestupným sextovým a posléze sestupným septimovým (v rozsahu velké sexty). Téma je přednášeno v pořadí: vl 1, vl 2, bc a vla. Po doznění ritornelu přebírá téma Publius Valerius, který přednáší celý text dílu A pouze za doprovodu nástrojů bc. Poté vl 1 opět přednesou téma (t. 36), po nich nástroje bc (t. 39). Následně opakuje téma opět Publius Valerius (t. 48), od kterého jej v t. 64 opět přebírají nástroje. Protivěty instrumentálních hlasů v šestnáctinových hodnotách evokují rozbouřené mořské vlny. Také Publius Valerius opakovaně zdobí slovo *tempesta* (bouře).

Příklad č. 33: Árie, III/10. Publius Valerius (B):
Sei nocchier, che può, s'ei vuole /
Jsi lodivodem, který se může, chce-li; t. 1–76.

Allegro

P. V. 

8

P. V. 

14

P. V. 

Príklad č. 33: Árie, III/10. Publius Valerius (B):
Sei nocchier, che può, s'ei vuole /
Jsi lodivodem, který se může, chce-li; t. 1–76.

2

20

P. V.

vi 1

vi 2

vla

bc

27

P. V.

vi 1

vi 2

vla

bc

34

P. V.

vi 1

vi 2

vla

bc

Príklad č. 33: Árie, III/10. Publius Valerius (B):
Sei nocchier, che può, s'ei vuole /
Jsi lodivodem, který se může, chce-li; t. 1–76.

3

40

P. V. 

vi 1 

vi 2 

vla 

bc 

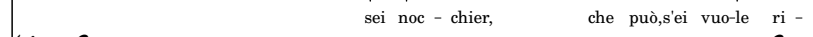
Sei noc - chier,

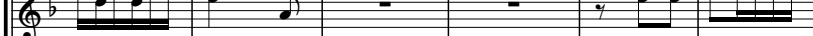
p

46

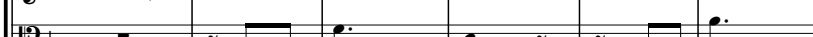
P. V. 

sei noc - chier, che può, s'ei vuo - le ri -

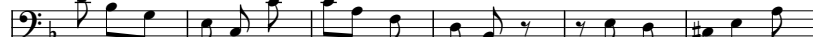
vi 1 

vi 2 

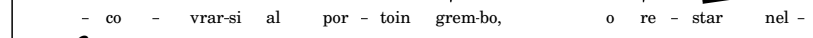
vla 

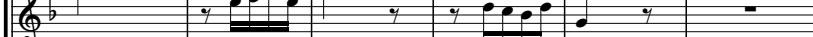
bc 

52

P. V. 

- co - vrar-si al por - toin grem-bo, o re - star nel -

vi 1 

vi 2 

vla 

bc 

Příklad č. 33: Árie, III/10. Publius Valerius (B):
Sei nocchier, che può, s'ei vuole /
Jsi lodivodem, který se může, chce-li; t. 1–76.

4

58

P. V. *-la tem - pe - sta.*

vl 1

vl 2

vla *f*

bc

65

P. V.

vl 1 *tr*

vl 2

vla

bc

71

P. V.

vl 1

vl 2 *tr*

vla

bc

Příklad č. 34: Sbor, III/10. Etruští vojáci (SSATB): *Pace, Porsenna, pace / Mír, Porsenno, mír, díl A.*

Etruští vojáci, kteří na začátku příběhu vyzývali Římany ke kapitulaci, prosí zpěvnou melodii za doprovodu smyčcového ansámblu svého krále o uzavření míru.

S 1
 S 2
 A
 T
 B
 vl 1
 vl 2
 vla
 bc

Pa-ce, Por-sen-na, pa-ce, un
 Pa-ce, Por-sen-na, pa-ce, un
 Pa-ce, Por-sen-na, pa-ce, un
 Pa-ce, Por-sen-na, pa-ce, un
 Pa-ce, Por-sen-na, pa-ce, un

Příklad č. 34: Sbor, III/10. Etruští vojáci (SSATB):
Pace, Porsenna, pace / Mír, Porsenno, mír, díl A.

2

4

S 1

ra - pi-tor au-da-ce del tuo soc-cor-soèin-deg-no ein -

S 2

ra - pi-tor au-da-ce del tuo soc-cor-soèin-deg-no ein -

A

ra - pi-tor au-da-ce del tuo soc-cor-soèin-deg-no ein -

T

8

ra - pi-tor au-da-ce del tuo soc-cor-soèin-deg-no ein

B

ra - pi-tor au-da-ce del tuo soc-cor-soèin-deg-no ein

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 34: Sbor, III/10. Etruští vojáci (SSATB):
Pace, Porsenna, pace / Mír, Porsenno, mír, díl A.

3

6

S 1
 deg - noè del tuaa-mor e in - deg-noè del tuaa - mor.

S 2
 deg - noè del tuaa-mor e in - deg-noè del tuaa - mor.

A
 deg - noè del tuaa-mor ein - deg-noè del tuaa-mor.

T
 8 deg - noè del tuaa-mor ein - deg-noè del tuaa - mor.

B
 deg - noè del tuaa-mor ein - deg-noè del tuaa-mor.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 34: Sbor, III/10. Etruští vojáci (SSATB):
Pace, Porsenna, pace / Mír, Porsenno, mír, díl A.

4

8

S 1

S 2

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

bc

8

Příklad č. 35: Sbor, III/10. Římští vojáci (SATB): *Guerra, Valerio, guerra / Válku, Valerie, válku; t. 1–10.*

Vzrušené výkřiky bojechtivých římských vojáků napodobují akordickou melodi-
ku žestových nástrojů, které je doprovázejí. Stejně jako první věta úvodní sinfo-
nie je také tento sbor postaven na principu echa.

clno 1, 2

tr 1, 2

timp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

bc

Guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, Va-

Guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, Va-

Guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, Va-

Guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, Va-

Příklad č. 35: Sbor, III/10. Římští vojáci (SATB):
 Guerra, Valerio, guerra / Válku, Valerie, válku; t. 1–10.

2

clno 1, 2

tr 1, 2

timp

S

-le - rio, Va - le - rio, guer - ra.

A

-le - rio, Va - le - rio, guer - ra.

T

-ler - rio, Va - le - rio, guer - ra.

B

-le - rio, Va - le - rio, guer - ra.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 35: Sbor, III/10. Římští vojáci (SATB):
Guerra, Valerio, guerra / Válku, Valerie, válku; t. 1–10.

3

clno 1, 2

tr 1, 2

timp

S
Guer - ra, Va - le - rio, guer - ra.

A
Guer - ra, Va - le - rio, guer - ra.

T
Guer - ra, Va - le - rio, guer - ra.

B
Guer - ra, Va - le - rio, guer - ra.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 35: Sbor, III/10. Římští vojáci (SATB):
 Guerra, Valerio, guerra / Válku, Valerie, válku; t. 1–10.

4

Flauto 1, 2

tr 1, 2

timp

S
 Ro - magià l'a - staaf - fer - ra se d'i - rean - co - raed'ar - mi va -

A
 Ro - ma già l'a - staaf - fer - ra se d'i - rean - co - rae

T
 Ro - magià l'a - sta af - fer - ra se d'i - rean - co - rae

B
 Ro - ma già l'a - staaf - fer - ra se d'i - rean - co - rae

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 35: Sbor, III/10. Římští vojáci (SATB):
Guerra, Valerio, guerra / Válku, Valerie, válku; t. 1–10.

9 5

clno 1, 2

tr 1, 2

timp

S
-goè l'os - til fu-ror va - goè l'os - til fu-ror.

A
d'ar - mi va - goè l'os - til fu - ror l'os - til fu-ror.

T
d'ar - mi va - goè l'os - til fu - ror, l'os - til fu-ror.

B
d'ar - mi va - go èl' os-til fu - ror, l'os - til fu - ror.

vl 1

vl 2

vla

bc

Licenza

Příklad č. 36: Sbor, licenza. Penáti (SATB): *Che bel piacer!* / Jak krásné potěšení!; (díl A).

Rigaudon ve formě da capo zpívají a tančí penáti těsně před příchodem dvou alegorických postav: Lásky k míru a Veřejného blaha.

The musical score is written for SATB choir and string quartet. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently empty, indicating that the lyrics are to be added. The instrumental parts (Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass) contain a melody. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal staves and the beginning of the instrumental parts. The second system contains the continuation of the instrumental parts.

Příklad č. 36: Sbor, licenza. Penáti (SATB):
Che bel piacer! / Jak krásné potěšení!; (díl A).

2

9

S
A
T
B

Che bel pia - cer go - der di pa-cei zef-fi-ri! Né più te - mer dia -

Che bel pia - cer go - der di pa-cei zef-fi-ri! Né più te - mer dia -

Che bel pia - cer go - der di pa-cei zef-fi-ri! Né più te - mer dia -

Che bel pia - cer go - der di pa-cei zef-fi-ri! Né più te - mer dia -

vl 1

vl 2

vla

bc

*Příklad č. 36: Sbor, licenza. Penáti (SATB):
Che bel piacer! / Jak krásné potěšení!; (díl A).*

3

17

S
cer-ba guer-rai tur-bi-ni, che bel pia-cer, che bel pia-cer—che bel pia-cer!

A
cer-ba guer-rai tur-bi-ni, che bel pia-cer, che bel pia-cer che bel pia-cer!

T
cer-ba guer-rai tur-bi-ni, che bel pia-cer, che bel pia-cer—che bel pia-cer!

B
cer-ba guer-rai tur-bi-ni, che bel pia-cer, che bel pia-cer—che bel pia-cer!

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 37: Sbor, licenza. Sbory a sólisté (SATB):***A Vesta il labbro / Vestu velebí ústa.***

V závěrečném sborovém a tanečním čísle označeném v rukopisné partituru jako *Minuet*, účinkují všichni přítomní. Doprovází je celý orchestr včetně obou žesťových sborů. Všichni společně velebí Alžbětu Kristýnu a Prahu, její královské sídlo.

The musical score is written for a SATB choir and a full orchestra. The time signature is 3/4. The vocal parts are arranged in two systems. The first system includes 'clno 1, 2' (contraltos), 'tr 1, 2' (tenors), and solo parts 'S' (soprano), 'A' (alto), 'T' (tenor), and 'B' (bass). The second system includes violin parts 'vl 1' and 'vl 2', viola 'vla', and cello/bass 'bc'. The instrumental parts are more active than the vocal parts, which are mostly resting in the first system.

Příklad č. 37: Sbor, licenza. Sbory a sólisté (SATB):
A Vesta il labbro / Vestu velebí ústa.

2

clno 1, 2

tr 1, 2

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

bc

A Ve - sta il lab - ro, il lab - bro ap - plau - de,

A Ve - stail lab - bro, il lab - bro ap - plau - de,

A Ve - stail lab - bro, il lab - bro ap - plau - de,

A Ve - stail lab - bro, il lab - bro ap - plau - de,

Příklad č. 37: Sbor, licenza. Sbory a sólisté (SATB):
A Vesta il labbro / Vestu velebí ústa.

3

13

clno 1, 2

tr 1, 2

S

maE-li-saa - do-ra il cor a - do - rail cor.

A

maE - li-saa - do-rail cor a - do - rail cor.

T

maE - li-saa - do ra il cor a - do-rail cor.

B

maE - li-saa - do-rail cor a - do-rail cor.

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 37: Sbor, licenza. Sbory a sólisté (SATB):
A Vesta il labbro / Vestu velebí ústa.

4

19

clno 1, 2

tr 1, 2

S

A

T

B

E a

E a

Ea

Ea

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 37: Sbor, licenza. Sbory a sólisté (SATB):
A Vesta il labbro / Vestu velebí ústa.

5

25

clno 1, 2

tr 1, 2

S

Ro - madas-si lau - de, ma in quel - la si fes - teg-gia di Pra-ga, e di sua

A

Ro-ma das-si lau - de, ma in quel-la si fes - teg-gia di Pra-ga, e di sua

T

Ro-ma das-si lau - de, ma in quel-la si fes - teg-gia di Pra-ga, e di sua

B

Ro-ma das-si lau - de, ma in quel-la si fes - teg-gia di Pra-ga, e di sua

vl 1

vl 2

vla

bc

Příklad č. 37: Sbor, licenza. Sbory a sólisté (SATB):
A Vesta il labbro / Vestu velebí ústa.

6

30

D.C.

clno 1, 2

tr 1, 2

S

reg - gia la glo - ria, e lo splen - dor.

A

reg - gia la glo - ria, e lo splen - dor.

T

reg - gia la glo - ria, e lo splen - dor.

B

reg - gia la glo - ria, e lo splen - dor.

vl 1

vl 2

vla

bc

Seznam literatury

Seznam použitých pramenů a literatury

Rukopisné prameny

Zeremonial Akten, 32 Ält. Zerem A. 1723 IX.-1725 VII., Österreichisches Staatsarchiv – Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien.

FUX, Johann Joseph: *Costanza e Fortezza*. Rkp. partitura, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung (A-Wn), sign. Mus. Hs. 17266. Mus.

FUX, Johann Joseph: *Costanza e Fortezza*. Rkp. partitura, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Archiv (A-Wgm), sign. IV 13592 (Q 1382).

Tištěné prameny

[BENDA, František]. *Vlastní životopis, jež pro své děti a potomky roku 1763 napsal František Benda, královský pruský koncertní mistr*. Přeložil a poznámkami opatřil Jaroslav Čeleda. Praha: Topičova edice, 1939.

[BENDA, Franz]. Auto-Biographie von Franz Benda. In: *Neue Berliner Musikzeitung*, 10(35), 27. 8. 1856, s. 274–276. Dostupné z: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527477_00257_u001/1

BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966 (překlad Jaroslava Pippichová) (= Hudba v zrcadle doby, sv. 4).

BURNEY, Charles. *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*. Vol. II. London: T. Becket and Co.: J. Robson: G. Robinson, 1773. Dostupné z: <https://archive.org/details/presentstateofmu02burn/page/n5/mode/2up>

- FUX, Johann Joseph Fux. *Costanza e Fortezza: Festa teatrale in drei Akten: mit sieben Illustrationem*. Bearbeitet von Egon Wellesz. Wien: Artaria & Co., 1910 (= DTÖ, XVIII. Jhg.).
- [HILLER, Johann Adam]. Lebenslauf des Herrn Franz Benda, königlichen Preußischen Kammermusicus. In: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* [1] 1766/67, č. 23 (2. 12. 1766), s. 176–178. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10271141?page=188,189>
- MATTHESON, Johann. *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*. Hamburg: In verlegung des verfassers, 1740. Dostupné z: <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN685556816>
- PARIATI, Pietro. *Costanza e Fortezza*. Vienna: J. P. van Ghelen, 1723.
- [QUANTZ, Johann Joachim]. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen. In: MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. 1.díl: 1754/55. Berlin: Lange, 1755, s. 197–250. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11044344?page=246>

Literatura

- ADKINS, Lesley – ADKINS, Roy A. *Antický Řím: Encyklopedická příručka*. Praha: Slovart, 2012. ISBN 978-80-7391-579-7.
- BAHNÍK, Václav a kol. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.
- BARTOŠ, Jaroslav a kol. *Dějiny českého divadla: Od počátků do sklonku osmnáctého století*. Praha: Academia, 1968.
- BASTL, Beatrix a kol. *Habsburkové: Země Koruny české ve středoevropské monarchii: 1526–1740*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2017. ISBN 978-80-7422-572-7.
- BENNETT Lawrence E. Porsile [Persile, Porcile, Porsille], Giuseppe. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022131>
- BIANCONI, Lorenzo. Cesti Antonio. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, Bd. 4. 2. neubearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2000, sl. 617–632. ISBN 978-37-6181-114-6.
- BLANKEN, Christine. Keiser, Reinhard. In: LÜTTEKEN, Laurenz, ed. *MGG Online* [online]. Kassel: Bärenreiter; Berlin: J. B. Metzler; New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2016 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27968>

- BOETZKES, Manfred. Galli-Bibiena [Bibiena, Bibbiena]. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010558>
- BOHADLOVÁ, Kateřina. *Astarto versus Atalanta: Heinrich Rademin, „Director Comicus“ (1674–1731), v kontextu italsko-německé divadelní dramaturgie počátku 18. století* [disertační práce]. Praha: Univerzita Karlova, 2009.
- BÖHM, Claudia. *Theatralia anlässlich der Krönungen in der österreichischen Linie der Casa d' Austria (1627-1764)* [disertační práce]. Wien: Universität Wien, 1986.
- BORECKÝ, Bořivoj, ed. *Báje a povídky*. Praha: Odeon, 1976 (= Antická próza, sv. 7).
- BROSCHÉ, Günter, ed. *Musica Imperialis: 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998*. Tutzing: Hans Schneider, 1998. ISBN 3-7952-0931-5.
- BROWN, A. Peter. Caldara's trumpet music for the Imperial celebrations of Charles VI. and Elisabeth Christine. In: PRITCHARD, Brian W. A. *Caldara: Essays on his life and times*. Aldershot: Scolarpress, 1987, s. 3–48. ISBN 0-85967-720-6.
- CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8.
- CORETH, Anna. *Pietas Austriaca: Fenomén rakouské barokní zbožnosti*. Olomouc: Centrum Aletti – Refugium, 2013. ISBN 978-80-7412-148-7.
- CORETH, Anna. *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1982. ISBN 978-34-8640-722-8.
- DEAN, Winton. Borosini, Francesco [Borseni]. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000381659>
- DEAN, Winton. Borosini, Rosa [née d'Ambreville]. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000381660>
- DEAN, Winton – KNAPP, John Merrill. *Händel's Operas 1704–1726*. Woodbridge: Boydell Press, 2014. ISBN 978-18-4383-525-7.
- DEMBSKI-RISS, Ulrike. Bühnenarchitektur und Bühnendekoration in den Wiener Operafführungen zur Zeit von Johann Joseph Fux. Anmerkungen zu den Szenebildern der Opern Angelica Vincitrice di Alcina und Costanza e Fortezza. In: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*. Laaber: Laaber-Verlag, 1996, s. 187–202 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Hg. von Richard Jakoby, Bd. 7). ISBN 978-38-9007-231-9.
- DLABACZ, Johann Gottfried. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Praha: Stände Böhmens, 1815.

- DUBOWY, Norbert. Pariati. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 13. 2. neubearbeitete Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2005, sl. 113–114. ISBN 978-37-6181-133-7.
- FAJTLOVÁ, Kateřina. La Contesa dell'Aria e dell'Aqua: Koňský balet jako součást svatebních oslav Leopolda I. a Markéty Terezy. In: FAJTLOVÁ, Kateřina – KINDL, Miroslav, eds. *Koň v piškotech: Slavnosti na dvoře císaře Leopolda I.* Olomouc: Muzeum umění, s. 55–61. ISBN 978-80-8810-324-0.
- FAJTLOVÁ, Kateřina – KINDL, Miroslav, eds. *Koň v piškotech: Slavnosti na dvoře císaře Leopolda I.* Olomouc: Muzeum umění, 2017. ISBN 978-80-8810-324-0.
- FIDLER, Petr. La Contesa dell'Aria e dell'Aqua. Zum Zeit- und Raumbegriff einer Barockperformance. In: *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku České Budějovice*, 2000 s. 359–379 (= Opera historica 8). ISBN 80-7040-384-5.
- FLOTZINGER, Rudolf – WELLESZ, Egon. *Johann Joseph Fux: Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1991. ISBN 978-32-0101-534-9.
- FRANCHI, Saverio. Ruspoli, Francesco Maria. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 14. 2. neubearbeitete Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2005, sl. 692–694. ISBN 978-37-6181-134-4.
- FREEMAN, Daniel. *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*. Stuyvesant – New York: Pendragon Press, 1992. ISBN 0-945193-17-3.
- GIBNEY, Wendy N. Pariati. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIV. London: Macmillan, 1980, s. 183–184. ISBN 0-333231-11-2.
- GOLOUBEVA, Maria. *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*. Mainz: Philipp von Zabern, 2000. ISBN 978-38-0532-704-6.
- GRIFFIN, Thomas. Antonio Caldara's Il Più bel Nome: Concerning its Date and Place of Performance. In: JONÁŠOVÁ, Milada – VOLEK, Tomislav, eds. *Antonio Caldara nel suo tempo*. Praha – Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca – Ensemble Hof-Musici, 2017, s. 41–49 (= L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento, sv. II). ISBN 978-80-9046-562-6.
- GRONDA, Giovanna. Pariati, Pietro. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020900>

- GRONDA, Giovanna. Pariati, Pietro. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition*, 9, London: Macmillan, 2001, s. 74–75. ISBN 978-0-19-517067-2.
- GRUBER, Gernot, ed. *Musikgeschichte Österreichs: Band 2 (Vom Barock zum Vormärz)*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 1995. ISBN 978-32-2210-976-8.
- HADAMOWSKY, Franz. Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740). In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, Wien, 1951.
- HANSELL, Sven – MASSARO, Maria Nevilla. Vandini, Antonio. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028999>
- HENZEL, Christoph. *Graun*, Carl Heinrich. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000380274>
- HENZEL, Christoph. *Graun*, Carl Heinrich. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Personenteil*, Bd. 7. 2. neubearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2002, sl. 1506–1511. ISBN 978-37-6181-117-7.
- HILMERA, Jiří. Costanza e Fortezza. Několik poznatků k scénografii barokního divadla. In: *Divadlo*, 9(4), 1958, s. 258–266.
- HILSCHER, Elisabeth Theresia. *Mit Leier und Schwert: Die Habsburger und die Musik*. Graz – Wien – Köln: Styria, 2000. ISBN 978-32-2212-816-5.
- HIRSCHMANN, Konstantin. Componimenti, poemetti und feste. *Musiktheatrale Huldigung am Hof Kaiser Josephs I.* [disertační práce]. Wien: Universität Wien, 2023. Dostupné z: <https://theses.univie.ac.at/detail/69288>.
- HOFMANN, Ulrike. *Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. 1658–1705* [disertační práce]. Wien: Universität Wien, 1975.
- HOCHRADNER, Thomas. Fux. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Bd. 7. 2. neubearbeitete Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2002, sl. 303–319. ISBN 978-37-6181-117-7.
- HOCHRADNER, Thomas, ed. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741) (FuxWV): Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872). Bd. I*. Wien: Hollitzer Verlag, 2016. 978-39-90121-59-7.
- HOCHRADNER, Thomas – WHITE, Harry: Fux, Johann Joseph. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049235>

- HUSS, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740* [disertační práce]. Wien: Universität Wien – Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, 2003. Dostupné z: http://www.donjuanarchiv.at/fileadmin/DJA/Forschung/Zentraleuropa/Opern-_und_Theaterrepertoire/Forschungsliteratur_online/huss/Huss_2003.pdf
- HUSS, Frank. *Videňský císařský dvůr: Kulturní dějiny od Leopolda I. po Leopolda II.* Praha: Knižní klub, 2014. ISBN 978-80-242-4267-5.
- JIRÁSEK, Alois. *Temno: Historický obraz*. J. Otto: Praha, 1922 (= Al. Jiráskova Sebrané spisy, díl 40).
- JONÁŠOVÁ, Milada – VOLEK, Tomislav, eds. *Antonio Caldara nel suo tempo*. Praha – Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca – Ensemble Hof-Musici, 2017 (= L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento, sv. II). ISBN 978-80-9046-562-6.
- KAMPER, Otakar. *Hudební Praha v XVIII. věku*. Praha: Melantrich, [1936].
- KAZÁROVÁ, Helena – VESELÁ, Irena. Giuseppe Galli Bibiena: Costanza e Fortezza. In: ROUSOVÁ, Andrea, ed. *Tance a slavnosti 16.–18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 338–343. ISBN 978-80-7035-394-3.
- KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römische Oratorien*. Graz – Köln: Hermann Böhlau Nachfolger, 1966.
- KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Johann Joseph Fux*. Wien: Alfred Hölder-Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1872.
- KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder), 1869.
- KUNEŠOVÁ, Jana – VLAS, Vít. *Baroko v Bavorsku a v Čechách. Katalog česko-bavorské zemské výstavy*. Praha: Národní muzeum, 2023. ISBN 978-80-7036-798-8.
- KUTSCH, K. J. – RIEMENS, Leo. *Grosses Sängerlexikon*. Bern-München: K. G. Saur, 1997. ISBN 978-39-0782.067-4.
- LIPP, Daniele. *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705–1703)* [diplomová práce]. Wien: Universität Wien, 2005.
- Titus LIVIUS. *Dějiny I*. Přeložili Pavel Kucharský a Čestmír Vránek. Praha: Svoboda, 1979 (= Antická knihovna, sv. 11).
- MACEK, Ondřej: *Quantzova autobiografie – komentovaný překlad* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2015. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/kvz78/Macek_diplomova_prace_2015-05-04.pdf
- MATSCHKE, Franz. *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.: Ikonographie, Ikonologie und Programatik des „Kaiserstils“*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1981. ISBN 978-31-1241-821-5.

- MEER, John Henry van der. *Johann Josef Fux als Opernkomponist*. Bilthoven: Creyghton 1961.
- MICHELS, Claudia. *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740: Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*. Wien: Hollitzer, [2019]. ISBN 978-3-99012-366-9.
- MIKULEC, Jiří. *Leopold I.: Život a vláda barokního Habsburka*. Praha – Litomyšl: Paseka, 1997. ISBN 80-7185-141-8.
- MONSON, Dale L. Carestini, Giovanni. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition*, 5. London: Macmillan, 2001, 126–127. ISBN 978-0-19-517067-2.
- NETTL, Paul. *Das Prager Quartierbuch des Personals der Krönungsoper 1723*. Sonderabdruck aus dem Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischer Akademie der Wissenschaften, 1957.
- NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha: SNKLHU, 1955.
- NIUBO, Marc. Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679–1680. In: FEJTOVÁ, Olga – LEDVINKA, Václav – PEŠEK, Jiří – VLNAS, Vit, eds. *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001* Praha: Scriptorium: Archiv hlavního města Prahy, 2004, s. 95–131 (= Documenta Pragensia). ISBN 80-86852-06-7 (Archiv hl. m. Prahy), 80-86197-59-X (Scriptorium).
- NIUBO, Marc. Poslední dny Johanna Heinricha Schmelzera. *Acta musicologica.*, 2006, roč. [3], č. 2, ISSN 1214-5955. Dostupné z: <https://acta.musicologica.cz>
- NIUBO, Marc – BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina. Hudba a divadlo. In: HRBEK, Jiří a kol. *Panovnický majestát: Habsburkové jako čeští králové v 17. a 18. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny ve spolupráci s Historickým ústavem AV ČR, v.v.i., 2021. ISBN 978-80-7422-804-9 (NLN), 978-80-7286-378-5 (Historický ústav AV ČR).
- PETROBELLI, Luigi: Tartini, Giuseppe. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027529>
- PILKOVÁ, Zdeňka – ALLIHN, Ingeborg. Benda Franz. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 2. 2. neubearbeitete Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1999, sl. 1056–1062. ISBN 978-37-6181-112-2.
- PLÚTARCHOS. *Životopisy slavných Řeků a Římanů I*. Praha: Odeon, 1967 (= Živá díla minulosti, sv. 49).
- POLLEROSS, Friedrich B. Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien. In: JANÉ, Jordi, ed. *Denkmodelle. Akten des achten spanisch-österreichischen Symposions 15.–18. Dezember 1999 in Tarragona*. Sonderheft I. Tarragona, 2000, s. 122–173.

- RILL, Bernd. *Karl VI.: Österreich als barocke Großmacht*. Graz: Styria, 1992.
ISBN 978-32-22121-48-7
- RODE-BREYMAN, Suzanne. *Musiktheater eines Kaiserpaars: Wien 1677 bis 1705*.
Hildesheim – Zürich – New York: Olms, 2010. ISBN 978-34-8714-474-0.
- ROMAGNOLI, Angela. *Caldara*. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 3*. 2. neubearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2000, sl. 1660–1674. ISBN 978-37-6181-113-9.
- ROUSOVÁ, Andrea, ed. *Tance a slavnosti 16.–18. století*. Praha: Národní galerie, 2008.
ISBN 978-80-7035-394-3.
- RUBOW, Markus. *Matteis*. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 11*. 2. neubearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2004, sl. 1327–1328. ISBN 978-37-6181-121-4.
- SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994. ISBN 978-39-9094-219-2.
- SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Cantanti*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993. ISBN 978-39-9094-253-6.
- SEIFERT, Herbert. *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988 (= *Dramma per musica*, Bd. 2). ISBN 978-39-0027-013-1.
- SEIFERT, Herbert. *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Hans Schneider, 1985 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 25). ISBN 978-37-9520-467-9.
- SEIFERT, Herbert. *Pietro Pariati poeta cesareo*. In: GRONDA, Giovanna. *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia, con saggi di B. Dooley, H. Seifert, R. Strohm*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1990, s. 45–73. ISBN 978-88-1502-494-7.
- SELFRIEDGE-FIELD, Eleanor. *The Viennese court orchestra in the time of Caldara*. In: PRITCHARD, Brian W. A. *Caldara: Essays on his life and time*. Aldershot: Scholarpress, 1987, s. 117–151. ISBN 0-85967-720-6.
- SEWER, Howard. *Marpurg, Friedrich Wilhelm*. In: *Grove Music Online* [online].
Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050046>
- SCHMIDT, Carl B. Antonio Cesti's "Il pomo d'oro": A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle. *Journal of the American Musicological Society*, 1976, roč. 29, č. 3, s. 381–412. ISSN 0003-0139.
- SLOUKA, Petr. *Hudebnědramatické dílo Johanna Heinricha Schmelzera (1620/23–1680) [disertační práce]*. Brno: Masarykova univerzita, 2019.

- SMÍŠEK, Rostislav: Jásón a jeho družina. Leopold I. a účastníci slavnostního vjezdu do Vídně 5. prosince 1666 očima barokního básníka. In: HRDLÍČKA, Josef – KRÁL, Pavel –
- SMÍŠEK, Rostislav, eds. *Symbolické jednání v kultuře raného novověku: Věnováno Václavu Bůžkovi k jeho životnímu jubileu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2019, s. 48–64. ISBN 978-80-7422-666-3.
- SMÍŠEK, Rostislav, ed. *Symbolické jednání v kultuře raného novověku. Věnováno Václavu Bůžkovi k jeho životnímu jubileu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2019, s. 48–64, ISBN 978-80-7422-666-3.
- SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka: Příběh života a tvorby českého skladatele vrcholného baroka*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. ISBN 80-7331-075-9.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. Il pomo d'oro. Der habsburgische Apfel in bourbonischen Händen. In: HILSCHER, Elisabeth Theresia, ed. *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Tephophil Antonicek zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider, 1998 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34). ISBN 37-9520-921-8.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994 (= Drama per musica, Bd. 4). ISBN 978-39-0027-027-8.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI. In: GMEINER, Josef – KOKITS, Zsigmond – LEIBNITZ, Thomas – PECHOTSCH-FEICHTINGER, Inge, eds. *Musica conservata. Festschrift Günter Brosche zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider, 1999, s. 355–380. ISBN 978-37-9520-971-1.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. Das Wiener Theatralfest Angelica vincitrice d'Alcina im europäischen Kontext. In: SOMMER-MATHIS, Andrea – FRANKE, Daniela – RISATTI, Rudi, eds. *Spettacolo barocco!: Triumph des Theaters*. Theater Museum – Michael Imhof Verlag, [2016], s. 169–179. ISBN 978-37-3190-347-5.
- SOMMER-MATHIS, Andrea – FRANKE, Daniela – RISATTI, Rudi, eds. *Spettacolo barocco!: Triumph des Theaters*. Wien: Theater Museum – Michael Imhof Verlag, [2016], s. 169–179, ISBN 978-3-7319-0347-5.
- SPÁČILOVÁ, Jana – VÁCHA, Štěpán. New Insights into the Performance of Fux's Opera *Costanza e Fortezza* in Prague in 1723. *Music in Art: International Journal of Music Iconography* 34(1–2), 2009, s. 44–72. ISSN 1522-7464.
- STEINECKER, Johann: *Die Opern und Serenate von Carlo Agostino Badia* [disertační práce]. Wien: Universität Wien, 1993.
- STOCKIGT, Janice B. *Jan Dismas Zelenka (1679–1745): Český hudebník na drážďanském dvoře*. Praha: Vyšehrad, 2018. ISBN 978-80-7429-976-6.

- STROHM, Reinhard. Costanza e fortezza. In: DÖHRING, Sieghart, ed. *Piper's Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 2. München: Piper, 1987, s. 301. ISBN 978-34-9202-412-9.
- SVOBODA, Ludvík a kol. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973.
- TITUS Livius: *Dějiny I*. Přeložili Pavel Kucharský a Čestmír Vránek. Svoboda: Praha, 1979 (=Antická knihovna, sv. 11).
- URFUS, Valentin. 19. 4. 1713: *Pragmatická sankce: Rodný list podunajské monarchie* (= Dny, které tvořily české dějiny, sv. 2). Praha: Havran, 2002. ISBN 80-86515-11-7.
- VÁCHA, Štěpán. Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17.–18. století. *Divadelní revue*, 20(1), 2009, s. 13–31. ISSN 0862-5409.
- VÁCHA, Štěpán – VESELÁ, Irena – VLNAS, Vít – VOKÁČOVÁ, Petra. *Karel VI. a Alžběta Kristýna: Česká korunovace 1723*. Praha – Litomyšl: Paseka; Praha: Národní galerie, 2009. ISBN 978-80-7432-002-6 (Paseka), 978-80-7035-428-5 (Národní galerie).
- VESELÁ, Irena: *Císařský styl v hudebně-dramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723* [disertační práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2007.
- VESELÁ, Irena: Das Libretto zur Oper Porsena von Agostino Piovene (Venedig 1712) als Vorläufer der Festa teatrale Costanza e Fortezza von Pietro Pariati (Prag 1723). *Musicologica Brunensia* 2021, (56)1, s. 59–79, ISSN 1212-0391, eISSN 2336-436X.
- VESELÁ, Irena. Giovanni Bononcini's Oper Muzio Scevola (1710) und Johann Joseph Fux' Festa teatrale Costanza e Fortezza (1723): vom musikalischen Drama zur Allegorie. *Musicologica Brunensia*, 2018, 53 (Supplementum), s. 73–83. ISSN 1212-0391, eISSN 2336-436X.
- VESELÁ, Irena. *Gratulační opera La concordia de' pianeti a její provedení ve Znojmě roku 1723* [diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2001.
- VESELÁ, Irena. „La difesa del ciel vince ogni sforza“: Symbolical Presentation of the Habsburgs' Dynastic Situation in the Operas *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674) and *Costanza e Fortezza* (1723). *Opera Historica*, 2022, 23(2): 227–252. ISSN 1805-790X, e-ISSN 2694-720X.
- VESELÁ, Irena. *Il pomo d'oro: Festa teatrale k svatbě císaře Leopolda I. s Markétou Marií Terezou Španělskou* [bakalářská práce]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2008.
- VESELÁ, Irena. Opera *Costanza e Fortezza*: the victory of virtue and love over pride and tyranny. *Musicologica Brunensia*, v tisku.
- VESELÁ, Irena: The Habsburg Succession addressed on the Operatic Stage: The Court Operas *Teofane* (Dresden 1719), *Adelaide* (Munich 1722) and *Costanza e Fortezza* (Prague 1723). In: ANDERSON, Roberta – EISENDLE, Reinhard – SUNER, Suna,

- eds. *Performing Diplomacy in the Early Modern World*. Wien: Hollitzer Verlag, s. 587–608 (= *Diplomatica*, sv. 3), v tisku.
- VESELÁ, Irena: “Venga quel Di felice!” Dynastisch-politische Botschaften der musikalischen Huldigungswerke für Karl VI. und Elisabeth Christine (1723). In: TELESKO, Werner (ed.), *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur / Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918*, Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 2017, s. 135–157. ISBN 978-32-0520-507-4
- VITALI, Carlo. Borosini, Antonio [Boresini, Borosino]. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000381658>
- VITALI, Carlo – DEAN, Winton. Borosini family. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045135>
- VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*. Praha-Litomyšl: Paseka; Praha: Národní galerie, 2001. ISBN 80-7185-380-1 (Paseka), 80-7035-262-0 (Národní galerie).
- VOKÁČOVÁ, Petra. The Bohemian Coronation of Charles VI and Its Hidden Message. In: VAN GELDER, Klaas, ed. *More than mere spectacle: Coronations and Inaugurations in the Habsburg Monarchy during the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. New York – Oxford: Berghahn: 2021, s. 143–167. ISBN 978-17-8920-877-1.
- VOSS, Steffen. Händels Entlehnungen aus Johann Matthesons Oper Porsenna (1702). In: MARX, Hans Joachim, ed. *Göttinger Händel-Beiträge*, 2004 (10), s. 81–94. ISBN 978-35-2527-821-5
- WALKER, Thomas – ALM, Irene. Sbarra, Francesco. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second edition*, 22. London: Macmillan, s. 362. ISBN 978-0-19-517067-2.
- WESSELY, Othmar: *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens „Costanza e fortaleza“*. Vortrag gehalten von der Jahreshauptversammlung der J. J. Fux-Gesellschaft am 9. Mai 1966. Graz: Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 1969 (=Jahresgabe 1967 der J. J. Fux-Gesellschaft).
- WILLIAMS, Hermine W. *Conti, Ignazio Maria*. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2001 [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006347>
- WYN JONES, David. *Music in Vienna 1700, 1800, 1900*. Woodbridge: Boydell Press, 2016. ISBN 978-1-78327-107-8.

YORDANOVA, Iskrena – MAIONE, Paologiovanni, eds. *Serenata and Festa Teatrale in 18th century Europe*. Wien: Hollitzer, 2018. ISBN 978-3-99012-519-9.

ZIEGLER, Konrad – SONNTHEIMER, Walther, eds. *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*. Band 5. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Databáze

POMPILIO, Angelo. *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* [online]. Bologna: Università di Bologna, 2016. Dostupné z: corago.unibo.it

Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume

LÜTTEKEN, Laurenz, ed. *MGG Online* [online]. Kassel: Bärenreiter – Berlin: J. B. Metzler – New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2016. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/>

Resumé

Costanza II: Summary

This book is the first independent monograph devoted to the grand opera *Costanza e Fortezza* (Constancy and Strength). The opera was performed in Prague twice (on 28 August and 2 September 1723), shortly before the coronation of Charles VI, Holy Roman Emperor (1685–1740), as King of Bohemia. The work was primarily intended to celebrate the 32nd birthday of Charles's wife, Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (1691–1750), and its première therefore took place on that very day. The Italian libretto for the opera was written by the imperial court poet Pietro Pariati (1665–1733), and the music was composed by the imperial court conductor Johann Joseph Fux (c. 1660–1741). The performance took place outdoors on the grounds of Prague Castle, in a wooden amphitheatre built for this purpose between the riding hall and the Deer Moat. The amphitheatre could hold up to four thousand spectators, and around 200 musicians took part in the performance.

The 300th anniversary of the première in 2023 provided an appropriate opportunity to introduce this work to the Czech cultural public.

The first chapter of the book presents the cultural context and environment in which the opera was created: the Habsburg imperial court in Vienna at the end of the 17th century and in the first half of the 18th century. It offers a brief overview of the history of music and theatre during the reigns of Emperors Leopold I, Joseph I, and Charles VI, as well as of the most significant court musical dramas and their authors. This chapter also briefly describes the events that accompanied the Prague performance of *Costanza e Fortezza* in 1723.

The description of the performance itself includes a recollection by the German composer Johann Joachim Quantz (1697–1773), who played the oboe in the large opera orchestra. A further brief recollection is provided by František Benda (1709–1786), a renowned violinist and composer who, in 1723, was a fourteen-year-old student at the Jesuit grammar school in Prague and sang in the opera chorus. Attention is also paid to references to this opera in the musical travelogue by the English music historian Charles Burney (1726–1814), *The Present State of Music in Germany* (1773), which are based on the memories of both musicians mentioned above.

The second and third parts of the book are devoted to an analysis of the opera itself. Chapter II provides an analysis of the plot. It begins with the ancient theme of the opera, which recalls the story from the second book of *The History of Rome (Ab urbe condita)* by Titus Livius concerning the siege of Rome by the Etruscan king Porsenna in 508 BC. The opera tells the story of the heroic and successful resistance of Roman citizens defending their free republic against Lars Porsenna, who attempted to restore the exiled Tarquins to the Roman throne. Libretti inspired by this ancient theme and written between 1665 and 1721 are then briefly presented. In this context, the plot of Pietro Pariati's opera *Costanza e Fortezza* is analysed. The original ancient story incorporates the celebration of Empress Elisabeth Christine's birthday, symbolically represented in the plot by the hidden goddess Vesta. This divine protector of the besieged Romans helps to lead them to victory on her birthday. However, the Romans prevail primarily through the two cardinal virtues of constancy (*costanza*) and strength (*fortezza*), which were also the personal motto of Emperor Charles VI. The author of the book interprets these two virtues as a symbolic representation of Emperor Charles VI himself within the plot of this opera. At the end of the work, all the characters pay tribute to both the virtues and to Empress Elisabeth Christine. Prague is likewise celebrated, symbolised in the story by Rome.

The plot of the opera is also interpreted from the perspective of the dynastic and political context of the time. Particular attention is given to two lines in the libretto. The statement by one of the Romans that those who are not virtuous have no right to rule, even if they are of royal blood (Act II, Scene 11), can be regarded as key to understanding the message of the opera. Through this declaration, Charles VI conveyed a symbolic message to those who might in the future

seek to assert hereditary rights to the Czech lands as part of the Austrian inheritance. This line is followed by a concealed tribute by the Romans to Charles VI as a just, pious, and above all legitimate ruler who governs multiple realms and is adorned with multiple royal diadems (II/11).

In describing the musical aspects of the work in Chapter III, the author draws on the above-mentioned recollection by Johann Joachim Quantz. In 1773, Charles Burney adopted this account, but his later inaccurate interpretation of one sentence led to an unfavourable assessment of Fux's music: "The music, which was in the old church style, was coarse and dry." The composer Fux made extensive use of contrapuntal writing in this opera. Quantz, however, added in his memoirs that this music was extremely well suited to the acoustic conditions of the Prague amphitheatre. His words are confirmed by an analysis of the opera's musical acts and numbers. As early as the three-movement overture (*Sinfonia*), the composer employs contrapuntal writing and the principle of echo, as well as polyphonic voice leading in instrumental ritornellos accompanying the solo arias. The opera also contains an unusually large number of choral performances for its time, which are likewise discussed in the book.

The largest section of Chapter III is devoted to the solo arias, which Fux composed in da capo form and which display great diversity in both instrumental colour and the ways in which the instruments accompany the voice. This chapter describes the musical means by which Fux emphasises the opening textual phrases of the arias (the use of so-called motto arias is particularly frequent), as well as his employment of musical-rhetorical figures. Special attention is paid at the end of the chapter to four virtuoso arias written for the contralto Gaetano Orsini (1676–1750), who appeared in the role of King Porsenna, and whose extraordinary vocal artistry was remembered years later by both Johann Joachim Quantz and František Benda. In addition to the arias, two duets, two ariosos, one *recitativo accompagnato*, and, more briefly, the *recitativi secchi* are discussed. Musical examples are included at the end of the book, comprising a total of 37 selected musical acts and numbers. The book also contains the Italian libretto of the opera by Pietro Pariati and its first complete Czech translation by Ondřej Macek.

Slavnostní opera

Costanza e Fortezza

(*Praha 1723*)

Příspěvek k 300. výročí provedení

Vydala Moravská zemská knihovna v Brně,
Kounicova 65a, 601 87 Brno, v roce 2025

Autorka	Irena Veselá
Odpovědná redaktorka	Eva Čechová
Jazyková korektura	Otokar Loutocký
Grafické zpracování a sazba	Markéta Pučoková
Překlad resumé	

Vydání první
www.mzk.cz

ISBN 978-807051-339-2