

Korespondence Ranieri Calzabigiho Václavu Antonínu z Kounic-Rietbergu jako pramen ke studiu nejen hudebních dějin¹

Jana Franková

Korespondence patří k velmi cenným pramenům napříč historickými disciplínami. Pro období 18. století se navíc často jedná o unikátní svědectví, která se dochovala jen výjimečně, a to mnohdy díky vysoce postaveným adresátům. To je případ i množství dopisů, které adresoval dramatik a básník Ranieri Calzabigi svému podporovateli a také zaměstnavateli hraběti a později knížeti Václavu Antonínu z Kounic-Rietbergu. Obsáhlá korespondence je nedocenitelným svědectvím o vztahu obou osobností a také o množství událostí, odehrávajících se na pozadí jejich bohatého života. Jedná se o velice zajímavý soubor rukopisů, a to nejen svým rozsahem, ale také pokrytím probíraných témat sahajících od politických událostí, společenského života přes divadlo a hudební divadlo až po výtvarné umění s všudypřítomnou erudicí klasicky vzdělaného literáta na jedné straně a vysoce postaveného šlechtice a milovníka umění na straně druhé.

Hraběte a od roku 1764 knížete Václava Antonína z Kounic-Rietbergu (1711–1794) jistě není nutné zevrubně představovat, lze jej bez nadsázky považovat za nejvýznamnější osobnost na rakouském císařském dvoře 18. století mimo samotné členy císařské rodiny.² Budování kariéry bylo pro rod Kouniců stejně jako pro další šlechtické rodiny nedílnou součástí jejich rodových strategií. Dědeček Václava Antonína, Dominik Ondřej I. hrabě z Kounic, dosáhl od roku 1696 postu říšského vicekancléře. V jeho stínu zůstal otec Václava Antonína, Maximilián Oldřich hrabě z Kounic-Rietbergu, od roku 1706 člen říšské dvorské rady

¹ Tato studie byla připravena za finanční podpory Grantové agentury ČR (projekt reg. č. 19-25570Y).

² Pro jeho detailní životopis odkazujeme k bohaté jemu věnované literatuře. Například Alexander Novotný, *Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit* (Wien: Hollinek, 1947); Grete Klingenstein, *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975); Franz A. J. Szabo, *Kaunitz and enlightened absolutism 1753–1780* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); Lothar Schilling, *Kaunitz und das Renversement des alliances. Studien zur außenpolitischen Konzeption Wenzel Antons von Kaunitz* (Berlin: Duncker & Humblot, Historische Forschungen Bd. 50, 1994); Grete Klingenstein a Frank J. Szabo, eds., *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung* (Graz, u. a.: Andreas Schnider, 1996).

a od roku 1720 císařský tajný rada, který od téhož roku zastával i post zemského hejtmana na Moravě. I když se rod potýkal s dluhy z dob Dominika Ondřeje I., byla výchově mladého Václava Antonína, jakožto jediného následovníka rodu v mužské linii, věnována velká péče. Byl vyslán na studia na univerzitu do Lipska a následně pokračoval v kavalířské cestě v délce jednoho a půl roku, během níž navštívil obvyklé destinace mladých šlechticů ze středoevropských rodů: Německo, Nizozemí, Itálii s delšími zastávkami v Benátkách a Římě, následně putoval přes Lyon do Paříže a přes Lotrinsko zpět do Vídně.³ Po návratu z cest byl roku 1735 jmenován členem říšské dvorní rady, podnikl několik vyslaneckých misí; 1742–1744 působil jako mimořádný vyslanec v italském Turíně, 1744–1746 byl zplnomocněný ministr v rakouském Nizozemí, v roce 1748 byl zmocněn k jednáním o cášském míru, za což mu byl udělen řád Zlatého rouna, v roce 1749 se stal císařským tajným radou. Vyslanecká mise ve Francii předcházela jeho jmenování státním kancléřem a umožnila změnu alianční politiky (1756), což mělo přinést monarchii kyžený mír. Ve funkci státního kancléře a ministra zahraničních věcí sloužil Kounic až do roku 1793 celkem čtyřem císařům.

Kounicovo výsadní postavení v politické sféře ovlivňovalo i jeho vliv na další části společenského života.⁴ Kounicovy zájmy byly široké, aktivně se zajímal o malířství a sochařství či architekturu včetně divadelní architektury, ale také například o chov ušlechtilých koní.⁵ Jeho zaujetí divadlem ve vazbě k jeho pařížským pobytům během kavalířské cesty a potom jako rakouského velvyslance (1750–1753) mělo zásadní vliv na zřízení francouzského divadla ve Vídni, nelze ani opomenout Kounicovu roli podporovatele hlavních strůjců operní reformy.⁶

³ Podobě kavalířských cest příslušníků středoevropské šlechty se včetně V.A. z Kounic-Rietbergu detailně věnuje Jiří Kubeš, *Náročné dospívání urozených. Kavalířské cesty české a rakouské šlechty (1620–1750)* (Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2013), k tématu také např. Ivo Cerman, „Bildungsziele – Reiseziele. Die Kavalierstour im 18. Jahrhundert,“ in *Orte des Wissens*, ed. Martin Scheutz, Wolfgang Schmale a Dana Štefanová (Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler, 2004), 49–78. Hudebním a divadelním zájmům mladého Kounice během kavalířské cesty se věnuje Jana Franková, „Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg and His Grand Tour: Inspiration for His Future Musical Patronage?,“ in *Music and Power in the Baroque Era*, ed. Rudolf Rasch (Turnhout: Brepols, 2018), 319–342.

⁴ Kounicovým uměleckým zájmům se nejnověji věnuje Gernot Mayer, *Kulturpolitik der Aufklärung. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) und die Künste* (Petersberg: Imhof Verlag, 2021).

⁵ Cecilie Hálová-Jahodová, „Galerie moravských Kouniců. Z dějin uměleckých zájmů jejich budovatelů,“ *Časopis Matice Moravské* 63–64, no. 1 (1939/1940): 83–108; Jiří Kroupa, „Václav Antonín Kaunitz-Rietberg a výtvarná umění. Kulturní politika nebo umělecký mecenáš?,“ *Studia comeniana et historica* 18 (1988): 71–79; Jiří Kroupa, „Wenzl Anton, Prince Kaunitz-Rietberg: from ‚curiosité‘ to criticism of art,“ *Opuscula Historiae Artium. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* F 40 (1996): 7–58.

⁶ Bruce A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna* (Oxford: Clarendon Press, 1991); Rahul Markovits, „L'«Europe française», une domination culturelle? Kaunitz et le théâtre français à Vienne au XVIII^e siècle,“ *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2012/3 (67^e année): 717–751.

Operní reforma v 60. letech 18. století přesto nepředstavuje jediné společné téma Ranieri Calzabighiho a Václava Antonína z Kounic-Rietbergu, je tomu právě naopak, jak dokazuje dochovaná korespondence.

Oproti Kounicovi není Ranieri Calzabighi⁷ (1714–1795) sice tak široce známou osobností napříč historickými disciplínami, přesto mu již bylo věnováno množství publikací, kde lze nalézt jeho detailní životopisné údaje a rozbor tvorby, jež zde nastíníme jen v hlavních obrysech.⁸ Calzabighi pocházel ze zámožné obchodnické rodiny ze severoitalského Livorna, sám se však vydal na literární dráhu a z Toskánska odešel. Již v roce 1740 se stal členem Arkádské akademie jako Liburno Drepanio a také etruské akademie di Cortona. Od roku 1741 působil v Neapoli a z této doby pocházejí také jeho první libreta značně ovlivněná tvorbou slavného libretisty opery seria Pietra Metastasia. Ve službách francouzského vyslance v Neapoli markýze de l'Hôpital přesídlil na počátku 50. let 18. století do Paříže. V této době se v Paříži nacházel i hrabě Kounic a došlo zde zřejmě k jejich seznámení.⁹ Právě pobyt ve francouzské metropoli je považován za rozhodující pro formování Calzabighiho pojetí hudebního divadla, jež vedlo později k operní reformě. Kromě literární a vydavatelské činnosti byl jeho tamní pobyt spjat i se zcela jinými aktivitami – spolu se svým mladším bratrem a s Giacomem Casanovou zde pořádali loterii k financování vojenské akademie École *militaire* a právě tato aktivita snad vedla ke Calzabighiho nucenému opuštění Francie.

Zřejmě Calzabighiho znalosti v oboru ekonomie byly hlavní příčinou i jeho pozvání do císařské metropole,¹⁰ kde se stal sekretářem hraběte a později knížete z Kounic-Rietbergu a zároveň pracoval na oddělení pro Nizozemí císařské státní kanceláře. Záhy se zapojil také do vídeňských uměleckých kruhů, již v roce 1761 spolupracoval na pantomimickém baletu *Don Juan, ou le festin de pierre* s choreografem Gasparem Angiolinim a skladatelem Christophem Willibaldem

⁷ Pravopis jména Calzabighi je v Itálii tradičně se „z“, sám Ranieri používal od svého pobytu ve Francii zřejmě s ohledem na tamní výslovnost formu „Calsabighi“ a připojil si ke jménu šlechtickou příklonku „de“, k níž však neměl žádné oprávnění. V souladu s původním pravopisem rodového jména a s variantou zaužívanou v literatuře o něm používám variantu „Calzabighi“.

⁸ Například Ghino Lazzeri, *La vita e l'opera letteraria di Ranieri Calzabighi. Saggio critico noc appendice di documenti inediti o rari* (Città di Castello: Lapi, 1907); Federico Marri, ed., *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabighi* (Proceedings from the conference in Livorno, 14.–15. December 1987; Firenze: Olschki, 1989); F. Marri and Francesco Paolo Russo, eds., *Ranieri Calzabighi (Livorno 1714–Napoli 1795) tra Vienna e Napoli* (Lucca: Lim, 1998); nejnověji se zaměřením na Calzabighiho vazbu k hudbě Lucio Tufano, *I viaggi di Orfeo. Musiche e musicisti intorno a Ranieri Calzabighi* (Roma: Edicampus, 2012).

⁹ I když nemáme doklady jejich písemného styku po Kounicově odjezdu z Paříže, můžeme se domnívat, že za Calzabighiho pozdějším přesunem do Vídně stála právě v nějaké formě Kounicova vyslanecká mise.

¹⁰ Viz jeho dochované rozborů s finanční tematikou datované 15. 2. a 20. 11. 1761, OeStA, HHStA Videň, HS W 34 a Staatskanzlei (StK), Notenwechsel, Hofkammer 252–2.

Gluckem. Spolupráce s Gluckem pokračovala na tzv. reformních operách, v nichž se snažili změnit tradici opery seria směrem k větší dramatictosti a přirozenosti děje a jeho zhudebnění: *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) a *Paride ed Elena* (1770). Kromě Glucka spolupracoval Calzabigi také s dalšími skladateli, jeho libreta zhudebnili Florian Leopold Gassmann či Giuseppe Scarlatti. Jeho zapojení do divadelního provozu a změny ve vedení zřejmě vedly ke Calzabigioho upadnutí v nemilost u Marie Terezie v roce 1773 a k nucenému odchodu z Vídně.¹¹

Jeho cesta vedla do rodné Itálie, kde se v roce 1774 usadil v Pise,¹² přibližně od začátku listopadu 1779 pak pobýval v Neapoli,¹³ kde také v roce 1795 zemřel. Během svého italského „vyhnanství“ se nadále věnoval literární tvorbě, v Pise napsal dvě libreta *Semiramide* (ztracené) a *Ipermestra o le Danaïdi* pro Glucka, která však skladatel nezhudebnil. Naopak druhé jmenované předal svému oblíbenci Antoniu Salierimu, který jej v přepracované francouzské verzi skutečně v roce 1784 provedl, což Calzabigioho popudilo. Na sklonku života napsal ještě dvě libreta *Elfrida* (1792) a *Elvira* (1794) pro Paisiella. Závěr Calzabigioho života, alespoň dle jeho dopisů Kounicovi, byl spjat se zdravotními problémy a finanční tísni, do vysokého věku si však zachoval noblesu nesmírně sečtělého a vzdělaného člověka s vytříbeným vkusem.

Stav pramenů

Dochovaná korespondence je v případě obou protagonistů velmi zajímavým zdrojem informací, vždy jsme však konfrontováni se zcela odlišnou situací. V případě Ranieri Calzabigioho je pramenná situace velmi problematická. Jeho pozůstalost či archivní fond se nepodařilo nalézt, je také pravděpodobné, že mu četné přesuny komplikovaly archivaci jinak jistě početné korespondence se soudobými osob-

¹¹ Jako důvod odchodu uvádí Bellina „liaison dangeureuse“ a dokládá ji Metastasiovu korespondenci, viz Bellina, *Ranieri Calzabigi*, XXII. Tuto možnost před ní navrhuje i Hertha Michel, „Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker. Mit einer biographischen Einleitung,“ *Gluck Jahrbuch* IV (1918): 114. Sám Calzabigi okolnosti svého odchodu z Vídně popisuje Kounicovi v dopise z 18. května 1774, o žádné milence se však nezmiňuje. Až od přátel v Bologni se prý dozvěděl, proč upadl v nemilost. Jean-Georges Noverre měl napsat anonymní dopis a předat jej za pomoci zpěvaček Baglioni milenci jedné z nich (zřejmě se jednalo o hraběte Jana Václava Sporcka, údajného milence Clementiny Baglioni), a ten jej předložil dále, snad přímo císařovně. Důvodem anonymního udání neznámého obsahu měly být Noverrovy a Baglioniových obavy, že s nimi bude ukončeno angažmá. V tomto kontextu nutno dodat, že Calzabigi Kounicovi skutečně dříve navrhoval se těchto umělců pro jejich finanční nároky zbavit či jejich možný odchod kvitoval (viz dopis s.d. [1768], MZA Brno, RA Kounic (G 436), kart. 452, inv. č. 4493, fol. 23v a dopis z 11. 8. 1768, ibid., kart. 439, inv. č. 4129, fasc. II, fol. 234v–236r).

¹² Své cesty po severoitalských a toskánských městech zmiňuje v dopisech Kounicovi z 18. května a 30. června 1774, viz ibid., kart. 439, inv. č. 4129, fasc. I, fol. 29–33 a 34–40.

¹³ V dopise z 18. března 1780 zmiňuje, že je v Neapoli již skoro pět měsíců, viz ibid., kart. 439, inv. č. 4129, fasc. II, fol. 2r.

nostmi napříč Evropou. Jediná známá korespondence tak zahrnuje jím zasláné dopisy jiným osobám uchované v patřičných sbírkách a v jednotlivých případech také dopisy jemu adresované.¹⁴ Většinou se jedná o jednotlivé dopisy až malé soubory korespondence v řádu desítky kusů, celkem 75 dopisů, nepočítáme-li korespondenci s Kounicem. Nejprobádanější je v tomto ohledu korespondence se známými z italského prostředí (Antonio Greppi – 15 dopisů, Paolo Frisi – 11 dopisů, Antonio Canova – 10 dopisů, Giovanni Fantoni – 13 dopisů, Giovanni Lami – 6 dopisů, Antonio Montefani – 5 dopisů, Giambattista Casti – 1 dopis, atd.), lze se však domnívat, že jeho dopisy chodily do více evropských lokalit. Ve Vídni se dochovalo celkem pět dopisů Philippu Cobenzlovi z let 1786–1788. Ty jsou kromě korespondence s Václavem Antonínem z Kounic-Rietbergu jediným dochovaným zástupcem korespondence s vídeňským okruhem adresátů, pomineme-li Calzabighiho dopisy s Metastasiem, které se nedochovaly a o jejichž existenci víme nepřímo z dopisů Metastasiových.¹⁵ Kromě dopisů psaných Calzabigim existuje i minimum dochované korespondence, často v opisech, jemu adresované: 11 dopisů Metastasiových, dva dopisy od V. A. z Kounic-Rietbergu, jež představíme níže, jeden dopis od Philippa Cobenzla z 30. srpna 1786 dochovaný v Haus- Hof- und Staatsarchivu ve Vídni¹⁶ a konečně jeden dopis od Antonia Montefaniho z roku 1778 týkající se boloňského provedení *Alceste*.¹⁷ Vzhledem k rozsahu zmiňované korespondence nebyla nikdy předmětem samostatné edice, některé z dopisů byly nicméně vydány v rámci publikací o Calzabigim,¹⁸ či jednotlivých studií,¹⁹ v případě Metastasiovy korespondence je tato součástí jeho souborného vydání korespondence. Ve zmíněném kontextu představuje Calzabi-

¹⁴ Přehled známých Calzabighiho dopisů podává Michel, „Ranieri Calzabigi als Dichter“, 99–100, dále Bellina, *Ranieri Calzabigi*, XLIV–XLVI, nejaktuálněji pak Tufano, *I viaggi di Orfeo*, 1, 39, 75, 84 a 86–87, který se zaměřuje na dopisy z Calzabighiho neapolských období a zároveň jako jediný ze jmenovaných upozorňuje i na existenci korespondence s Kounicem.

¹⁵ Mělo by se jednat o minimálně 13 dopisů z let 1747–1755, viz Bellina, *Ranieri Calzabigi*, XLVI.

¹⁶ OeStA, HHStA Vídeň, Grosse Korrespondenz 444-4, konv. G. Zde se nacházejí také výše zmíněné Calzabighiho dopisy Cobenzlovi.

¹⁷ Korespondence Calzabighiho s Montefaním byla vydána kompletně spolu s dalšími dokumenty k provedení *Alceste* v rámci příloh v Corrado Ricci, *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1888), 625–644. Český překlad těchto dopisů od Mgr. Ondřeje Macka připojujeme v příloze.

¹⁸ Lazzeri, *La vita e l'opera letteraria*; Tufano, *Il viaggi d'Orfeo*.

¹⁹ Mimo jiné Mariangela Donà, „Dagli archivi milanesi: lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi“, *Analecta Musicologica* 14 (1974): 268–300; Anna Laura Bellina, „Une lettera di Calsabigi a Canova“, in *Ventitré aneddoti raccolti nell'Istituto di filologia e letteratura italiana dell'Università di Padova*, ed. Ginetta Auzzas a Manlio Pastore (Vicenza: Neri Pozza, 1980), 69–71; A. L. Bellina, „Ultime lettere di Ranieri Calzabigi. Corrispondenze amichevoli e «versetti» encomiastici per Antonio Canova,“ in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, ed. Marco Pecoraro (Milano: Unicopli, 1987), 339–355; Flavio Tariffi, „1790–1795: Ranieri Calzabigi corrispondente napoletano di Antonio Canova,“ *Studi italiani* III, no. 1 (květen,

giho korespondence s Václavem Antonínem z Kounic-Rietbergu zcela výjimečný celek, mimořádný ostatně i v kontextu korespondence Kounicovy.

Podobně jako Ranieri Calzabigi si i Václav Antonín z Kounic-Rietbergu dopisoval se vzdělanci své doby, kteří byli i jeho přáteli, v jeho případě je však množství dochované korespondence podstatně vyšší a pro badatele představuje problém opačného rázu – přemíru pramenů k prostudování. S ohledem na význam rodu Kouniců byl i jejich archiv důležitou součástí rodinných statků, které zahrnovaly velké území zejména v oblasti jižní a východní Moravy. Archiv obsahující nejen rodinné písemnosti, ale také dokumenty ke správě území v jejich vlastnictví představuje jeden z nejvýznamnějších šlechtických rodových archivů v České republice.²⁰ V místě jeho současného uložení v Moravském zemském archivu v Brně byl jako poslední část zinventarizován rodinný archiv Kouniců, jehož součástí je i korespondence jednotlivých členů. Ta je rozdělena abecedně vždy ve vazbě k jednotlivým členům rodu. V případě Václava Antonína, který patří k nejvýznamnějším, se jedná o celkem 12 archivních kartonů korespondence s více než 400 korespondenty. Převážnou část tvoří korespondence přijatá, v drobné míře jsou to kopie odeslané korespondence. Kromě tohoto fondu je Kounicova korespondence spjatá majoritně s jeho pozicí v císařské dvorské kanceláři uložena také ve fondu *Grosse Korrespondenz* v Haus- Hof- und Staatsarchivu ve Vídni.

Korespondence v rodinném archivu představuje převážně soukromou korespondenci, přesto hranice soukromí a úřadu je těžko stanovitelná, neboť i zde najdeme dopisy s Marií Terezií či Josefem II. Jednotlivé celky dle jmen korespondentů se pohybují od jednotlivých dopisů k souborům obsahujícím i přes čtyři sta folií. Z osob spjatých s Kounicovou službou císaři uvedme například 156 folií dopisů s hrabětem Mercy d'Argenteau, dlouholetým rakouským ambasadorem ve Francii, 117 folií dopisů s italským diplomatem a obchodníkem Antoniem Greppim, s nímž si dopisoval i Calzabigi, či velkou složku korespondence s císařským radou Josephem Khevenhüllerem-Metschem (přes 460 folií obsahuje vedle dopisů i kopie jeho deníku). V Kounicově fondu dále nalezneme obsáhlou

červen 1991): 113–148; Rosy Candiani, „Gli anni napoleotani di Ranieri de' Calzabigi nelle lettere inedite a Giovanni Fantoni,“ *Studi settecenteschi* III, no. 2 (1984): 169–196.

²⁰ Celý archiv čítá na 107,5 běžných metrů archiválií v 817 archivních kartonech. Až do roku 1838 byl archiv uložen postupně v Brně a Slavkově dle aktuální bezpečnostní situace. V tomto roce byla jeho část odvezena na zámek Jaroměřice nad Rokytnou, jenž připadl spolu s dalšími statky hrabat z Questenbergu dědičně Kounicům. Slavkovská část archivu byla roku 1910 předána posledním dědicem rodu Moravskému zemskému archivu v Brně a v roce 1912 sem byla předána i velká část archivu z Jaroměřic, další část tohoto archivu byla z Jaroměřic odkoupena v roce 1944. Tím byl Kounicovský archiv opět sjednocen a docházelo k jeho postupné inventarizaci a utřídění. Viz Marie Zaoralová, *Rodinný archiv Kouniců. G 436. Inventář* (Moravský zemský archiv v Brně, 1998, nevydáno) a M. Zaoralová, „Rodinný archiv moravských Kouniců,“ in *Sborník archivních prací*, no. 1 (1992), 33–80.

korespondenci se členy jeho rodiny²¹ a konečně velmi zajímavou korespondenci s různými osobami z uměleckých kruhů. Zde se vyjímají dva velké celky: korespondence s ředitelem vídeňských divadel Giacomettem Durazzem, jenž byl od roku 1764 rakouským vyslancem v Benátkách,²² a konečně také korespondence s Ranierim Calzabighim, jíž věnujeme tuto studii.²³ Kromě těchto velkých celků se zde v rozsahu jednotek objevují dopisy od různých slavných osobností své doby, například Friedrich Melchior Grimm, Marmontel, Voltaire či hudebníci Gaetano Guadagni a Georg Christoph Wagenseil. I přes velký rozsah fondu je zřejmé, že představuje pouze část původního rozsahu korespondence, to je patrné zejména pro období Kounicovy vyslanecké mise ve Francii. Oproti dochované korespondenci došlé, představují Kounicem odeslané dopisy stejný badatelský problém jako u Calzabighiho korespondence a jsou rozesety v archivech adresátů, jen v malém množství se dochovaly jejich koncepty či kopie v Kounicově archivu. I přes tuto nekompletnost je obsáhlý fond korespondence výjimečným pramenem pro studium Kounicovy informační sítě a dobového kulturního dění nejen ve Vídni.

I když si dosud více pozornosti získaly s Kounicem spjaté fondy uložené v Haus- Hof- und Staatsarchivu ve Vídni, svoji zaslouženou pozornost i pro zahraniční badatele získává čím dál více také brněnský archiv.²⁴ Kounicova korespondence jako taková byla již předmětem několika edic,²⁵ dílčím způsobem byly některé dopisy zpřístupněny i v rámci studií.²⁶ V tomto ohledu není ne-

²¹ Tyto soubory se pohybují v rozsahu od 30 až 50 folií do více než dvou set folií v případech korespondence se synem Arnoštem.

²² Jedná se o celkem 341 folií korespondence z let 1748–1774 v MZA Brno, G 436, kart. 440, inv. č. 4174. Tato korespondence byla nově vydána, viz Luca Leoncini, ed., *In assenza. Il carteggio Durazzo-Kaunitz di Brno (1748–1774)* (Genova: Il Canneto, 2017).

²³ Celkově tento soubor obsahuje 297 folií rozložených do dvou složek (fasc. I – 44 fol., fasc. II – 255 fol.), MZA Brno, G 436, kart. 439, inv. č. 4129. Dosud známá dochovaná korespondence je však četnější. Jeden z Calzabighiho dopisů a také jedna z příloh dopisů jsou dnes uloženy ve složce Divadlo II, viz MZA Brno, G 436, kart. 452, inv. č. 4493, fol. 23–25, resp. 21–22. Dále pak se z neznámých důvodů jeden dopis Kounicovi dochoval v newyorské Morgan Library, US-NYpm, Mary Flagler Cary Music Coll. – Letters, Call. No. MFC C171.K21, sine fol.

²⁴ K tomu důležitou měrou přispělo uspořádání mezioborové mezinárodní konference v roce 1994, z níž vyšel obsáhlý sborník. Grete Klingenstein, Franz A. Szabo, eds., *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung* (Graz u. a.: Andreas Schnider Verlagsatelier, 1996).

²⁵ Alfred von Arneth, Jules Flammarion, eds., *Korespondance secrète du Comte de Mercy-Argenteau avec l'Empereur Joseph II et le Prince de Kaunitz* (Paris: Imprimerie Nationale, vol. I 1889, vol. II 1891); Hans Schlitter, ed., *Korespondance secrète entre le comte A. W. Kaunitz-Rietberg ambassadeur impérial à Paris et le baron Ignaz de Koch secrétaire de l'impératrice Marie-Thérèse 1750–1752* (Paris: E. Plon, Nourrit, 1899). Viz také pozn. 22.

²⁶ Gerhard Croll, „Gli allegri e presti sono molto veloci, e legati‘ eine authentische Spielanweisung eines Komponisten für seine Musik,“ in *Musicus perfectus: studi in onore di Luigi Ferdinando Tà-*

známou ani korespondence s Ranierim Calzabigim. Jako zcela první byl vydán dnes zřejmě ztracený dopis Kounice Calzabigimu z roku 1768, je možné, že se jednalo o kopii či koncept odeslaného dopisu.²⁷ Calzabigiho dopisy Kounicovi zaujaly také brněnského muzikologa Vladimíra Helferta, který je studoval ještě ve starším uložení na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Dle svých slov měl tehdy k dispozici celkem 14 dopisů z let 1766–1774 a Calzabigiho „divadelní relace a rozklady“ z let 1768–1770. Z toho celku jej nejvíce zaujal dopis z 6. března 1767 týkající se uvedení *Alceste*, který in extenso v originální italštině vydal, další prameny směřoval k připravované studii o „poměru Václava Kaunice k divadlu a literatuře“, již však nestihl sepsat.²⁸ V roce 1969 byl na základě Helfertovy studie vydán první anglický komentovaný překlad téhož dopisu, následně vytvořil nový anglický překlad Daniel Heartz.²⁹ Konečně použil tento dopis spolu s dalšími informacemi o *Alceste* Gerhard Croll pro kritické vydání opery a připojil spolu s originálem jeho německý překlad.³⁰ Na základě Crollovy edice dopisu vznikl i jeho francouzský překlad, který publikoval Michel Noiray.³¹ I přes tento poměrně velký věhlas jednoho z dopisů nebyl až do nedávné doby celek korespondence Calzabigiho a Kounice předmětem samostatného zájmu badatelů. Nejvíce se o fond korespondence v rodinném archivu Kouniců s ohledem na hudbu zajímal rakouský muzikolog Gerhard Croll, ten si také pořídil mikrofilmové kopie pramenů a jeho prostřednictvím se s obsahem těchto rukopisů mohli seznámit

gliavini, ed. Pio Pellizzari (Bologna: Pàtron, 1995), 185–190; G. Croll, „Musiker und Musik in der Privatkorrespondenz von Wenzel Anton Fürst von Kaunitz. Informanten und Informationen,“ in *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, ed. Grete Klingenstein, Franz A. Szabo (Graz u.a.: Andreas Schnider Verlagsatelier, 1996), 341–359; Milena Lenderová, „Correspondance de Mme Geoffrin et de Wenzel Anton Kaunitz,“ *Dix-Huitième Siècle* 30 (1998): 309–316; Gerlinde Gruber, „Aus der Korrespondenz des Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg mit Christian von Mechel: Dokumente zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie,“ *Acta historiae atrium Academiae Scientiarum Hungaricae* 50 (2009): 167–177.

²⁷ Dopis z 9. srpna 1768 je in extenso vydán v Oskar Teuber a Alexander von Weilen, *Das K.K. Hofburgtheater seit seiner Begründung = Die Theater Wiens*. Bd. II-1 (Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1896), 142, pozn. 11. Informace o uložení pramene zde chybí a dosud se jej nepodařilo dohledat.

²⁸ Vladimír Helfert, „Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigiho z r. 1767,“ *Musikologie* 1 (1938): 114–122.

²⁹ Hans Hammelmann and Michael Rose, „New Light on Calzabigi and Gluck,“ *The Musical Times* 110, no. 1516 (June 1969): 609–611; Daniel Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese school. 1740–1780* (New York, London: W. W. Norton & Co., 1995) Appendix 2, 729–732, a komentář 219–221.

³⁰ Ch. W. Gluck, *Alceste. Tragedia per musica in drei Akten. Wiener Fassung 1767*, ed. Gerhard Croll, Renate Croll, Teilband B. (Kassel: Baerenreiter, 2005), X–XII. Německý překlad od Renate Croll.

³¹ Michel Noiray, ed., *Gluck. Alceste. L'Avant-scène opéra n° 256* (Paris: Les Éditions Premières Loges, 2010), 74–77.

i další badatelé. Informace zde nalezené používal pro své publikace v gluckovském výzkumu, avšak žádnou samostatnou edici korespondence nikdy nepřipravil. Kromě již zmíněného vydání Calzabighiho dopisu Kounicovi z 6. března 1767 připojil k jedné ze svých studií edici konceptu Kounicovy odpovědi Calzabighimu z 18. září 1775.³² Se záměrem zpřístupnit tento velmi zajímavý korespondenční celek mezioborové veřejnosti jsme připravili jeho edici. Jedná se celkem o 47 dopisů rozšířených o 16 příloh vycházejících z více než 300 folií rukopisů.³³ Ty jsou psány převážně ve francouzštině, pouze několik dopisů je italsky a v celku korespondence se hojně objevují latinské citáty klasických autorů. Tato jazyková rozmanitost nás přiměla doplnit edici originálů o kompletní anglický překlad, v angličtině jsou dopisy také komentovány a v rámci předmluvy stručně kontextualizovány.³⁴

Z korespondence Calzabighiho s Kounicem se dochovaly převážně pouze dopisy Kounicovi adresované, na jejichž základě se lze o vztahu obou protagonistů dozvědět mnohé. Pro vzájemnou korespondenci používal Calzabighi menší formát papíru (cca 24 × 19 cm) v podobě dvojlistů, který odkazuje spíše k neformální přátelské korespondenci. Zároveň však ve formě zápisu jasně vymezuje své podřízené postavení velkým odsazením textu od úvodního oslovení a také obvyklými závěrečnými uctivými formulacemi. Calzabighi používal jazyky, které Kounic ovládal, tedy francouzštinu, italštinu a latinu, v jednom případě zapsal i jednu anglickou větu a jednu španělskou. Použití francouzštiny bylo pro Calzabighiho nepřirozenější, jak sám zmiňuje v dopise svému italskému příteli Giambattistu Castimu.³⁵ Využívání francouzštiny v písemné komunikaci se ve střední Evropě značně rozšířilo v průběhu 18. století a nelze za tímto výběrem tedy vidět nějakou

³² Croll, „Musiker und Musik,“ 356–358. Originál je uložen v OeStA, HHStA Vídeň, Grosse Korrespondenz, kart. 405-2, fasc. B, fol. 15–16.

³³ Soubor vychází z pramenů uvedených v poznámce č. 23 a je doplněn o jediné dvě známé odpovědi Kounice, viz pozn. 27 a 32. Z dochovaných dopisů Calzabighiho je zřejmé, že soubor není kompletní. Můžeme zde nalézt jakési tři časově vzdálené oddíly, mezi nimiž se žádné dopisy nedochovaly. Jedná se o rozmezí od cca poloviny 60. let 18. století do roku 1775, dále od roku 1780 do 1784 a konečně od 1789 do 1791. Ze zmínek v dopisech pak můžeme zjistit informace o některých dneš nedochovaných dopisech: 7. a 10. května, 23. června, 20. července a 28. srpna 1775; listopad 1782 – listopad 1783 3 další dopisy; 14. července 1786; duben? 1787; konec léta 1789; leden 1791?. Dále lze z dochované korespondence vyčíst i existenci dopisů Kounicem adresovaných Calzabighimu (leden 1773; 25. září 1779; 2. října 1780; před 10. dubnem 1781; 16. listopadu 1782; 22. prosince 1783; únor/březen 1791?).

³⁴ Jana Franková, Lenka Švandová Maršálková a Gernot Mayer, eds., *Lettres written from the Theatre of Life: The correspondence between the Poet Ranieri Calzabighi and his Patron Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (ca 1764–1792)* (Hildesheim: Olms Verlag, 2022), v tisku.

³⁵ „Permettes, mon bon ami, que Je vous écrive dans La Langue que depuis 40 ans J'emploie Le plus dans ma correspondence Épistolaire; Je m'y trouve plus a mon aise.“ [Dovolte mi, milý příteli, abych Vám napsal v jazyce, který již čtyřicet let ponejvíce používám ve své korespondenci; jsem si v něm jistější.] Dopis z 28. dubna 1789, cit. dle Tufano, *Il viaggi d'Orfeo*, 200.

jednoznačnou osobní preferenci.³⁶ Přesto zájem právě o francouzskou kulturu, zejména francouzské divadlo, oba protagonisty spojoval. Kromě této v mnohém známé okolnosti však jejich korespondence ukazuje na širší společných témat, která se pokusím níže také uvést a alespoň částečně okomentovat.

Divadlo a hudba

Jméno Ranieri Calzabighi je dozajista nejvíce známé jako jméno Gluckova libretisty a spolutvůrce operní reformy, která se udála ve Vídni v 60. letech 18. století. Také role knížete Kounice coby podporovatele obou protagonistů je v této souvislosti známá. Ostatně jediný, již zmíněný a široce známý, dopis Calzabighi Kounicovi je právě s touto tematikou spjat. Historie vztahu libretisty a mecenáše a také jejich vlastní zájem o hudbu a divadlo však překračuje rámec samotného reformního dění ve Vídni, dochovaná korespondence jej doplňuje o další dosud méně známé aspekty. Calzabighi a Kounic se zjevně setkali ve francouzské metropoli, i když se o tom dramatik v korespondenci nezmiňuje. Oba tam pobývali na začátku 50. let 18. století a pro oba se setkání s Francií a francouzskou kulturou ukazuje jako důležitý element v krystalizaci osobního vkusu a zájmů.

Pro Václava Antonína z Kounic-Rietbergu to nebylo první setkání s francouzskou kulturou. Již během své kavalírské cesty zavítal do Francie, po ukončení více než sedmiměsíční prohlídky Itálie se vydal z Turína přes Lyon do Paříže, kam dorazil 13. srpna 1733 a kde setrval až do 11. prosince.³⁷ Při cestě zpět do Vídně se ještě na měsíc zastavil na dvoře v Lunéville. Z dochovaných pramenů ke Kounicově kavalírské cestě je zjevné, že hudba a divadlo, zejména hudební divadlo měly své důležité místo mezi zájmy mladého šlechtice.³⁸ Toto se nejvýrazněji projevuje pro jeho pobyt v Benátkách (20. 12. 1732 až 18. 1. 1733) a právě v Paříži,

³⁶ Důležitému postavení francouzštiny v 18. a 19. století v českých zemích se věnuje Milena Lenderová, „Sociální a kulturní funkce francouzštiny ve společnosti českých zemí v období „mezi časy“,“ in *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*, ed. Daniela Tinková, Jaroslav Lorman (Praha: Casablanca, 2009), 236–248. K všeobecné oblibě francouzštiny a francouzského divadla v Evropě 18. století nejnověji viz Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2014).

³⁷ Turín opustil 30. července, dne 7. srpna dorazil do Lyonu, kde pobyl 4 dny, a 12. srpna se vydal na cestu do Paříže.

³⁸ Kounicovu kavalírskou cestu dokládají různé prameny: soupisy účtů (16. prosince 1730 až 13. února 1734, MZA Brno, G 436, kart. 261, inv. č. 2257), korespondence hofmistra Johanna Friedricha von Schwana u s jeho otcem Maximiliánem Oldřichem z Kounic-Rietbergu (85 dopisů zahrnujících i korespondenci během studií v Lipsku, MZA Brno, G 436, kart. 261, inv. č. 2256), vlastnoruční seznam osob, s nimiž se Václav Antonín během kavalírské cesty setkal (MZA Brno, G 436, kart. 438, inv. č. 4055, fol. 26r–41v) a opis rukou Alfreda von Arneth fiktivního deníku z cesty po Nizozemí a Německu, který Václav Antonín sepsal zřejmě až zpětně (OeStA, HHStA Vídeň, Arneth Nachlass, kart. 15/I). Tyto prameny komentuje již Klingenstein, *Der Aufstieg*, 220–253.

kde dochované účetní soupisy a jím vlastnoručně sepsaný seznam osob, s nimiž se zde setkal, dokládají častou návštěvu divadel, oper, koncertů a seznámení se s množstvím zpěváků, tanečníků a hudebníků.

Je zjevné, že právě hudební divadlo bylo v tomto případě největším lákadlem mladého Václava Antonína. Dochované prameny nám však přímé svědectví k zálibě v konkrétních typech repertoáru nepřinášejí. Jeho fiktivní deník, v němž hodnotí francouzské divadlo v Haagu jako „assez bonne“ („dost dobré“), naneštěstí obsahuje pouze zápisky z cest po Německu a Nizozemí.³⁹ Přesto v soupisu osob, s nimiž se setkal v Paříži, zaujme skutečnost, že je zde Jean-Philippe Rameau uveden pouze jako učitel hry na varhany a cembalo. Naproti tomu André-Cardinal Destouches je zde spolu se třemi dalšími (Nicolas Bernier, Jean-Baptiste Stuck a Michele Mascitti) označen za „bons compositeurs“.⁴⁰ Rameau byl skutečně v této době známější jako hudební teoretik a varhaník, jenže přesně v době Kounicova pobytu proběhla 1. října premiéra jeho první opery *Hippolyte et Aricie* následovaná množstvím repríz během října a listopadu. Uvedení této Rameauovy opery vzbudilo poměrně velký rozruch a vyvolalo polemiky (tzv. lullystů a ramistů) mezi milovníky lullyovské tradice a stoupenci jeho nové opery, jejíž hudba byla ovlivněná italskými inspiračními zdroji, které do Francie během celé první poloviny 18. století s větší či menší intenzitou pronikaly.⁴¹ Těžko říct, zda Kounice opera nezaujala nebo seznam osob psal ve chvíli, kdy si na ni nevzpomenul. Je zároveň možné, že větší dojem než Rameauova opera na mladého šlechtice udělalo *pastorale héroïque* od Destouchese na libreto Antoina Houdarda de la Mothe Issé, které bylo s velkým úspěchem dáváno v Pařížské opeře v listopadu a prosinci 1733.⁴² Jeho seznam dobrých skladatelů zmiňuje kromě Destouchese autory, kteří patří k tvůrcům ovlivněným italskou hudbou, Mascitti byl přímo rodilý Ital, který ve Francii dlouhodobě působil. Kounicův původ z prostředí nasyceného italskou hudební tradicí se tak zjevně odráží do preferencí mladého šlechtice.

V souvislosti s hudebním kontextem Kounicovy kavalírské cesty viz také Franková, „Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg“.

³⁹ *Voyage en Hollande et d'une partie de l'Allemagne fait en 1732 par le comte W. de Kaunitz-Rittberg, écrit de main propre*, opis rukou A. von Arneth, OeStA, HHStA Vídeň, Arneth Nachlass, kart. 15/I, s. 64.

⁴⁰ *Recueil des noms de toutes sortes de personnes rencontrées pendant les voyages de Mr le Comte V. de Kaunitz Rittberg*, MZA Brno, G 436, kart. 438, inv. č. 4055, fol. 40r.

⁴¹ K této premiéře a souvisejícím debatám například Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau* (Paris: Arthème Fayard, 2014), 303 ff.

⁴² Od své premiéry v roce 1697 bylo dílo, jak zevrubně a nadšeně komentuje *Mercure de France*, uvedeno pouze v roce 1708 a 1719. Čtvrtá repríza představení v roce 1733 byla hodnocena za nejzdařilejší a vysloužila si obsáhlou kritiku v prosincovém čísle měsíčníku. *Mercure de France*, prosinec 1733, sv. I, 2678–2692.

Zajímavou shodou okolností během Kounicova druhého pařížského pobytu, tedy od listopadu 1750 do prosince 1752, byla Paříž svědkem další významné události operních dějin, a to tzv. *querelle des Bouffons* (války buffonistů). Přestože je tato událost převážně spojována s recepcí italské opery buffa pařížským publikem po provedení dvouaktového intermezza Giovanni Battisty Pegolesiho *La serva padrona* 1. srpna 1752 v Pařížské opeře, ve skutečnosti mělo na takto vyvolané estetické spory o podobu opery a s nimi spojované pamflety vliv mnoho dalších faktorů. Mezi ně patří pozastavení vydávání Encyklopedie na královský rozkaz v únoru téhož roku či spory o prosazování papežské buly *Unigenitus* (1713) směřující proti jansenistům, které vyvrcholily opět v období od jara 1752 do začátku roku 1753. Vzniklé pamflety, které se objevují od počátku roku 1753, tak reagují na širší společenskou situaci než pouze na spory o podobu francouzské opery.⁴³ V hudební rovině bylo francouzské publikum konfrontováno s italským hudebním divadlem, které od dob kardinála Mazarina nemělo možnost spatřit, a obeznámeno tak bylo pouze s importovaným koncertně prováděným repertoárem.⁴⁴ Příchod italských operistů tedy znamenal novou rovinu objevování zaalpské kultury, nyní v podobě komického divadla se všemi scénickými typizovanými projevy včetně lascivních výstupů. Taková představení na prknech slavné Pařížské opery pobuřovala, zároveň však byla inspirativním prvkem v jinak skomírajícím repertoáru. V reakci na rok a půl trvající angažmá italské operní společnosti Eustachia Bambiniho se začala rozvíjet francouzská komická opera, a to směrem k specifickému žánru s původní hudbou a spíše sentimentálním než burleskním obsahem, který si později podmanil Evropu. Kounicova pozice ve sporech o italskou operu buffa není doložena, z jeho pozdějšího jednání mů-

⁴³ Problematiku *querelle des Bouffons* dává do kontextu hudebních i mimohudebních událostí velmi zajímavým způsobem publikace Andrea Fabiano, ed., *La „Querelle des Bouffons“ dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle* (Paris: CNRS éditions, 2005).

⁴⁴ Zájem o italskou hudbu se v polovině století výrazně zvýšil, přesto mělo pařížské publikum možnost seznámit se kromě instrumentálních kusů pouze s ojedinělými italskými áriemi či motety v rámci *Concert spirituel*. Znalost repertoáru ve zbytku Evropy kralující opery seria zde byla mizivá. Výjimku tvoří prostředí královského paláce ve Versailles, kde od příchodu dauphinky Marie Josefy Saské v roce 1747 nabýval italský repertoár v rámci pravidelných koncertů v královských komnatách a komnatách dauphinky na četnosti. Ke dvoru byly zvány hvězdy opery seria: Francesca Cuzzoni (začátek roku 1750), Faustina Bordoni Hasse s manželem (léto 1750), Farinelli (červenec 1752), Gaetano Majorano Caffarelli a Gaetano Guadagni (1753). Caffarelli u dauphinky účinkoval na sérii koncertních provedení děl Johanna Adolfa Hasseho, která vyvrcholila provedením 13. října 1753 jeho opery *Didone abbandonata* za účasti obou kastrátů. K zájmu Marie Josefy Saské o italskou hudbu a o její hudební sbírce nejnověji viz Jana Franková, „Un foyer d’italianisme à la cour de Louis XV: La collection musicale de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe,“ in *Aux origines des collections musicales de la Bibliothèque nationale de France*, ed. Laurence Decobert, Denis Herlin (Turnhout, Paris: Brepols, BnF, v tisku 2022).

žeme usuzovat, že preferoval francouzské divadlo, francouzskou komickou operu a italskou operu seria.

Zájem o francouzské divadlo projevoval Kounic již dříve, po svém návratu do Vídně se pak více či méně viditelně zapojoval do utváření tamního profesionálního francouzského divadla, a umožnil tak prostor pro experimentování s jednotlivými žánry, z něhož vzešly reformní opery Calzabighiho a Glucka. Kounicova podpora profesionálního francouzského divadla jistě spjatá s jeho osobními preferencemi zároveň zapadá do trendu francizace šlechty v 18. století napříč Evropou.⁴⁵ Amatérské provozování francouzských her aristokracií patřilo k dobrému vkusu, do Vídně je přinesl František Lotrinský a jeho dvůr. První doklad o Kounicově zapojení do takového amatérského divadla u dvora máme z roku 1747.⁴⁶ První profesionální francouzský herecký soubor tak ve Vídni v roce 1752 nezačal zcela z ničeho, publikum bylo s repertoárem částečně obeznámeno. První představení se odehrálo 14. května 1752, tedy ještě před Kounicovým návratem z Paříže. Vedení divadel dostal záhy na starosti Giacomo Durazzo, blízký Kounicův spolupracovník, s nímž se znal již z vyslanecké mise v Turíně.⁴⁷ Pod Durazzovým vedením se repertoár francouzského divadla rozšířil z činohry uvádějící francouzské klasické tragédie i komedie o francouzskou komickou operu, která byla upravována pro vkus vídeňského publika připojením nové hudby z pera Christopa Willibalda Glucka, a konečně byla rozšířena i taneční složka o nově vytvořený *ballet d'action*, dílo Franze Antona Hilverdinga a Gaspara Angioliniho.⁴⁸ Díky živé korespondenci s Charlesem Simonem Favartem v Paříži mělo vídeňské divadlo přístup k novinkám v repertoáru komické opery a nejen jí. V roce 1763 se postavení Durazza u dvora zhoršilo, snad kvůli údajné finanční aféře s platbami pro pařížského agenta Favarta. Durazzo upadl v nemilost a Vídeň opustil, aby se stal vyslancem v Benátkách, a to díky značné podpoře hraběte Kounice. Od té doby prošla historie vídeňského francouzského divadla obdobími větší či menší nejistoty, v její poslední fázi v letech 1770–1772

⁴⁵ Roli francouzského divadla ve společnosti 18. století se velmi zajímavě věnuje Markovits, *Civiliser l'Europe*, ke Kounicově roli v podpoře francouzského divadla zejména R. Markovits, „French Europe”, *A Form of Cultural Domination? Kaunitz and the French Theater in Eighteenth-Century Vienna*, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 67, no. 3 (2012): 717–751.

⁴⁶ Markovits, „French Europe”, 9.

⁴⁷ To dokládá také jejich obsáhlá korespondence, viz Leoncini, *In Assenza*. Ke vztahu obou korespondentů viz tamtéž Gernot Mayer, „Amici delle Arti: Giacomo Durazzo e Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg,” in *In Assenza*, ed. Leoncini, 19–41.

⁴⁸ Roli Christopa Willibalda Glucka v kontextu repertoáru vídeňského francouzského divadla se detailně věnuje Bruce A. Brown, *Gluck and the French theatre in Vienna* (Oxford: Clarendon Press, 1991). K vývoji dějového baletu v Evropě nejnověji v češtině viz Petra Dotlačilová, *Vývoj baletu – pantomimy v osvětenské Evropě* (Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2013).

se Kounic o fungování divadla zajímal již velmi viditelně, jak je ostatně zřejmé i z jeho korespondence s Calzabigim. V dopise rakouskému vyslanci v Paříži Mercy-Argenteau dokonce napsal, že „představení je dnes víceméně mé jediné potěšení v našem dobrém městě Vídní“.⁴⁹

Jakou roli měl v Kounicových zájmech Ranieri Calzabigi a co všechno je spojovalo? Na základě archivního dokumentu dokládá Bellina, že Calzabigi musel do Paříže odjet až po 21. březnu 1751 a zároveň ne později než v listopadu 1752.⁵⁰ V jednom z dopisů Kounicovi však tehdy již zestárlý básník vypočítával svoji životní dráhu odlišně – z jeho výpočtů by příjezd do Paříže spadal na 1748/1749, aby zde stihl setrvat svých vypočtených dvanáct let.⁵¹ Ať již byla společně strávená doba v Paříži jakkoli dlouhá, zdá se, že podpořila Calzabigihovo další plány. Žádné okolnosti jejich setkání neznáme, ani zda proběhlo na osobní úrovni. Calzabigihovo počínání v Paříži však působí jako příprava na kariéru v císařské metropoli. Musel si být vědom svých omezených možností uplatnění ve Francii, kde dominovala tvorba místních autorů a vliv italské produkce byl stále poměrně omezený, o to více pro literáta. Na rozdíl od pamfletů ve francouzštině, které doprovázely válku buffonistů v širším společenském kontextu, Calzabigihovo texty jsou psány v itaštině a jsou zjevně určeny italskému publiku a jsou prostorem k širšímu zamyšlení nad italskou operou.⁵² Ve Francii samotné větší ohlas nezískaly, nejobsáhlejší *La Lulliadde*, satirický životopis Jeana-Baptisty Lullyho, sice vznikla v této době, autor ji však dopracovával pro vydání až 35 let poté a vydána až do moderní doby nebyla.⁵³ Již na konci roku 1752 požádal Calzabigi o privilegium k vydání souborného díla Pietra Metastasia, k čemuž došlo po obsáhlych přípravách v úzké spolupráci s autorem v roce 1755. Tento počín však zřejmě nebyl přímo spjat s reakcí na představení buffonistů. Nemůžeme ale ani předpokládat, že by Calzabigi doufal v nějaké širší přijetí italské opery seria v Paříži. Zdá se spíš, že v tom byla snaha získat v Metastasiovi ochránce, snad s vidinou uplatnění ve Vídni. První díl souborného vydání doprovodil Calzabigi v roce 1755 obsáhlou předmluvou

⁴⁹ Dopis z 21. října 1770, OeStA, HHStA Vídeň, Interiora, K. 86. s. 369. Historii francouzského divadla ve Vídni se detailně věnuje Julia Witzenetz, *Le théâtre français de Vienne (1752–1772)* (Szeged, 1932).

⁵⁰ 21. 3. 1751 je datován poslední známý Calzabigihovo dokument z Neapole (žádost týkající se gratifikace za operu *Il sogno d'Olimpia* (1747), v listopadu 1752 byla v Paříži podepsána dedikace *Cantate* pro Mme Élisabeth Le Duc na Calzabigihovo text. Viz Bellina, *Ranieri Calzabigi*, XIII–XIV.

⁵¹ Dopis Kounicovi, 18. 5. 1774, MZA Brno, G 436, kart. 439, inv. č. 4129, fasc. I, fol. 30r.

⁵² Calzabigihovo texty v kontextu války buffonistů rozebírá Andrea Chegai, „Une médiation difficile. L'opéra métastasien et l'opéra français dans les écrits de Calzabigi et dans la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*,“ in *La Querelle des Bouffons*, ed. Andréa Fabiano, 229–241.

⁵³ *La Lulliadde o i buffi italiani scacciati da Parigi. Poema eroicomico*, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II.II.189; vydáno in Gabrielle Muresu, ed., *La ragione dei «buffoni» (La «Lulliadde» di Ranieri de' Calzabigi)* (Roma: Bulzoni, 1977).

Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio, tento text sklídil ještě před vydáním kladný ohlas u vídeňského dvora.⁵⁴ Calzabigi v něm shrnuje své vnímání díla císařského dvorního básníka a zmiňuje možnosti rozšířit Metastasiův styl o prvky francouzského hudebního divadla, zejména sbory, balet a scénografii. Samotná opera buffa, zejména schopnosti v Paříži představených interpretů, jej zřejmě neoslovily. Tento text tak určitým způsobem předjímá Calzabighi pozdější činy na poli opery ve Vídni.

Ještě během angažmá buffonistů v Pařížské opeře měl Calzabigi možnosti slyšet v Paříži slavného kastráta Gaetana Guadagniho, který zde na podzim 1753 a znovu v dubnu 1754 vystoupil na několika koncertech v *Concert spirituel*, ale také u královského dvora. Je možné, že již z této doby pocházel záměr obsadit Guadagniho do nové opery. Tento zpěvák byl totiž pověstný svými hereckými schopnostmi v souladu s hereckou školou Garrickovou, což mohlo básníka silně zaujmout.⁵⁵ Je však možné, aby tyto schopnosti plně ukázal na koncertě árií? Nebo máme předpokládat, že se odehrály i nějaké další soukromé akce, na nichž se mohl plně předvést? V říjnu 1753 provedená *Didone abbandonata* u královského dvora byla zřejmě koncertním provedením, je otázkou, zda mezi publikem této uzavřené společnosti mohl najít své místo i livornský básník.⁵⁶

Calzabighi odchod z Paříže je spojován s bankrotem loterie, kterou ve Francii spoluzakládal. Skutečnost, že ve svých dopisech opakovaně zmiňuje existenci výsluhové renty za svůj přínos loterii ve Francii, o níž měl svým zaměstnáním u cizího dvora přijít, se ovšem nezdá potvrzovat problematický odchod ze země. Lotto snad stálo také za Calzabighi přesunem do Vídně.⁵⁷ I když mezi Calzabighi první úkoly patřilo uspořádání loterie v Bruselu a rovněž vypracoval během roku 1761 dva ekonomické rozborů pro Rakouskou správu,⁵⁸ již v létě

⁵⁴ Dokládá to dopis Metastasiův Calzabigimu ze srpna 1754, viz Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, ed. Bruno Brunelli (Milano: Mondadori, 1943–1954, sv. 3), 947–948. O tom také Chegai, „Une médiation difficile“, 233. S Calzabighi předmluvou se nicméně mohli seznámit i francouzští čtenáři, ve francouzském překladu totiž vyšla na pokračování v časopise *Journal étranger* v roce 1755 (červen, s. 177–222; červenec, s. 25–58; srpen, s. 25–71), viz také Bellina, *Ranieri Calzabigi*, XVIII.

⁵⁵ Tuto skutečnost připomíná Hertz, *Haydn, Mozart*, 191. Také Patricia Howard, *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

⁵⁶ O tomto operním provedení viz Franková, „Un foyer d’italianisme“.

⁵⁷ Chegai připomíná, že zde mohly hrát roli i vazby mezi zednáři, neboť hrabě Cobenzl, který mu měl podepsat doporučující dopis pro Kounice, stejně jako Durazzo či Gluck byli všichni členy zednářských lóží. Sám Calzabigi vstoupil mezi zednáře ještě za svého pobytu v Itálii. Viz Chegai, „Une médiation difficile“, 233.

⁵⁸ K loterii v Bruselu nejnověji také Simon Adler, *Political Economy in the Habsburg Monarchy 1750–1774: The Contribution of Ludwig Zinzendorf* (Cham: Springer Nature Switzerland, 2020), 211–212.

téhož roku máme doloženo jeho působení v rámci francouzského divadla ve Vídni.⁵⁹ Vzájemná korespondence s Kounicem toto dokládá až pro pozdější dobu, od roku 1767 a zejména pro rok 1770, kdy dělal Calzabigi zjevně prostředníka při náboru nových herců.

Kromě technické stránky vídeňského divadla se básník zapojil i tvůrčím způsobem. K tomu byl dozajista ideální osobou. Durazzem rozšířený repertoár francouzského divadla zahrnující i aktuální francouzské komedie a zejména komické opery byl ve Vídni pro potřeby tamního publika upravován – čtyři či pětí aktové kusy byly zkracovány na dva až tři akty, hudba byla upravována pro potřeby aktuálního obsazení a často také nahrazována zcela novými kompozicemi z pera Starzera a Glucka. Takto tvořený repertoár byl přes svou jedinečnost závislý na importu děl z Francie, pro nové kreace chyběl ve Vídni schopný francouzský dramatik. Navíc obliba italské hudby, zejména opery seria, logicky směřovala novou tvorbu k vazbě na tento žánr. Svojí zkušeností s italským i francouzským hudebním a divadelním prostředím byl Calzabigi ideálním člověkem pro v podhoubí vídeňského francouzského divadla krystalizující novou formu opery. Ve svých pozdějších textech i v dopisech Kounicovi se Calzabigi považuje za jediného skutečného autora operní reformy, bez něhož by Gluck tato díla neuměl vytvořit. Taková tvrzení jsou dozajista přehnaná, důležitou roli v této významné etapě vývoje opery však musíme Calzabigimu přiznat. Právě v již zmíněném dopise Kounicovi se k estetice nové opery, tehdy v souvislosti s uvedením *Alceste*, věnuje velmi detailně. Z formulací v dopise je vidět, jak blízký vztah musel Calzabigi ke Kounicovi mít, protože si skutečně nebere servítky ve své kritice Metastasia, v požadavcích na obsazení *Alceste*, aby vůbec mělo smysl ji na jeviště uvést.⁶⁰ Zmiňuje zde, jak důležité bylo pro úspěch *Orfea* obsazení této role Guadagnim; můžeme se dokonce domnívat, že byla role kastrátovi šita přímo na míru.⁶¹

⁵⁹ Z dopisu jistě „Madame“ vyplývá, že s Kounicem úzce spolupracoval na francouzském divadle, ať už s nábořem herců, či se zajišťováním financí. Dopis z 2. června 1761, OeStA, HHStA Viedeň, Staatskanzlei, Interiora, K. 86, fol. 183–184. V rozporu k tomu se jeví Calzabigihovo zmínka o nástupu do Kounicových služeb 13. října 1761. Viz dopis Kounicovi z 27. prosince 1791 (MZA Brno, G 436, kart. 439, inv. č. 4129, fasc. II, fol. 196v). Je však také možné, že stárnoucí básník si data přesně nepamatoval.

⁶⁰ Dopis Kounicovi, 6. března 1767, MZA Brno, G 436, kart. 439, inv. č. 4129, fasc. I, fol. 9–12. Obsazení opery *Alceste* bylo pro Calzabigihovo zjevně velmi důležité, protože se mu zevrubně věnoval ve své korespondenci s Montefaním ohledně uvedení této opery v Bologni v roce 1778. Dokumenty včetně korespondence k tomuto provedení byly vydány v Ricci, *I Teatri di Bologna*, 625–644. Pro české překlady zmíněných dopisů viz příloha této studie.

⁶¹ To navrhuje Heartz a Calzabigihovo formulaci o roli „téměř šitá na míru“ interpretuje jako snahu Calzabigihovo ukázat, že libreto napsal o několik let dříve. Můžeme jen dodat, že Calzabigi, jak jsme uvedli výše, mohl Guadagniho schopnosti znát osobně již z Paříže, a nemusel by tedy v chronologii nijak mlžít. Viz Heartz, *Haydn, Mozart*, 732.

Převážná část dochované korespondence z těchto let se však týká najímání francouzských herců a finančního zajištění divadla. K operní reformě zde tedy další podobně obsáhlé prameny nenajdeme. To však neznamená, že by dopisy nebyly zajímavé a nedoplňovaly mozaiku historie této instituce, jejímuž fungování oba protagonisté zasvětili mnoho let.⁶² Jejich korespondence a Calzabighim přikládané dopisy agenta jménem de Bréa ve Francii dokumentuje obtíže při získávání herců z francouzské metropole, a to zejména kvůli neochotě francouzské státní administrativy pustit do zahraničí nadané herce.⁶³

S Calzabighiho odjezdem z Vídně dostávají jeho dopisy Kounicovi nový rozměr – kromě podstatného rozšíření svého obsahu, někdy až ke dvaceti stranám, se věnují rozličným tématům, kterými chtěl zjevně svého mecenáše pobavit, rozptýlit a snad si i udržet jeho přízeň. V kontextu hudby a zejména hudebního divadla zde nalezneme někdy velmi britké soudy o různých interpretech, a to z divadel v Pise, Livornu, naopak Florencie má dle něj ty nejlepší interprety, chválí zejména Caterinu Catalli. Později se pochvalně vyjadřuje i k Marině Balducci v Neapoli. Všeobecně však nachází velmi často kritická slova k baletům, a to v různých městech.⁶⁴ Jako připomínku společných aktivit ve Vídni najdeme v příloze dopisu z Florencie z 30. června 1774 detailní soupis francouzské herecké společnosti impresária Pierra-Françoise Pelletiera, řečeného Nicetty, která tehdy ve městě hostovala. Z Neapole pak s nadšením píše o očekávaném příjezdu jiných francouzských herců pod vedením Jeana-Baptisty-Denise Duella, řečeného Neuville. Společný zájem o divadlo Calzabighiho vede i ke zmínce o podobě nového divadla v Bologni navrženého Antoniem Gallim Bibbienou (otevřené 14. května 1763), u nějž ho zaujala neobvyklá šířka scény, tím zároveň navazuje na Kounicův zájem o architekturu, a to nejen divadelní, o němž jistě věděl.⁶⁵

⁶² Nalezneme zde informace o finančním fungování divadla, ale také o kariérách mnoha herců. Například z dopisu Kounicovi ze 17. června 1771 (US-NYpm, Mary Flagler Cary Music Coll., Letters, Call no. MFC C171.K21) se dozvídáme o vídeňském pobytu herce jménem „Couppey“, kterého identifikujeme jako Jean-René le Couppey de la Rosière, řečený Rozières (1739–1814), o jehož tamním pobytu se dosud nevědělo. K jeho kariéře také Beatrice Lovis, „Les troupes de théâtre professionnelles à Lausanne. Étude d'un réseau culturel parcouru par les artistes itinérants (1750–1800)“, in *Revue suisse d'études sur le XVIIIe siècle*, sv. 2 (vyd. 24. června 2020).

⁶³ To byl případ například herce jménem La Rive, za jehož propuštění z Francie se zasazoval Kounic všemi dostupnými diplomatickými prostředky, avšak neúspěšně. O tom také Markovits, „French Europe“.

⁶⁴ Obsáhleji se rozepisuje například o dějovém baletu *Semiramis* v choreografii Charles Le Picqa, kterého znal již z Vídně (dopis Kounicovi z 9. září 1780, MZA Brno, G 436, kart. 439, inv. č. 4129, fasc. II, fol. 27v–29v).

⁶⁵ Již během své kavalírské cesty navštěvoval Kounic operní domy a divadla zejména v italských městech, i když jimi jen krátce projížděl, viz Franková, „Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg“, 325, 329. Během pobytu v Římě navíc architekturu přímo studoval. Ke Kounicově pozdější zálibě v divadelní architektuře nejnověji Mayer, *Kutlurpolitik*, zejm. 79–82.

Výtvarné umění a sochařství

I když lze považovat tematiku divadla a hudebního divadla za převažující v korespondenci Calzabighiho s Kounicem, zejména po odchodu do Itálie zahrnují jeho dopisy množství dalších témat. K nim patří i zmínky o výtvarných dílech, uměleckých sbírkách či samotných umělcích, kteří básníka na jeho cestách zaujali. V jeho popisech můžeme vyčíst nejen zaujetí milovníka umění a sběratele, ale také jakéhosi snad samozvaného Kounicova uměleckého agenta.⁶⁶ Tak se v dopise z 30. června 1774 z Florencie dozvídáme například o slavném obraze Johanna Zoffanyho *Tribuna degli Uffizi*, který při dokončování viděl a přemlouval jeho autora, aby jej vzal s sebou cestou do Vídně, kde chtěl zakoupit nějaké položky ze sbírky zesnulého Johanna Georga Reuttera.⁶⁷ Zda se Kounic mohl nakonec takto přímo seznámit se slavným obrazem, nevíme. Je to však jeden z více příkladů Calzabighiho zájmu o aktuální tvorbu italských a v Itálii působících umělců a jeho snahu ji zprostředkovat svému podporovateli a snad i do určité míry přáteli.

Ekonomické otázky a loterie

Calzabighiho pozice v dějinách loterie patří u znalců hudební historie k méně známým rovinám jeho barvitého života, přesto ji nelze v tomto výčtu opomenout, ba naopak si zasluhuje stručný komentář. Systém loterií, včetně lotta, se v Evropě rozmáhal v průběhu 18. století a pomáhal jednotlivým státům k získání potřebné hotovosti.⁶⁸ Svůj původ má v italském Janově a z Itálie také pocházeli první investoři a zejména specialisté na zavádění lotta, mezi něž patřil i Ranieri Calzabigi. Poprvé se lotto mimo Itálii organizovalo v roce 1735 v Bavorsku, do 80. let 18. století pak fungovalo téměř ve všech evropských státech. Ranieri spolu se svým bratrem Giovannim Antoniem zavedli lotto ve Francii v roce 1757 a v Bruselu v roce 1760. Ranieri pak přesídlil do Vídně, snad opět z důvodů zájmu o jeho znalosti v oblasti loterií. Jeho bratr naopak zaváděl loterii v Prusku. Ranieri byl velmi důležitou postavou zavedení lotta v Rakousku, i když se mu nikdy nepodařilo stát se loterijním komisařem, aby přímo dohlížel na loterijní licence. Novinka bratrů Calzabigiových zavedená v Bruselu spočívala v rozšíření počtu

⁶⁶ Různým rovinám vztahu Calzabighiho a Kounice a básnickově případné roli kulturního agenta se detailněji věnuje Lenka Švandová Maršálková v úvodní kapitole připravované edice, viz pozn. 34.

⁶⁷ O této aukci viz Gernot Mayer, „Zu den Anfängen des Wiener Auktionskataloges: Die Kunstsammlung des Komponisten Georg Reutter d.J. (1708–1772),“ in *Perspektivenwechsel: Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa*, ed. Sebastian Schütze (Berlin – Boston: De Gruyter, 2020), 85–111. Roli výtvarného umění v kontextu Calzabighiho korespondence s Kounicem se blíže věnuje Mayer v úvodní kapitole připravované edice, viz pozn. 34.

⁶⁸ Vývoji loterií v Evropě 18. století a úloze Ranieri Calzabighiho v tomto vynálezu se detailně věnuje Manfred Zollinger v úvodní kapitole připravované edice, viz pozn. 34, z níž tento stručný přehled částečně vychází.

čísel, na něž se mohlo sázet až na čtyři (*quaterno*), což zvyšovalo riziko hráčů, ale také přinášelo větší zisky pro provozovatele. Spolu s množstvím sázkařů díky nízkým nejnižším vkladům bylo lotto velmi jistým zdrojem příjmů pro provozovatele.⁶⁹ V korespondenci s Kounicem se Calzabigi k lottu vrací opakovaně, v roce 1769 dokonce Kounicovi zaslal obsáhlý rozbor možného zlepšení zisků z lotta. V pozdějších letech pak připomínal svůj přínos císařské pokladně zavedením lotta v Bruselu a ve Vídni, když obhajoval svoji výsluhovou rentu, o níž musel až do konce života neustále bojovat.

Zdraví a nemoci

Dalším zajímavým společným tématem obou korespondentů bylo informování o zdravotním stavu a anekdoty o novinkách v alternativních léčebných procesech. Calzabigi se tak roze-psal o tehdy velmi populárním mesmerismu či o londýnském sanatoriu Jamese Grahama pro léčbu impotence, o němž se sám dočetl v novinách. Calzabigi i Kounic byli ostatně považováni ve Vídni za hypochondry a oba také dlouhodobé zdravotní problémy měli.⁷⁰ Calzabigi měl zřejmě nějakou kožní chorobu a v pozdějším věku trpěl na záněty očí. Informace vztahující se ke Calzabigiho zdravotnímu stavu nalezneme zejména v jeho dopisech z pobytu v Itálii, kdy již neměli s Kounicem osobní kontakt a písemný tedy zahrnoval veškerou vzájemnou komunikaci.

Závěrem

Kromě již zmíněných by zde bylo možné uvést další tematiky, jimž se Calzabigi ve svých dopisech věnuje, zjevně ve vazbě na dobrou znalost osobních preferencí knížete Kounice. Toto však není cílem této studie a k posouzení celku je třeba se seznámit s kompletními texty dopisů. Calzabigiho dopisy jsou protkány úsudky vzdělaného člověka, v mnohém předvídajícího vývoj světového dění. Jsou psány kultivovaným jazykem majoritně s téměř perfektní francouzštinou a doplněny o množství citací antických autorů, s nimiž Calzabigi pracuje tvůrčím způsobem. Ukazuje se zde úroveň obou korespondentů, na niž byli ve své komunikaci zvyklí, stejně jako dobové znalosti vzdělaných lidí.

⁶⁹ Tyto příjmy byly pro jednotlivé státy rozdílné, přesto poměrně důležitým způsobem doplňovaly státní kasu, v případě papežského státu dosahovaly příjmy z loterie až 30 % v letech 1770 až 1793. Viz *ibid.*

⁷⁰ Vztahu Kounice k nemocem se detailně věnuje Lenka Švandová Maršálková ve svých dvou nejnovějších studiích: „Ma santé est mauvaise actuellement...‘ Osvícenec a jeho zdraví. Část I: vztah ke zdraví a nemoci na příkladu Václava Antonína z Kounic-Rietbergu a jeho blízkých,“ *Theatrum historiae* 26 (2020): 157–89; Táž „Ma santé commence à être un peu meilleure...‘ Osvícenec a jeho zdraví. Část II: Václav Antonín z Kounic-Rietbergu jako pacient,“ *Theatrum historiae* 28 (2021): 35–77.

Zde představený korespondenční celek patří k významným pramenům nejen muzikologického bádání, jak bylo nastíněno výše. Korespondence během Calzabigiho pobytu ve Vídni je celkově poměrně střídma a věcná, můžeme se tak domnívat, že mnoho informací bylo sdělováno osobně. Jakmile se však Calzabigi vzdálil z očí knížete Kounice, snažil se jeho pozornost zaujmout množstvím anekdot ze svého aktuálního místa pobytu. Stává se tak osobitým glosátorem aktuálního dění, včetně založení Akademie v Neapoli, popisuje cizí mravy či sděluje mnohdy prorocké myšlenky ze společenské i politické roviny. Vzájemnou korespondenci nicméně stále jako nekonečná nit proplétají zmínky o různých představeních, od jeho vlastních děl přes kusy jeho současníků. Je zřejmé, že Calzabigi znal společné zájmy obou korespondentů a věděl, čím Kounice zaujmout. Nalézáme zde opět hlavní zájem o hudební divadlo, tedy o hudbu spojenou se scénickou akcí, ať už se zpěvem nebo s tancem, ale ne o hudbu jako absolutní dílo samo o sobě. Toto vše zcela zapadá do společné historie obou protagonistů nejen ve Vídni.

Literatura

- Adler, Simon. *Political Economy in the Habsburg Monarchy 1750–1774: The Contribution of Ludwig Zinzendorf*. Cham: Springer Nature Switzerland, 2020.
- Arneth, Alfred von a Jules Flammermont, eds. *Correspondance secrète du Comte de Mercy-Argenteau avec l'Empereur Joseph II et le Prince de Kaunitz*. Paris: Imprimerie Nationale, vol. I, 1889; vol. II, 1891.
- Bellina, Anna Laura. „Une lettera di Calsabigi a Canova.“ In *Ventitré aneddoti raccolti nell'Istituto di filologia e letteratura italiana dell'Università di Padova*, edited by Ginetta Auzzas a Manlio Pastore, 69–71. Vicenza: Neri Pozza, 1980.
- Bellina, Anna Laura. „Ultime lettere di Ranieri Calzabigi. Corrispondenze amichevoli e «versetti» encomiastici per Antonio Canova.“ In *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, edited by Marco Pecoraro, 339–355. Milano: Unicopli, 1987.
- Brown, Bruce. A. *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Candiani, Rosy. „Gli anni napoletani di Ranieri de' Calzabigi nelle lettere inedite a Giovanni Fantoni.“ *Studi settecenteschi* III, no. 2 (1984): 169–196.
- Ceman, Ivo. „Bildungsziele – Reiseziele. Die Kavalierstour im 18. Jahrhundert.“ In *Orte des Wissens*, edited by Martin Scheutz, Wolfgang Schmale a Dana Štefanová, 49–78. Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler, 2004.
- Chegai, Andrea. „Une médiation difficile. L'opéra métastasien et l'opéra français dans les écrits de Calzabigi et dans la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*.“ In *La Querelle des Bouffons' dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, edited by Andréa Fabiano, 229–241. Paris: CNRS éditions, 2005.

Croll, Gerhard. „Gli allegri e presti sono molto veloci, e legati‘ eine authentische Spielanweisung eines Komponisten für seine Musik.“ In *Musicus perfectus: studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, edited by Pio Pellizzari, 185–190. Bologna: Patron, 1995.

Croll, Gerhard. „Musiker und Musik in der Privatkorrespondenz von Wenzel Anton Fürst von Kaunitz. Informanten und Informationen.“ In *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, edited by Grete Klingenstein a Franz A. Szabo, 341–359. Graz u.a.: Andreas Schnider Verlagsatelier, 1996.

Donà, Mariangela. „Dagli archivi milanesi: lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi.“ *Analecta Musicologica* 14 (1974): 268–300.

Dotlačilová, Petra. *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2013.

Fabiano, Andrea, ed. *La ‚Querelle des Bouffons‘ dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*. Paris: CNRS éditions, 2005.

Franková, Jana. „Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg and His Grand Tour: Inspiration for His Future Musical Patronage?.“ In *Music and Power in the Baroque Era*, edited by Rudolf Rasch, 319–342. Turnhout: Brepols, 2018.

Franková, Jana. „Un foyer d’italianisme à la cour de Louis XV: La collection musicale de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe.“ In *Aux origines des collections musicales de la Bibliothèque nationale de France*, edited by Laurence Decobert a Denis Herlin, v tisku. Turnhout, Paris: Brepols, BnF, 2022.

Franková, Jana, Lenka Švandová Maršálková a Gernot Mayer, eds. *Lettres written from the Theatre of Life: The correspondence between the Poet Ranieri Calzabigi and his Patron Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (ca 1764–1792)*. Hildesheim: Olms Verlag, 2022, v tisku.

Gluck, Ch. W. *Alceste. Tragedia per musica in drei Akten. Wiener Fassung 1767*, edited by Gerhard Croll a Renate Croll, Teilband B. Kassel: Baerenreiter, 2005.

Gruber, Gerlinde. „Aus der Korrespondenz des Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg mit Christian von Mechel: Dokumente zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie.“ *Acta historiae atrium Academiae Scientiarum Hungaricae* 50 (2009): 167–177.

Hálová-Jahodová, Cecilie. „Galerie moravských Kouniců. Z dějin uměleckých zájmů jejich budovatelů.“ *Časopis Matice Moravské* 63–64, no. 1 (1939/1940): 83–108.

Hammelmann, Hans, and Rose, Michael, „New Light on Calzabigi and Gluck.“ *The Musical Times* 110, no. 1516 (June 1969): 609–611.

Heartz, Daniel. *Haydn, Mozart and the Viennese school. 1740–1780*. New York, London: W. W. Norton & Co., 1995.

Helfert, Vladimír. „Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigiho z r. 1767.“ *Musikologie* 1 (1938): 114–122.

Howard, Patricia. *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Klingenstein, Grete. *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

Klingenstein, Grete a Szabo, Franz A., eds. *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*. Graz u.a.: Andreas Schnider Verlagsatelier, 1996.

Kroupa, Jiří. „Václav Antonín Kaunitz-Rietberg a výtvarná umění. Kulturní politika nebo umělecký mecenáš?“. *Studia comeniana et historica* 18 (1988): 71–79.

Kroupa, Jiří. „Wenzl Anton, Prince Kaunitz-Rietberg: from ‚curiosité‘ to criticism of art.“ *Opuscula Historiae Artium. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* F 40 (1996): 7–58.

Kubeš, Jiří. *Náročné dospívání urozených. Kavalírské cesty české a rakouské šlechty (1620–1750)*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2013.

Lazzeri, Ghino. *La vita e l'opera letteraria di Ranieri Calzabigi. Saggio critico nec appendice di documenti inediti o rari*. Città di Castello: Lapi, 1907.

Lenderová, Milena. „Correspondance de Mme Geoffrin et de Wenzel Anton Kaunitz.“ *Dix-Huitième Siècle* 30 (1998): 309–316.

Lenderová, Milena. „Sociální a kulturní funkce francouzštiny ve společnosti českých zemí v období ‚mezi časy‘.“ In *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*, edited by Daniela Tinková a Jaroslav Lorman, 236–248. Praha: Casablanca, 2009.

Markovits, Rahul. „L'Europe française, une domination culturelle? Kaunitz et le théâtre français à Vienne au XVIII^e siècle.“ *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2012/3 (67^e année): 717–751.

Markovits, Rahul. „French Europe, A Form of Cultural Domination? Kaunitz and the French Theater in Eighteenth-Century Vienna.“ *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 67, no. 3 (2012): 717–751.

Markovits, Rahul. *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2014.

Marri, Federico, ed. *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*. Proceedings from the conference in Livorno, 14.–15. December 1987; Firenze: Olschki, 1989.

Marri, Federico and Russo, Francesco Paolo, eds. *Ranieri Calzabigi (Livorno 1714 – Napoli 1795) tra Vienna e Napoli*. Lucca: Lim, 1998.

Mayer, Gernot. *Kulturpolitik der Aufklärung. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) und die Künste*. Petersberg: Imhof Verlag, 2021.

Mayer, Gernot. „Amici delle Arti: Giacomo Durazzo e Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg.“ In *In Assenza*, edited by Luca Leoncini, 19–41. Genova, 2017.

Mayer, Gernot. „Zu den Anfängen des Wiener Auktionskataloges: Die Kunstsammlung des Komponisten Georg Reutter d.J. (1708–1772).“ In *Perspektivenwechsel: Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa*, edited by Sebastian Schütze, 85–111. Berlin – Boston: De Gruyter, 2020.

Michel, Hertha. „Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker. Mit einer biographischen Einleitung.“ *Glück Jahrbuch* IV (1918): 114.

Muresu, Gabrielle, ed. *La ragione dei «buffoni» (La «Lullade» di Ranieri de' Calzabigi)*. Roma: Bulzoni, 1977.

Noiray, Michel, ed. *Glück. Alceste. L'Avant-scène opéra n° 256*, 74–77. Paris: Les Éditions Premières Loges, 2010.

- Novotny, Alexander. *Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit*. Wien: Hollinek, 1947.
- Schilling, Lothar. *Kaunitz und das Renversement des alliances. Studien zur außenpolitischen Konzeption Wenzel Antons von Kaunitz*. Berlin: Duncker & Humblot, Historische Forschungen Bd. 50, 1994.
- Schlitter, Hans, ed. *Correspondance secrète entre le comte A. W. Kaunitz-Rietberg ambassadeur impérial à Paris et le baron Ignaz de Koch secrétaire de l'impératrice Marie-Thérèse 1750–1752*. Paris: E. Plon, Nourrit, 1899.
- Szabo, Franz A. J. *Kaunitz and enlightened absolutism 1753–1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Švandová Maršálková, Lenka. „Ma santé est mauvaise actuellement...‘ Osvícenec a jeho zdraví. Část I: vztah ke zdraví a nemoci na příkladu Václava Antonína z Kounic-Rietbergu a jeho blízkých.“ *Theatrum historiae* 26 (2020): 157–89.
- Švandová Maršálková, Lenka. „Ma santé commence à être un peu meilleure...‘ Osvícenec a jeho zdraví. Část II: Václav Antonín z Kounic-Rietbergu jako pacient.“ *Theatrum historiae* 28 (2021): 35–77.
- Teuber, Oskar a Weilen, Alexander von. *Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung = Die Theater Wiens*. Bd. II-1. Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1896.
- Tufano, Lucio. *I viaggi di Orfeo. Musiche e musicisti intorno a Ranieri Calzabigi*. Roma: Edicampus, 2012.
- Witzenetz, Julia. *Le théâtre français de Vienne (1752–1772)*. Szeged, 1932.
- Zaoralová, Marie. „Rodinný archiv moravských Kouniců.“ In *Sborník archivních prací*, no. 1, 33–80. 1992.

PŘÍLOHA¹**Dopis Ranieri Calzabigiho Václavu Antonínu z Kounic-Rietbergu,
6. března 1767²**

Obsah dopisu se vztahuje k přípravě provedení opery *Alceste*, která měla premiéru 26. prosince 1767 ve vídeňském Burgtheatru. Dopis poprvé v originální italštině vydal Vladimír Helfert a doplnil zajímavými komentáři. Díky jeho průkopnickému činu se informace o této korespondenci, avšak převážně pouze o tomto dopisu, rozšířila do mezinárodních muzikologických kruhů, dopis byl následně vydán v různých anglických překladech, v německém a francouzském překladu. Protože v češtině dosud tento pramen dostupný nebyl, připojujeme ho jako ukázkou korespondenčního celku, který si zaslouží svoji pozornost v celé svojí šíři.

Ve Vídni 6. března 1767

Výsosti,

odesílám-li V[aší] V[ylosti] přiložený dopis pana Glucka v domnění, že je mou povinností se o něj podělit, cítím se též povinován připojit několik svých nezbytných úvah, vzhledem k tomu, že pojednává o mé *Alcestě*.

Když tedy J[ejí] V[eliceňstvo] a V[aše] V[ylost] rozhodli, že má být *Alceste* nastudována a provedena na jevišti, je nezbytné pro *Alcestu* zvolit vhodné představitele, ježto není možné, aby byly úlohy *Alcesty* a *Admeta* představovány jakýmkoliv zpěváky, ať již z důvodu osnovy tohoto nového druhu dramatu, jež klade veškerý důraz na oko diváka a tudíž na hereckou akci, či kvůli hudbě uzpůsobené tomuto žánru a tedy zaměřené více na výraz nežli na to, co se Italům tohoto století zlíbilo nazývat zpěvem.

Dramata pana abbé Metastasia již z důvodu svého rozvržení budí dojem, jako by v důsledku délky, zapříčiněné jak množstvím veršů, tak přebujelostí hudby, nepočítala s pozorností diváků, těšíce se jako jediná z výsady, že jsou *Selles à tous chevaux* [sedla padnoucí na každého koně]. Bylo tudíž vždy lhostejné, zda byla některá postava oněch dramát představována Farinellim, Caffarellim, Guadagnim či Toschim, nebo Tesiovou, Gabrielliovou či Bianchiiovou, poněvadž od nich publikum neočekávalo a nepožadovalo nic jiného, než že zazpívají pár árií a jeden duet, aniž by žádalo slyšet slova, ježto se ještě před tím, než se dostavilo na představení, vzdalo myšlenky na to, že by se zajímalo o jevištní akci, neboť není možné věnovat pět hodin pozornosti šesti hercům, z nichž čtyři jsou zpravidla tak ne-

¹ Originály zde předkládaných dopisů jsou v italštině. Jejich překlady pro potřeby této studie připravil Mgr. Ondřej Macek.

² MZA Brno, G 436, kart. 439, inv. č. 4129, fasc. I, fol. 9–12.

schopní, že se stěží dokážou vyslovit, aby si s velkým úsilím zjednali to potěšení, že vzbudí nadšení pro mdlé Clelie, chladné Ersilie, smyšlené Aristee, neomalené Emiry, neslušné Onorie a nestoudné Mandany, kteréžto nejsou v podstatě ničím jiným, než římskými či neapolskými kurtizánami hovořícími uhlazeným jazykem a tlachajícími na jevišti o lásce. A to nemluvím o hrdinech, kteří jsou vždy zcela nepřírození, neboť se nikde na světě nevyskytují charaktery tak přehnaně filosofující, jako jsou charaktery metastasiovských Horatiů, Themistoclů, Catonů a Romulů.

Byl-li tedy z představení těchto dramat vyloučen zájem publika, bylo nezbytné, tam, kde se nedostává potěšení duše, uchýlit se k zaujetí smyslu: Zraku živými koňmi v malovaných lesích, opravdovými bitvami na polích z dřevěných prken, požáry z malovaného papíru. Sluchu přeměněním lidského hlasu na housle tak, aby ústy vyhrával koncerty, z čehož se zrodilo hudební klokotání, jemuž v Neapoli říkají *Trocciolle* (protože se vskutku velice podobá hluku, který způsobují kolečka kladkostroje posouvající se po lanech), a mnoho dalších harmonických vrtochů srovnatelných s oněmi kamennými odřezky, jimiž gotická architektura zdobila, či lépe řečeno hyzdila své památky, jež byly kdysi obdivovány a nyní jsou příčinou odporu a posměchu toho, kdo se zastaví, aby si je prohlédl. A aby k těmto podivným okrasám poskytl příležitost, propůjčil se básník k tomu, že zaplnil svá dramata příměry k vichrům, bouřím, lvům, ořům, slavíkům, jež se v ústech vášnivých, zoufalých či zuřivých hrdinů vyjímají tak dobře, jako mušky, líčidlo, pudr a diamanty na tváři, ve vlasech a na krku opice.

Věc se má zcela jinak v novém pojetí dramatu, jež jsem já, když ne vynalezl, tedy alespoň v Orfeovi a poté v Alcestě poprvé provedl a v němž pokračuje pan Colltellini. Zde je příroda a vašeň vším; není zde duchaplných průpovědek, nenachází se zde filosofie ani politika, žádná přirovnání, žádné popisy, žádná přemrštěnost, jež jsou pouhými obezličkami a jež lze najít v každém operním libretu. Délka je omezena na míru, jež neunavuje či nepřivádí k zoufalství pozornost. Náměty jsou prosté, nesprádané po způsobu románů, neboť poslechnout si několik málo veršů stačí k tomu, aby se porozumělo ději, jenž je vždy jen jeden, nekomplikovaný, nezdvajovaný otrockým uposlechnutím pošetilého zákona druhého milovníka a druhé milovnice, není-li jich zapotřebí, pročez jsouce zredukovány na osnovu řeckých tragédií mají výsadu podněcovat hrůzu i soucit a působit na duši stejně jako deklamovaná tragédie. V[áše] V[ýsost] dobře vidí, že k tomuto pojetí se nehodí jiná hudba, nežli prostého výrazu, jenž se rodí ze slova, jednak proto, aby je nepohrčila mezi notami, jednak proto, aby nevhodně neprotahovala představení; neboť je směšné slyšet prodlužovat nějaké slovo, na příklad *Amore*, na sto not, když je příroda omezila na pouhé tři; mám totiž za to, že by nota nikdy neměla platit více než jednu slabiku.

Jestliže tedy toto pojetí, obohacené po způsobu starých Řeků pantomimou sborů a tanců, vyhovuje vkusu publika i ryzímu vkusu Jejího Veličenstva (jež přece čtrnáctkrát navštívilo Orfea a na znamení nejvyšší spokojenosti obdarovalo kapelníka a zpěváka titulní role), je třeba se řečenému novému pojetí přizpůsobit a nesměšovat je s pojetím pana Metastasia, neboť snědé krásce nesluší ty samé ozdoby, jako plavé. Jen ať si v dramatech pana abbého trylkují Gabrielliové, Bastardelly a podobné hvízdalky, a z plných plic se moří s nějakou árií o zurčícím potůčku, přičemž z toho všeho nenechají zaznít jedinému slovu, neboť na něm stejně nesejde, avšak pro Orfea, pro Ifigenii, pro Telemacha, pro Alcestu jsou zapotřebí herečky, jež zazpívají to, co napsal kapelník, aniž by požadovaly vkládat do toho noty ze svého cestovního vaku, třicetkrát nebo čtyřicetkrát opakující nějaké *Parto* nebo *Addio*, a předvádět nám hudební hieroglyfy, o nichž by se snad, aby jim byla učiněna milost, dalo říci „*Pulchrum est, sed non erat hic locus*“. [Je to krásné, ale nehodí se to sem.]

Svěřit tedy Alcestu do úst těchto trylkujících slaviček a zpěváků jim podobných by bylo to samé, jako zničit hudbu i poesii a nedosáhnout při tom stanoveného cíle, jímž je dobré přijetí a vzrušení potěšení publika, které – dokud bude přetrvávat bastardelliiovské, gabrielliovské a apriliovské myšlení – bude moci býti uspokojeno, bude-li těmto přenechána nějaká opera arkádského pasáčka *Artina Corasia*, bude však vhodné obrátit se na Mingottiovou nebo na Francesinu, Manzuoliovou či Tibaldiovou pro Alcestu, pro niž je zapotřebí ještě několika basistů pro zesílení sborů (na což jsem již upozornil pana Glucka) a pro role kněze, orákula atd., a pokud možno též figurantů v pantomimách. Tak bude možné dosáhnout toho, že se Alceste stane představením novým, majestátním, zajímavým a hodným tohoto dvora, tohoto hlavního města a vkusu Vaší Výsosti, jež našťestí v této záležitosti ráčí zasáhnout. V opačném případě bude lepší nechat tento plod mého skrovného nadání a vznešeného nadání pana Glucka pohřben, aby provedením nebyl zmrzačen, a vyčkat okolností pro něho vhodnějších. Orfeo se vydařil výborně, protože se setkal s oním Guadagnim, pro něhož se zdál jako stvořený, a byl by se vydařil velice špatně v jiných rukou; ale Telemaco – znamenitá poesie a hudba obzvláště božská – se vydařil velice špatně, protože Tibaldiová nebyla herečkou, Guadagni nestál za nic a slavná Teuberová byla pro roli Kirké neschopná a bez hlasu, jenž by postačoval pro ztvárnění čarodějky a dokázal dobře vyjádřit hudbu hodnou kouzelnice a jejích kouzel.

Končím, prohlašuje s tou nejhlubší úctou,
že jsem Vaší Výsosti
nejpo[kornější], nejod[anější] a nejpo[lušnější] služebník

De Calzabigi starší

Korespondence Ranieri Calzabighiho s Antoniem Montefaním³

Pro doplnění povědomí o Calzabighiho korespondenci zde připojujeme český překlad od Mgr. Ondřeje Macka i dalších dopisů vztahujících se k *Alceste* a celkově k estetice reformní opery, které dosud nebyly českému čtenáři zpřístupněny. Z korespondence Calzabighiho s Kounicem víme, že opera *Alceste* měla být uvedena v Bologni v roce 1776 (viz dopis z 18. května 1774),⁴ k provedení nakonec došlo až na jaře 1778 (premiéra 9. května 1778). Calzabighi se živě zajímal o podmínky uvedení opery a zaslal do Bologni komentář k inscenování opery⁵ a vyměnil si také s režisérem několik dopisů, které zde přikládáme v českém překladu. I když dopisy vyznívají na neúspěch představení, opera byla provedena celkem 33×, tedy dokonce o šest provedení vícekrát než *Orfeo ed Euridice* v témže divadle v roce 1771, což Calzabighi hodnotil jako velmi úspěšné provedení.⁶

Dopis Ranieri Calzabighiho Antoniu Montefanimu 17. dubna 1778

Velevážený pán pan

Z toho, co mi ráčíte naznačovat ve svém přeuctivém a velectěném dopisu ze 14. tohoto měsíce, dobře vidím, že péči o provedení mé *Alcesty* nemohli ani páni členové, ani já svěřit osobě inteligentnější a vzdělanější, nežli jste Vy. Vy v sobě spojujete spolu s těmi nejvytříbenějšími znalostmi jemnost povahy a neutuchající trpělivost, již je bohužel třeba mít s osobami od divadla. Výraz, jenž Vám slouží k tomu, abyste jím charakterizoval mně velice dobře známého pana Canzianiho, o němž mi říkáte, že má ducha, sám postačuje k tomu, aby Vás představil jako člověka zcela způsobilého k tomu, co náleží tomuto novému druhu dramatu, jenž jsem zavedl. Bez oduševnělých herců, kteří více hledí na výraz a na hereckou akci, kteří se snaží být zaujati a nadšeni tím, co říkají a dělají na jevišti, nelze tyto hudební tragédie předložit obecnstvu; a pokud mu jsou předkládány nedbale a po tuzemském způsobu, pak místo aby vzbuzovaly úžas a vyvolávaly hrůzu a soucit, upadají do směšnosti. Hranice vznešeného a šaškovského jsou, jak víte, vyznačeny čarou ještě tenčí, nežli byla ona vítězná čára Apellova.

³ Dopisy v původní itaštině jsou vydány v Corrado Ricci, *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1888), 631–644.

⁴ MZA Brno, G 436, kart. 439, inv. č. 4129, fasc. I, fol. 30v.

⁵ viz Ricci, *I Teatri*, 628–631. Dokumenty k boloňskému provedení *Alceste* shrnuje Croll v komentáři ke kritickému vydání opery: Christoph Willibald Gluck, *Alceste. Tragedia per musica in drei Akten. Wiener Fassung 1767*, ed. Gerhard Croll a Renate Croll. Teilband B (Kassel: Bärenreiter, 2004), XXXVI–XL. Další režijní poznámky Montefaného rozebírá Butler a upozorňuje na skutečnost, že Calzabighiho komentář k inscenaci *Alceste* byl zřejmě adresován sponzorům představení, viz Margaret Butler, „Gluck's *Alceste* in Bologna: Production and Performance at the Teatro Comunale, 1778,” *Journal of the American Musicological Society* 65, č. 3 (2012): 727–776, zde s. 762.

⁶ Viz dopis Kounicovi, 18. května 1774, MZA Brno, G 436, kart. 439, inv. č. 4129, fasc. I, fol. 30v.

Rozumím všem hořkostem a strastem, jež musíte snášet v podniku, jemuž jste se upsal. Znáám neučenílost a nechuť Pánů Pěvců i jejich sebelásku, musel bych Vás tedy upřímně litovat, kdybych nevzal v potaz, že tito vybraní herci jsou výjimkou potvrzující pravidlo a že baletní mistr je počestným mladíkem, který chce dosáhnout cti, jsa plný dobré vůle a nevšedního nadání.

Bývalo vskutku vyloženou chybou vsouvat do děje Alcesty dlouhé balety, a to tím spíše, že se tím vytěšňovala sborová pantomima, která když je dobře rozvržena a s přesností provedena, může působit překvapení a potěšení. Blahopřeji tudíž sám sobě, že jste dosáhl toho, aby byl *velký programní balet* vyhrazen pro závěr opery. Pánové členové mají příliš dobrý úsudek a příliš důvtipu, aby chápali nevhodnost takového míšení jevištních akcí. Pan Canziani však může v Alcestě vytvořit dva půvabné balety – jeden v chrámu (v prvním dějství) při předkládání darů božstvu a druhý v rámci dvorské slavnosti po Admetovu uzdravení (ve druhém dějství), přičemž je třeba upozornit na to, že oba tyto balety musejí být ve vážném či přechodném žánru a čistě jen k tanci, bez ani celkové ani částečné dějové osnovy a bez konkrétního významu. Tak byly původně vytvořeny Noverrem na hudbu samotného pana Glucka, jež je obsažena v partituru opery.

Pokud jde o podrobnosti: Obsazení pana Tipaldiho, který se tolik proslavil v roli Admeta v původním nastudování, mi skýtá povzbuzení a potěšení. Veškeré naděje vkládám také do paní de Amicis, jež je mi velice dobře známa. Jestliže se určí omezit se na dobré vyjádření čisté a nestrojené hudby Alcesty, na dobrý a zanícený přednes mého textu, na jeho oživení a barvitě vylíčení pomocí oduševnělého hereckého projevu, jenž jí přiznávám, dále na to, že s účastí pronikne do emocí, což, pokud chce, umí udělat znamenitě, pak jsme dosáhli všeho. Troufám si říci, že úloha, jež je jí svěřena a jež ovládá celou tragédií, je jednou z nejkrásnějších ženských rolí našeho hudebního divadla. A ještě více si toho s jistotou slibují od Vašeho zaujetí pro tuto moji operu (kteréžto zaujetí mi nesmírně lichotí), od Vaší učenosti a Vašeho živého úsilí ještě více ji zdokonalit.

Alcesta získá velice mnoho tím, že jste ji přijal za svou. Více by pro ni nemohla udělat ani má vlastní péče. Není možné proniknout hlouběji, než jak to činíte Vy, do pravého ducha této mé skladby, ani s větším nadáním. Měl jsem důvěru ve výsledek, ale poté, co jsem četl Váš dopis, jsem naprosto klidný.

Posílám Vám sbor neproveditelný jako mnohohlasý dialog, zhudebněný proto nyní pouze pro Evandra a Ismenu, s některými mými postřehy o způsobu, jak jej deklamovat. Oba zpěváci ode mne mohli mít partituru v kratší době, ale z Vídně snad obdrží korektnější verzi.

Zbývá mi vzdát Vám ty nejuctivější díky za Vaši laskavou péči ku prospěchu Alcesty a autorova pojetí. Pyšnil bych se tím, kdybych měl za to, že si toho

zasluhuji. Dobré mínění mužů jak ctihodných, tak ctěných je pro mne ale vždy neobyčejně lichotivé. Račte za ně přijmout moji upřímnou vděčnost.

Prokažte mi tu laskavost a vyřiďte mou uctivou poklonu panu markýzi Barbazovi a panu Landrianimu. Poctěte mne svými ctěnými rozkazy a věřte, že jsem s nekonečnou úctou a nemensí úslužností

Vašeho Blahorodí

nejpokornější, nejoddanější a nejposlušnější služebník

V Pise, 17. dubna 1778

De Calsabigi

P.S. – Jelikož jsem se doslechl, že se na zdejším Institutu dělá znamenitá *Eau de Luce*, rád bych jich měl půl tuctu lahviček, jsa nucen hledat úlevu od bolestí hlavy, jež mne sužují. Stačí je poslat v jedné krabičce pro mne, na adresu pana Francesca Fenziho ve Florencii.

Dopis Ranieri Calzabighiho Antoniu Montefanimu 1. května 1778

Slovutný pán a velevážený pan

Vždy jsem měl za to, že kvůli baletům je nemožné provést Alcestu, jak náleží. Až na pana Angioliniho jsem se u všech ostatních tanečních mistrů (nebo takzvaných mistrů) setkal s těmi samými ostny, jež nyní bodají Vás. Oni předpokládají, že když má představení úspěch, patří neutuchající potlesk jejich nesmyslným pantomimickým akcím, jež by mohly být převelice zajímavé, kdyby byly uvážlivě uspořádány mužem nadaným všemi těmi nesnadnými a vzácnými znalostmi, jež jsou *nezbytné* pro činnost dobrého dramatického básníka.

Pokusil bych se ten nepořádek napravit, kdybych byl býval dotázán na radu ještě před výběrem námětů. Prostředkem, jenž může vést ke zdárnému výsledku, je angažovat chápavého choreografa. Co se však nemůže minout cílem, je angažovat dva. Jednoho, aby vytvořil ty jejich programní balety (jsou-li požadovány), druhého, aby zkomponoval ony pantomimy přiřčené k dramatu, a jednomu i druhému ve smlouvách podřídil celý baletní soubor. Tak se poperou mezi sebou a dosáhne se alespoň něčeho, ne-li všechno.

Byl jsem zpraven o sjednaném představení mého dramatu a spolu s tím, že již byli obsazeni hlavní zpěváci. Přiznávám, že s některými bych nesouhlasil, leda v naprostém nedostatku některých jiných. Pane Antonio, nejváženější a nejosvěcenější v tomto divadelním žánru, první věci jsou krásné a zajímavé postavy – ty mají přednost před vším ostatním, protože básník se marně snaží dojmout, pokud postava, která má dojimat tím, co zpívá či hraje, vzbudí ošklivost, sotva se objeví na jevišti. Oko je tím prvním, co má být ohromeno, to znamená, že je téměř vším.

Já proto vždy vybíral krásné postavy. Vyškolil jsem je a šel jsem dál. Nikdy jsem se nezmyšlil. Poštěstí-li se jednoho dne provést moji další nepublikovanou tragédii o Semiramidě, nedám ji všanc, nebude-li to po mém způsobu; a nemusím pochybovat o přijetí, třebaže v tomto dramatu nevystupuje do popředí nic než hrůza, stejně jako v Alcestě utrpnost.

Není pravda, že by se v Itálii nelíbily tyto tragédie; ony jen nejsou dávány. Nechce se mi uvěřit, že by mezi námi nebyly osoby takových znalostí, jež jsou nezbytné k ocenění pravdivosti, přirozenosti, vznešenosti, jakkoliv je lid navyklý na falešné, gotické a romaneskní.

„Là corre il mondo, ove più versi [„Tam chvátá svět, kde více prolévá
Di sue dolcezze il lusinghier Parnaso.“ ze svých sladkostí lichotný Parnas.“]

Toť úsloví, jež jsem usvědčil z tisíce výjimek; netroufáme si setrást jho – hle, v tom je náš gordický uzel – ale nakonec musí přijít někdo, kdo je setrese. Mně stačí, že jsem ukázal cestu a zatím želim příliš nešťastného stavu našeho divadla, vysmívaného vzdělanějšími národy a ničeného nevzdělanými básníky, pyšnými a nestoudnými pěvci, skladateli pantomimických baletů, kteří znají sotva abecedu svého řemesla.

Dopustil jsem se zde takového výlevu, z něhož si, prosím Vás, vůbec neberte příklad. Nenadešla ještě doba veliké reformy. V Itálii je, pravda, mnoho rozkolníků, hlava však nicméně chybí.

Jestliže páni Italové chodí do divadla, aby se tam oddávali lásce či konverzaci, mají pravdu. Je nemožné pozorně sledovat dramata tak špatně složená, zkomolená a učiněná směšnými herci, tanečníky a impresárii; a ježto nemají jinou zásluhu, než že si v nich duchaplný a poučený muž poslechne nějakou tu krkolomnou árii či duet zmrzačený barbarskou, nevkusnou a bezvýznamně protimluvnou hudbou, po zbývajícím představení mu nezbyvá nic jiného, nežli jej trávit nějakou kratochvílí, aby neumřel nudou, nebo se neoddal nejsladšímu spánku.

Alcesta měla ve Vídni nadvakrát 60 znamenitých představení. Vydařila se v Paříži navzdory tomu zrádci, který mne překládal. Síla hereckého projevu a vznešené hudby ji držela na výsluní po celý jeden rok a byla opakována i roku následujícího. Zůstává ve mně tedy určitá lhotejnost k jejímu úspěchu, jež se rodí z úvahy, že děláme-li vše, co je v našich silách, je třeba se podrobit osudu s filosofickým klidem.

Vzdávám Vám díky za zázilku – prosím, abyste mi udal cenu *Eau de luce*, již jste mne poctil, neboť Vám ji neopomenou uhradit.

Vizte důvěru, již k Vám chovám, z nevázaného způsobu psaní. Učení mužové ihned požadují od těch, kdo mají úctu k věděni, veškerou důvěru; zdá se mi, jako bych rozmlouval sám se sebou, když mluvím s tím, kdo mi rozumí. Jsem Vám zcela k dispozici a, jsa Vám provždy zavázán, mám tu čest s veškerou možnou úctou prohlásit, že jsem

Vašeho Blahorodí

skutečný nejpokornější, nejoddanější a nejposlušnější služebník
V Pise, 1. května 1778

De Calsabigi

P.S. – Podsvětní božstva vystupují bez pochodní.

Dopis Antonia Montefaniho Ranieri Calzabigimu, 8. května 1778

V Bologni 8. května 1778

Zítřka večer půjde Alcesta na scénu. Jsem v onom nepříjemném duševním rozpoložení, v němž se musí vynacházet počestný a jemnocitný muž, který poté, co vynaložil veškeré úsilí a neúnavně předkládal všemožné návrhy, jež mohly směřovat ku zdárnému výsledku věci jemu svěřené, vidí, kterak jsou jeho snahy zlomyslností a nevědomostí druhých přivedeny vniveč. Postěžujme si vzájemně a tento náš výlev, pohříbený v lůně přátelství zrozeného (alespoň pokud jde o mne) z úcty a utuženého společným úsilím, nechť nás alespoň částečně odškodní za tu jejich bezostyšnou domýšlivost a neučenlivost. Představení jde na scénu *nezazité a nepřesné* ve všech jeho složkách a v leckteré z nich stěží *načrtnuté*, nepřesná je *hudba* podle úsudku vzdělanců, kteří zde neustále nacházejí značné nedostatky v provedení. *Balety a pantomimy* jsou všechny buď chatrné, nebo bezvýznamné, nebo naprosto špatně vymyšlené. Pokud pak jde o *pohyb* a herecký projev celého ansámblu, který čítá přes stovku osob, ať co se týče sólistů (s výjimkou paní De Amicis vždy a Tibaldiho v některých pasážích, kteřížto dva jsou bezvadní), nebo sboristů, tanečníků a statistů, tato stránka představení je sotva nahozena dvěma či třemi překotnými zkouškami. Ježto mé stížnosti, ba dokonce i mé úpěnlivé prosby, byly převážně zbytečné u pánů direktorů, kteří jsou znamenitými osobnostmi, nicméně však stvořenými pro jakoukoliv věc na světě, kromě toho, aby si dokázali zjednat poslušnost u lidí od divadla, dovolte mi, abych poněkud rozptýlil svoji nespokojenost tím, že se s Vámi podělím o podrobnosti tohoto stavu, v němž se nyní Alcesta vynachází, a zároveň Vám naznačil, co a jak bych byl býval v rozličných případech chtěl, aby bylo provedeno.

Již jsem Vám psal, že se mi podařilo vyvrátit pánům direktorům výstřední nápad přerušit Alcestu dvěma meziaktními programními balety a přesvědčit je, že by *měl být celý baletní soubor ve službách tragédie*. Tato lichá naděje se rozplynula,

sotvaže se byla zrodila, a představení mi spadlo do klína s celým tím množstvím figurantů, kteří jsou uvedeni na divadelní ceduli, protože pan Canziani nechtěl spolupracovat na představení, ani předvést své tanečníky jinak, než při svém velkém výstupu zakončujícím operu. – Vzhledem k řečenému a také vzhledem k tomu, že balety všeobecně jsou všechny více než zanedbané, přistoupím nyní k tomu, že je dopodrobna rozeberu.

První dva, ve scéně náměstí, nedopadly nejhůř, pokud jde o prvotní záměr, ale jsou bídné, pokud jde o počet účinkujících vzhledem k ohromným rozměrům této scény. Považte, že se po zvednutí opony mohl divákovi naskytnout pohled vskutku *ebouissant*, protože již jenom pro tanečníky bylo zhotoveno třicet šest kostýmů, z nichž dvanáct zůstalo nevyužito, protože pan Canziani navzdory opakovaným stížnostem nechtěl uplatnit více než dvacet čtyři figurantů, z obavy, aby na sebe nestrhávali příliš velkou pozornost.

Balety ve scéně chrámu jsou, dle mého soudu, všechny chybně rozvržené. – Sotva se promění scéna, je vidět vstupovat do chrámu část toho samého lidu, jež bylo o šestnáct taktů dříve vidět na náměstí s girlandami a věnci, a tento lid zabírá taneční sinfonii tancem, který nemá vůbec žádný význam. Následuje modlitba kněze:

„A te, Nume del Giorno, a te, del Cielo	[Tobě, bože dne, tobě Nebes
Ornamento e splendor,“	ozdobu a jase]

po němž nastoupí sbor *Dilegua il nero turbine* [Rozptyl černé mračno], (který je stejně tak modlitbou) a i ten ti samí lidé hrají beze smyslu, neustále držíce v ruce ty své povedené girlandy. Kněz pak říká:

„Suspendete, o ministri,	[Zadržte, ó kněží,
Il sacrificio e le preghiere; al Tempio	obět a modlitby; k chrámu
La Regina s'avvanza“	královna se blíží.]

a hle, tanečníci, aby uposlechli knězova příkazu, když říká „zadržte“, v prvním taktu sinfonie, za jejichž tónů má vstoupit řečená královna, snad znudění tím, že museli po tak dlouhou dobu bezdůvodně v ruce držet ony girlandy a věnce, hned běží, aby ověnčili oltář a, zabírajíce nevhodně celé jeviště, vytvoří situaci, jež nezbytně přinutí královnu a její doprovod, aby vstoupili ze strany, kde nikdy nemohou být předpokládány brány chrámu, neboli interiéru rotundy, která představuje svatostánek, kde je umístěna socha božstva.

Byl jsem přivolán k rozdělané práci a ihned jsem na tyto chyby upozornil pány direktory. Zdálo se, že tím byli přesvědčeni, poté co však byli promluvíli s panem Canzianim, odpověděli mi, abych měl trpělivost, již je třeba s divadlem mít, a že řečený pan Canziani se s těmi svými balety tolik natrápil, že by bylo indiskrétní zbavit se těch vzácných perel, jež byl již načrtl. – Nyní Vám naznačím, jak by po mém soudu měl být pojat tento důležitý výstup, a rád si vyslechnu Vaše moudré mínění.

Po výměně scény by jedna část tanečníků, kostýmovaných jako nižší, služební chrámoví kněží, využila první sinfonii k tomu, aby přichystala oltář, trojnožku, vonné směsi a další nástroje potřebné k oběti; poté, po modlitbě kněze „*A te Nume del giorno*“, by tito tanečníci doprovázeli sbor „*Dilegua il nero turbine*“ (což je další modlitba) slavnostními obřady a náboženskými úkony, jež by pak přerušili na knězova slova „*Suspendete, o ministri*“. Při královnině příchodu by pak (bylo-li by libo) vystoupil v jejím doprovodu onen lid s girlandami, který by se posléze půvabným a smysluplným baletem připojil k ostatním tanečníkům zabývajícím se obětí. – Domníval jsem se, že by bylo protismyslné vidět pokleknout pouze královnu při knězových slovech:

„E tu deponi, Alceste, L'orgoglio del Diadema: Piega a terra la fronte, ascolta e trema.“	[A ty, Alcesto, odlož pýchu koruny: Sklon k zemi čelo, poslouchej a chvěj se.]
---	---

Přál bych si, aby všichni poklekli spolu s ní. Kromě toho, že by toto rozestavení vytvořilo pěkný obraz a učinilo (podle mého zdání) stávající situaci zajímavější, zajistilo by také překrásný protiklad akcí a figur vyjadřujících zděšení, jež zapříčiní odpověď orákula. Zajisté byste neuhodl, že se mi dostalo odpovědi, že pan Canziani má v tom svém velikém heroicko-tragicko-pantomimickém baletu tu samou situaci a že ji tedy není možné uvést do děje opery, aby tím nevybledla. Sláva mu... – Sbor „*Che annunzio funesto*“ [Jak neblahá to zvěst] dopadl obstojně, protože ani nebylo možné jej dočista pokazit. Rovněž poslední sbor, který ukončuje první dějství formou dialogu, tím, že má naštěstí vyjadřovat zmatek, nemohl být vystižen lépe.

Přejdeme nyní ke druhému dějství. Výstup podsvětních božstev je vzhledem k rozlehlosti jeviště tak slabý počtem účinkujících, že se stává směšným, ježto Alcesta, spíše nežli by byla obklopena sborem božstev, zdá se zajata oddílem biřiců. Fysiognomie jsou vskutku více než příléhavé, poněvadž bylo zamítnuto, aby měli náležité masky, které již byly opatřeny, snad proto, že v závěrečném velkém

baletu vystupují přízraky, které je mají. Protestoval jsem, prosil jsem, leč marně. Balet dotyčných božstev po árii – kterýžto balet by (podle mne) měl být částečně proveden jako Alcestin doprovod do kulis, nebo by měl vyjadřovat soucit s ní a úžas nad hrdinským skutkem, jenž byla vykonala – neznačí vůbec nic.

Slavnosti dvoranů jsou naprosto fádni a provedené těmi nejpodřadnějšími z tanečníků. Všechny ostatní sbory jsou uspořádány podle toho samého vkusu. A výstup ve třetím dějství, jenž obsahuje opakovaný sbor „*Piangi, o Patria, o Tessaglia*“ [Naříkej, ó vlasti, ó Thesálie], je pro mne zcela prost akce, protože pánové figuranti již odešli, aby se převlékli pro velký balet, jímž je tragédie zakončena způsobem tak nudným a žalostným, že by byl snesitelný stěží v komické opeře, na čemž má svou vinu také nedostatečná fantasie malíře, jemuž byla závěrečná dekorace svěřena.

Mohl bych dodat mnoho dalších věcí, jejichž vyprávění by Vás (tím jsem si jist) rozesmálo a jež nyní nutí k smíchu i mne, jež mne však zpočátku zcela vážně přiváděly k zuřivosti. Jak byste se například mohl zdržet smíchu, kdybyste slyšel pana Canzianiho, jak s tím nejvážnějším výrazem pod sluncem říká, že z Alcesty vskutku mohlo být představení nemající obdoby, že by však bylo třeba, aby režie byla přenechána jemu. Neboť on by pak v baletu mezi prvním a druhým dějstvím uvedl celou báji o Alceste, s Herkulem zápasícím s netvory a Furiemi atd. Mezi druhým a třetím dějstvím by *verbi gratia* inscenoval Aeneův sestup do Elysia a po skončení tragédie, poněvadž se na scéně nacházel Apollón, by pak představení uzavřel předvedením lásek tohoto božstva atd., atd. To všechno jsou podle jeho mínění věci tak analogické a vhodné pro naše účely, že by nemohly jinak, nežli převelice přispět ku větší zajímavosti hlavního děje opery.

Jste šťastný člověk, že poté, co jste svým plodným géniem obohatil divadlo svými krásnými díly, měl jste to potěšení nechat je provozovat v zemích, kde znají a zachovávají princip subordinace, a kde jsou účinkující nuceni slepě následovat instrukce, jež jim jsou předepsány. A jste dvojnásob šťastný, že, jsa navyklý podobnému způsobu, nenechal jste se zlákat, abyste se za těchto okolností odebral sem, kde byste nenalezl nic jiného, nežli z jedné strany nevědomost a domýšlivost, a zbabělost a hanebnou blahovůli z druhé. – Pokud jde o mne, jenž jsem se – přemožen naléháním a přátelstvím – poprvé nechal zatáhnout do této lapálie, ze všech těchto nesnází, jež jsem musel vytrpět, jsem vyzískal jedinou nezanedbatelnou výhodou, a to poznání charakteru lidí od divadla – netvrdím, že úplně, avšak dostatečně k tomu, aby mne po celý můj život ochránilo před recidivou.

Přesto jsem přesvědčen, že představení, posuzováno nestranně, by se u většiny obecenstva mělo dočkat kladného přijetí. Niterná krása tragédie, převaha hudby, svrchované zásluhy paní De Amicis, nádherná jevištní výprava, dekorací a kostý-

mů – tedy věci, jež nám pan Canziani nemohl uchvátit, utvoří celek, jenž bude hoden přestálých nepřijemností a uznání cizinců atd., atd.

Dopis Ranieri Calzabigiho Antoniu Montefanimu, 11. května 1778

V Pise 11. května 1778

Nejctihodnější příteli,

z mého posledního dopisu jste mohl zjistit, nakolik pochybuji o úspěchu Alcesty, stejně jako ty nejpádňější důvody, které mne k těmto mým pochybám vedou. Když mne nyní zastihnul Váš velevážený dopis psaný v předvečer premiéry, podle podrobností, jež mi ráčíte sdělovat o tom, co a jak bylo uděláno, utvrzuji se ve svém mínění a předpovídám, že mé drama propadne.

Vy jste tak dobře pronikl do mých názorů a do ducha podobných divadelních kusů, že byste o nich mohl přednášet za katedrou. Pokud se jim nedostává být jen jediné z oněch náležitostí, jež jsou pro ně nepostradatelné, veškerá jejich zajímavost se ihned vytratí. A tak, jsou-li zredukovány na představení po italském způsobu, přičemž v nich ovšem není nic z toho, co lze právě u těchto běžných představení tolerovat – to jest slovný kastrát mňoukající a cvrlikající jako slavík, primadona, která vřeští a pohybuje ručkama jako loutka, tenor s velikým panděrem, který falsetem vynáší rozsudek smrti, koncertantní dueto se závěrečnou fugou, a pak statisté, pážata, která vypadají jako zmrzlina z Luccy – páni Italové nemají, čím by se pobavili a prohlašují, že to drama i ta hudba jsou Hněv Boží, a není se pak čemu divit, že se věnují tomu obstarožnímu bizarnímu zvyku – módě oddávat se v divadle konverzaci, doprávat si sorbetu, věnovat se hře či milkování, což jsou všechno překrásné prostředky vynalezené k oklamání nudy, jež je jinak s představením niterně spojena.

Opakuji, velevážený příteli, a opakuji to s lítostí, ale nic jiného mi nezbyvá: Itálie dosud nedozrála pro tragédii. Řeknu ještě více – naše běžné obecenstvo se stydí si poplakat či se rozesmutnit v divadle. Pozoruji, že vzhledem k pokroku francouzského divadla směrem k pravé kráse, jenž má přece nyní celá Itálie na očích nebo se o něm alespoň může dozvědět z četby, vyžívá se to naše stále nehybně, beze změn, v oněch ohavných a barbarských fraškách těch zlořečených komediantů, v těch komediích či tragédiích, v nichž čím více je pošetilostí a ostudných věcí, tím více lidí přitáhnou a tím více peněz vydělají pokladně. Jak potom chcete takovému přihlouplému obecenstvu předložit řeckou tragédii? Jak lze doufat v úspěch takového podniku?

Jestliže jsem ve Vídni podal těch několik ukázek pravé tragédie, učinil jsem to proto, že obecenstvo v onom městě je nekonečně vzdělanější a osvícenější, nežli je toto naše, a protože, když jsem uvedl na scénu Orfeu a Alcestu, bylo tomu

již dvacet let, co bylo přivyklé francouzskému divadlu a dokázalo ocenit pravdivost, pravděpodobnost, přirozenost, vášeň, cit, hrůzu a soucit do takové míry, že během padesáti představení Alcesty nikdy nebyl slyšet hluk, pokud ovšem nebyl způsobený nějakým povzdechem, protože pokud na jevišti nastala nějaká dojemná situace, vždy byly po ruce pohotově kapesníčky, a že poté, co byla provedena Alcesta, pokud měl být dáván nějaký kus běžného hudebního divadla, byl natolik posuzován podle pravých zákonů a rozebrán do takových detailů, že okamžitě propadl.

Očekávám tedy pro čtvrtek o Alcestě málo dobrých zpráv, což mne však nepřiměje k tomu, abych smýšlel, pokud jde o pravé drama, jinak než doposud. Budu se dovolávat inteligentních lidí, kterých přece není zase tak málo, a budu si stěžovat na nešťastný stav, do něhož neukázněnost zpěváků, tanečníků a kapelníků spolu s jejich nejzabedněnější nepřekonatelnou nevzdělaností uvrhla naše divadlo. A budu věřit, že o mně bude možno říci

Magnis tamen excidit ausis. [Zhynul, však odvážil se velkého činu.]

Věděl jsem o všech Vašich hořkostech, trampotách a nepříjemnostech vyplývajících ze směšné dávky nároků domnělých Peladů našich dnů, a měl jsem to všechno před očima, jako bych u toho byl sám přítomen. Znáám Canzianiho velice dobře: Vidím ho tančit, gestikulovat a namáhat se v jeho rádoby Coriolanovi. Pamatuji si, že nemá nic z toho, co je třeba k vytvoření pantomimické akce v baletu, což v podstatě znamená udělat dobrý plán a krásně, živě a barvitě rozvrhnout a vykreslit tragickou akci. Nedivím se, že se o sobě domnívá, že to bude on, kdo přitáhne do divadla davy lidí. Jsem zvyklý na všechny tyto pošetilsti. Jsem nad to povznesen. Mám za to, že si nemusím nic vyčítat. Jestliže pak ale v Alcestě zanedbal pantomimické akce, jestliže je přenechal figurantům, nechal je nevyužité, je to vina pánů direktorů. Přál bych si, aby toho nemuseli litovat. Kdybych byl včas dotázán, ušetřil bych jim spoustu vyhozených peněz na osoby neužitečné či neschopné a snad bych zabránil tomu, aby se Alcesta setkala s chabým úspěchem.

Jestě že jsem si při této příležitosti vysloužil Vaše přátelství, což považuji za nemalou náhradu za lítost, již budu muset zakoušet, že byla moje Alcesta tak zle zřízena. Spolu se trochu zasmějeme nad touto parodií, a pokud jste pomýšlel na to, že byste se již nikdy více neměl míchat mezi lidi tohoto druhu, jež tak dobře charakterizuje Marcello a jež já snad dostatečně zesměšnil ve svých *Opera seria* a *Commedia per musica*, zařekl jsem se, že ani já již nikdy nebudu inscenovat nějaké své dílo, aniž bych nebyl despotickým sultánem a tyranem nade všemi těmi, kteří by se zavázali k tomu, že je budou provozovat.

Proto jsem byl vždy toho mínění, že by bylo nejlepší vybrat jak účinkující herce, tak choreografy z řad pěkně urostlých mladíků a dam honosících se dobrým

hlasem, dobrou postavou, žádnou proslulostí, zato však velikým půvabem a svrchovanou učenlivostí, abych je tak mohl formovat podle svého. Když jsem Alcestu inscenoval ve Vídni, poprvé jsem vzal signoru Bernasconi, která tehdy byla představitelkou komických rolí a sotva o něco lepší amatérkou, která však měla veškeré svrchu vyjmenované kvality, a podruhé paní Weiglovou, dívku ze sboru – a každý ví, jakého se jí dostalo úspěchu, ba že tato paní Weiglová, která nikdy nehrála, poté, co byla mnou zplozena a vyškolená, okamžitě zadupala do země, pohrčila a zničila přeslavného a převelice pyšného pěvce Millica. To samé bych udělal v Bologni, kdyby mi to svěřili, a byl bych pány Bolognany překvapil, když bych jim ukázal, že celé představení závisí na básníkovi, nikoli na zpěvákovi, nikoli na tanečníkovi, nikoli na kapelníkovi.

Podělil jsem se dnes se svým bratrem o Vaše vzpomínky, o způsob, jakým o něm smýšlíte, a dokonce, abych jej pobavil, jsem mu poslal ten Váš dopis. Jsem si jist, že bude mít to největší potěšení z přátelství, jež mu zachováváte. Dovolte mi, abych vstoupil jako třetí do tohoto spolku. Zasluhuji si toho pro jedinečnou úctu, již chovám k Vaší osobě, k Vašemu úsudku a k Vaším vědomostem. Dle libosti mne poctěte svými rozkazy a považujte mne – bez obřadnosti a s tím nejupřímnějším přátelstvím – za svého skutečného přítele a vděčného

služebníka De Calsabighiho.

Dopis Ranieri Calzabighiho Antoniu Montefanimu 22. května 1778.

V Pise 22. května 1778

Příteli a nejtihodnější pane,

Vy [mi] ráčíte *de me dorer un peu la pilule* [osladit hořkou pilulku] chabého úspěchu Alcesty; jsem Vám za to zavázán, avšak pánové Bolognané mi píší, jak se věci mají. Od pana Giovanardiho, který mne občas laskavě navštěvuje, znám skutečnost. Ne že bych se snad domníval, že úsudek těchto pánů by mne měl přimět změnit můj názor na to, co již bylo jinde vytvořeno z mé tragédie, avšak utvrzuji se v mínění, že takovéto divadelní kusy nejsou vhodné pro italská jeviště, kde zajímavost je věcí, po níž se příliš netouží a jež se příliš nevyhledává.

Doslychám se, že propadl i druhý Canzianiho balet. Kdybych byl dotázán na výběr osob, jež vytvářejí představení, on by v Bologni vůbec nebyl.

Gluck mi píše, že by za uhrazení pouhých cestovních výloh přijel, aby jej inscenoval, a když to byl těmto pánům navrhl, myslím, že udělali chybu, když tu nabídku nepřijali.

Obecenstvo, jež se tak vzpouzí Alcestě, bych radil vyhnat na operu po italském způsobu. Věřím, že by mu ta změna prospěla; a pak, přejít od pláče ke smíchu je věcí více než přesvědčivou.

Těší mne, že se paní De Amicis líbila a skládám jí za to poklonu. Jsem však přesvědčen, že k jejímu úspěchu přispěla role, kterou hrála, jež je zajímavější a vděčnější než kterákoli jiná z našeho hudebního divadla.

Netěším se příliš dobrému zdraví, pokud jde o oči a o hlavu – nemohu potvrdit, že přijedu, avšak budu-li se počátkem příštího měsíce cítit ve stavu, jenž by mi umožnil pohyb, zcela jistě do Bologne přijedu, i kdyby jen na dva dny. Moji vážení přátelé z Vídně si přejí, abych si udělal tu zájízdku a o všem je pak podrobně zpravil.

Zatím, než se milepší zrak a budu moci lépe psát, zastupte mne svojí návštěvou u paní De Amicis a vyřídte jí, že se jí nechám poroučet.

Můj bratr, jemuž jsem poslal jeden Váš dopis, mi přikazuje, abych Vám moc a moc poděkoval za vzpomínku, již si na něho uchovááte, abych Vám řekl, že tato vzpomínka se mu stala nejvyšší měrou milou, a abych Vám na něho prozradil, že obvykle bývá stále uzavřený jako cestovní vak.

Zachovejte mi svoji úctu a své přátelství. To je to, co mi lichotí více, než co jsem získal tímto provedením Alcesty. Věřte pak, že jsem stále a provždy Váš pravý přítel

a nejzavázanější služebník
De Calsabigi.

P.S. – Mohl jsem pak napsat paní De Amicis. Posílám Vám ten dopis přiložen, abyste jej doručil do jejích rukou.

Dopis Ranieri Calzabigho Antoniu Montefanimu, 31. července 1778

V Pise 31. července 1778

Pane a velevážený příteli,

oči sužované návaly mi až doposud bránily v tom, abych odpověděl na Váš poslední, velevážený a převelice zdvořilý dopis. Nyní, když se mi daří poněkud lépe, k tomu bez meškání přistupuji. A nejprve ze všeho Vám musím vzdát tisíceré díky za lahvičky *Eau de luce*, jež jsem obdržel již před časem, jimiž jsem si posloužil a jež mi přinesly úlevu. Nevím, pro jakou moji zásluhu jste mi ráčil učinit tuto laskavost, již přijímám s o to větším potěšením, uvážím-li, že se jedná o projev přátelství, a nacházím uspokojení a honosím se tím, že mám přátele Vaší učenosti, Vašich vědomostí, Vašeho srdce a Vašich zásluh. Zbývá pouze, abyste mi dovolil vyjádřit moji vděčnost, již jsem Vám povinován. Budte ujištěn, že nemůžete učinit nic, co by mi způsobilo větší potěšení.

Dozvěděl jsem se jasně a zřetelně od přemnohých pánů, kteří tudy projížděli při návratu z bolognské opery, o propadnutí mé nebohé Alcesty, vinou špatného plánu, a to již od prvního okamžiku, kdy byl pojat úmysl uvést ji na scénu. Považte, co by se teprve stalo, kdyby nakonec nebyla svěřena Vaší režii. Dozajista by se nepohnula vpřed. Nyní je již málo platné o tom hovořit, abychom nemuseli opakovat Vaše i mé stíznosti. Utvrzuji se však ve své zásadě, že tyto divadelní kusy nemohou autor ani režisér, jakkoliv to jsou zasloužilí mužové, dovést k dobrému konci, aniž by nebyli od samého začátku absolutními pány nade vším, počínaje výběrem pěveckých sólistů.

Bez tohoto despotismu (v tomto případě nezbytném) nikdy nedám svoji Semi-ramidu, ani své Danaovny, jež nyní píšu. Pánové impresáři si mohou krátit čas jinými librety, budou-li se chtít vymanit z těchto žalostných kusů, jež pořád dávají, mrzačice nebohá dramata podle své libovůle. Ta svá před nimi však pohrbím do té doby, než v Itálii nadejde soudný den.

Vraťme se ale k Vám. Chtěl bych, abyste mne považoval za dosti dobrého pro jakoukoliv záležitost, již mi přikážete. To Vám říkám se srdečností a s upřímností, jež jsou mými pravými povahovými rysy. Jsem zavázán velikou vděčností nemalému počtu pánů, Vašich spoluobčanů, kteří moji nešťastnou Alcestu poctili svým uznáním, jakkoliv ji viděli takto znetvořenou. Velice si jim přeji za všech okolností vyjevit své uctivé city a opětovně poděkovat panu markýzi Barbazzovi a panu Landrianimu za jejich lichotivé mínění o mé osobě. Připojte mé pozdravy panu Giovanardimu a považujte mne pro vždy a všemi způsoby za svého

nejoddanějšího, nejzavázanějšího služebníka a skutečného přítele
De Calsabigiho.

Correspondence of Ranieri Calzabigi with Wenzel Anton of Kounitz-Rietberg as a source for studying not only music history

Abstract

The Kounitz family archive, housed in the Moravian Provincial Archive, contains a very extensive fund of correspondence with Wenzel Anton of Kounitz-Rietberg, consisting of interesting sets of letters with various personalities of his time. A set of letters by the Italian poet and librettist Ranieri Calzabigi, which is stored here, represents almost the complete surviving correspondence of both persons. Two other letters are stored in another folder of the same archive, and one letter is stored for unknown reasons in the Morgan Library and Museum in New York. We also know of the existence of one letter from Kounitz to Calzabigi, which has survived only in its published form, and a draft of one of Kounitz's replies is also part of the *Grosse Korrespondenz* collections of the Austrian State Archives.

The correspondence thus assembled, comprising over 300 folios of manuscripts mostly in French and partly in Italian (49 letters and 16 enclosures in total), is a very valuable source of information for 18th century cultural history and is now the subject of a modern edition supplemented by English translations of the originals. The surviving correspondence consists mainly of letters from Calzabigi to Kounic, which can be divided into three time periods, among which no letters have survived: ca 1764–1775, 1780–1784 and 1789–1791.

The letters written while both were in Vienna are more technical in content, relating to the operations of the French theatre in Vienna and to lotteries. After Calzabigi's departure for Italy in 1774, the letters become a very comprehensive glossary of contemporary events, in which the writer draws Kounitz's attention with information about musical theatre or the visual arts, but does not neglect to comment on the broader interests of both protagonists. This correspondence thus becomes an invaluable source of information about contemporary events not only in Italy.

Korespondence Ranieri Calzabigiho Václavu Antonínu z Kounic-Rietbergu jako pramen ke studiu nejen hudebních dějin

Abstrakt

Rodinný archiv Kouniců, uložený v Moravském zemském archivu, obsahuje velmi obsáhlý fond korespondence s Václavem Antonínem z Kounic-Rietbergu, v němž se nacházejí zajímavé dopisní soubory s různými osobnostmi jeho doby. Zde uložený soubor dopisů italského básníka a libretisty Ranieri Calzabigiho, představuje téměř kompletní dochovanou korespondenci obou osob, další dva

dopisy jsou uloženy v jiné složce téhož archivu, jeden dopis je pak z neznámých důvodů uložen v Morgan Library and Museum v New Yorku. Dále víme o existenci jednoho dopisu od Kounice Calzabigimu, který se dochoval pouze ve své publikované podobě a koncept jedné Kounicovy odpovědi je také součástí fondu *Grosse Korrespondenz* Rakouského státního archivu.

Takto sestavený korespondenční celek obsahující přes 300 folií rukopisů převážně ve francouzštině a částečně v italštině (celkem 49 dopisů a 16 příloh) je velmi cenným zdrojem informací pro kulturní dějiny 18. století a je nyní předmětem moderní edice doplněné anglickými překlady originálů. Dochovanou korespondenci tvoří převážně dopisy od Calzabigiho Kounicovi, které lze rozdělit do tří časově vymezených částí, mezi nimiž se žádné dopisy nedochovaly: ca 1764–1775, 1780–1784 a 1789–1791.

Dopisy psané v době pobytu obou ve Vídni jsou spíše technického obsahu vázajícího se k fungování francouzského divadla ve Vídni a k loteriím. Po Calzabigiho odchodu do Itálie v roce 1774 se dopisy stávají velmi obsáhlým glosářem soudobého dění, v němž pisatel přitahuje Kounicovu pozornost informacemi o hudebním divadle či výtvarném umění, neopomíná však komentovat širší zájmové spektrum obou protagonistů. Tato korespondence se tak stává nedocenitelným zdrojem informací o soudobém dění nejen v Itálii.

Keywords

Ranieri Calzabigi; Wenzel Anton of Kounitz-Rietberg; correspondence; 18th century theatre; musical theatre; lotto; the visual arts

Klíčová slova

Ranieri Calzabigi; Václav Antonín z Kounic-Rietbergu; korespondence; divadlo 18. století; hudební divadlo; lotto; výtvarné umění

Tato studie byla připravena za finanční podpory Grantové agentury ČR (projekt reg. č. 19-25570Y).

Jana Franková

Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě

jana_frankova@seznam.cz