doc. PhDr. Tomáš Surý, ArtD. Katedra spevu, Katedra teórie hudby, Katedra scénografie. Vysoká škola múzických umení v Bratislave. ORCID
Abstrakt: V texte nasledujúceho príspevku s názvom *Problematika žánrovosti a jej odraz v talianskej komickej opere* sa autor venuje problematike vzťahu žánrového určenia diela v súvislosti s jeho inscenačným výkladom. V texte si kladie otázky súvisiace s problematikou žánru ako takého a žánrovosti vôbec. Zameriava sa na stručné určenie súradníc definície žánru, hľadaniu znakov, ktoré žáner určujú a bližšie charakterizujú a ktoré etablujú jeho prípadné prekročenia. Ďalej sa venuje vzťahu žánru a jeho interpretácie.
Kľúčové slová: žáner, žánrovosť, commedia per musica, opera buffa, Donizetti, L´elisir d´amore.

The issue of genre and its reflection in Italian comic opera
Assoc. Professor. PhDr. Tomas Sury, ArtD. Department of Vocal Studies, Department of Music Theory, Department of Stage Design. Academy of Performing Arts in Bratislava. ORCID
Abstract: In the text of the following article entitled The issue of genre and its reflection in Italian comic opera, the author deals with the issue of the relationship between the genre determination of the work in connection with its staging interpretation. The text asks questions related to the issue of the genre as such and genre in general. It focuses on brief determination of the coordinates of the definition of the genre, the search for characters that determine and characterize the genre and which establish its possible exceedances. It also deals with the relationship between the genre and its interpretation.
Keywords: genre, the quality of genre, commedia per musica, opera buffa, Donizetti, L´elisir d´amore.

Určenie žánru je kľúčom k pochopeniu ideového pozadia každej opery, toho, čomu sa v divadelnom žargóne zvykne hovoriť druhý plán. Režisérovi umožňuje pevne ukotviť súradnice výkladu i výtvarného riešenia. Identifikácia žánrového určenia je prienik kompozičných konvencionalizovaných znakov skladateľa, dramatickej výstavby a noriem textu libreta, ktoré každý žáner charakterizujú. Žáner je všeobecný názov pre skupinu

umeleckých diel, ktoré majú rovnaké tematické (námetové), kompozičné, formové, ideové či iné znaky. Je to rodový pojem v rámci umenia a predikátmi ho rozdeľujeme na druhy: výtvarný, literárny, hudobný, divadelný atď. Literárny žáner pri ďalšom delení možno považovať za rod a rozdeliť ho na druhy: epický, lyrický a dramatický. Žáner je teda súhrnné označenie a jeho spájanie s predikátmi nepodlieha vedeckej klasifikácii. Žáner určujú historicky premenlivé a vyvíjajúce sa kategórie, ktoré dielo charakterizujú. Otázka poetických žánrov je pomerne stará. Už v antike bolo viac-menej zrejmé, že každému dramatickému fenoménu zodpovedajú určité znaky a tie ho následne v závislosti od žánrovej typológie (konvencie, odchýlky a špecifiká) určujú. Nejde o jednoduchý vzorec. Patrice Pavis, autor *Divadelného slovníka*, v tejto súvislosti dodáva: „... každý text je zároveň konkretizáciou žánru aj odchýlkou od neho“.[1] Upozorňuje aj na nadbytočnosť, ba nevhodnosť používania pojmu žáner v nesprávnych kontextoch.[2] Týka sa to pojmov ako divadelný žáner, dramatických žáner, žáner komédie či tragédie. Konštatuje, že pri takomto postupe tento pojem stráca svoj presný význam a znemožňuje každý ďalší pokus o klasifikáciu literárnych a divadelných foriem. Pavis ďalej uvádza: „Žáner je vytvorený... súborom kodifikácií informujúcich o realite, ktorú má text predstavovať a ktoré rozhodujú o stupni pravdepodobnosti deja... Hľadať žáner znamená čítať text tak, že ho približujeme k ostatným textom a najmä k spoločenským a ideologickým normám, ktoré pre nejakú dobu a nejaké publikum predstavujú model pravdepodobnosti.“[3]

Na druhej strane, za komickú sa považuje taká forma emocionálneho hodnotenia javov, ktorá sa prejavuje spravidla smiechom ako fyziologickou reakciou subjektu. Podľa Bergsona pre pozorovateľa vzniká komické predovšetkým vtedy, keď sa „tuhá kontinuita presadzuje namiesto prispôsobenia.“[4] Vladimír Borecký sa snaží zaviesť určitý systém do chaotickej terminológie používanej v súvislosti s komikou (pojmy ako smiešne, ironia, absurdné, vtip, žart, satira, mystifikácia...).[5] Zdrojom komična sú najčastejšie nepravdepodobné javy, vznešenosť naruby, predstierané nehody a ťažkosti (niekedy aj nepredstierané, v tom prípade ide o čierny humor). „Zmysel komiky spočíva spravidla na nezmysle.“[6]

Najstaršie talianske opery majú svoje počiatky v ranom 17. storočí v predstaveniach pre kniežacie dvory. Ich námety boli najčastejšie pastorálne. Keď sa opera presadila vo verejných

divadlách, radikálne sa zmenila jej štruktúra aj kontext. Preferovaným námetom opier sa stala história a mytológia. Niektoré opery následne stratili svoju zábavnú, rozptyľujúcu „príchuť“ a „vôňu“. Ich námety sa ukotvili v realistickejšom a neskôr aj súdobom kontexte. Jednako ale pastorálne komédie nestratili svoju popularitu. Dobrým príkladom – a jedným z posledných – tohto žánru z prvej polovice 19. storočia je opera *Nápoj lásky* (Miláno, 1832) od Gaetana Donizettiho (1797-1848). Túto svoju v poradí štyridsiatu operu skomponoval skladateľ za štrnásť dní. Janovský libretista Felice Romani (1788-1865) si pri písaní textu pomohol príbehom, ktorý napísal Eugène Scribe (1791-1861) pre operu Daniela-Françoisa-Esprita Aubera (1782-1871) *Le Philtre* (Nápoj lásky, 1831 Théâtre de l’Opéra, Paris).

Príbeh zamilovaného trojuholníka sa preto neodohráva v Itálii, ale na francúzskom vidieku v Baskicku. Základom deja je transfer povesti o Tristanovi a Izolde do komického žánru. Kráľovské postavy a pátos stredovekej rytierskej legendy sú nahradené postavami z dedinského prostredia. Dej opery ale nie je paródiou v pravom slova zmysle, pretože sa uvedeného stredovekého príbehu dotýka len okrajovo (nevysmieva sa z jeho deja) – hlavnou paralelou je sparodovanie zázračnosti skutočného osudového nápoja lásky a dobrého vína. Príbeh opery je žánrovo doplnený o obľúbenú postavičku obchodného cestujúceho: „zázračného“ doktora-mastičkára.

Svižná komédia je uvedená predohrou a i druhé dejstvo začína orchestrálnym úvodom. Dvadsaťdva hudobných čísel je spojené recitatívmi *accompagnato* aj *secco*. Tie v dobe svojho vzniku boli v prostredí talianskej hudobnej komédie už viac-menej anachronizmom, spoluvytvárajúcim komický idióm. Zvláštny pôvab opery *Nápoj lásky* spočíva v hudobnej charakteristike jednotlivých postáv. Parlandom je charakterizovaný obchodne zdatný a výrečný mastičkár Dulcamara. U seržanta Belcoreho sú neustále na muške jeho hrubé vojenské maniere. Peniaze sú tiež témou ľúbeznej parodistickej barkaroly.

Dve Donizettiho komické opery, *Nápoj lásky* z roku 1832 a *Don Posquale* z roku 1843 si získali srdcia poslucháčov hneď pri svojom uvedení. *Nápoj lásky* bol inšpirovaný talianskym goldoniovským divadlom a jeho rozmarnými až parodizujúcimi prvkami. Jadro zápletky so zázračným nápojom, ktorý je v skutočnosti dobrým vínom, i kavatína Adiny o slávnej

mileneckej dvojici Tristana a Izoldy, patria k parodizujúcim momentom opery. Najživší komediálny element v opere je postava doktora Dulcamaru. Je vlastne slávnou figúrkou z *commedie dell´arte*[7]. Obľúbený „kecal“, mastičkár ľudového publika, ktorému sa ústa nezastavia, lebo predáva všetko, vie všetko a jeho elixír účinkuje skvele. *Nápoj lásky* je pôvabným dielom s radom krásnych melodických miest, lyrických scén a komických situácií. Hudba tejto opery je duchaplná i cituplná. A tak príbeh o nešťastne zamilovanom vidieckom mládencovi Nemorinovi, ktorému nepomôže nápoj lásky, ale vlastná vytrvalosť k získaniu rozmarnej Adiny, je o to viac uveriteľnejší.

Už na základe tejto charakteristiky je zrejmé, že v opere *Nápoj lásky* vytvoril Donizetti skôr „pastorálnu“ komédiu, romantickú „selanku“, než typickú operu buffu, ktorá vychádza s commedia dell´arte, ale dej nepoetizuje. Pre generáciu bola skôr „prototypom“ komickej opery Rossiniho buffa *Barbier zo Sevilly* (Rím 1816). Rozdiel je ale zrejmý: iné vyznenie poňatia komična je čitateľné už v druhom označení, ktoré autori vpísali do partitúr (*comica, buffa*). Donizetti napĺňal romantické ideály svojej doby a nadväzoval na koncept tzv. commedia per musica (Pergolesi: Lo frate ´nnamorato, Neapol 1732).

Pri podrobnom preštudovaní žánrových označení Donizettiho opier zistíme, že skladateľ používal na označenie svojich vážnych i komických opier širší diapazón žánrových určení: *scena drammatica* (1x), *opera romantica* (1x), *opera seria* (31x), *opera semiseria* (9x), *grand opéra* (2x), *opera comique* (1x), *opera giocosa* (1x), *opera comica* (*Gianni di Parigi* a *Nápoj lásky*), *opera buffa* (8x), *farsa* (6x)*, dramma buffo* (1x).[8] Donizetti používal tieto označenia dosť voľne a od prípadu k prípadu, zrejme záležalo aj na názore toho ktorého libretistu. Alebo na názore vydavateľa? Posledné vydania Donizettiho opier od vydavateľstva Ricordi uvádzajú napríklad širšie žánrové označenie *melodramma* pri takých odlišných operách ako je *Nápoj lásky* a *Lucrezia Borgia*. Francúzsku *opéru comique* (*La fille du régiment*) označuje Ricordi v talianskej verzii opery (*La figlia del regimento*) ako *melodramma giocosso*. Naopak, *Luciu di Lammermoor* a *Dona Pasquala*, označil súčasný vydavateľ pôvodnými žánrovými označeniami, teda *dramma tragico* a *dramma buffo*.[9]

Len z pomenovania žánrového označenia bez presnej znalosti deja a hudby a ich vzájomných

relácií, by sa zrejme nedalo z uvedeného zistenia nič bližšie určiť. Donizetti označil operu *Nápoj lásky* ako *opera comica*, nie ako *opera buffa*. Hoci dielo má mnoho príbuzností s iným autorovými komickými operami – najčastejšie býva porovnávaný s operou *Don Pasquale* – líši sa v detailoch od každej. Zmätok je aj v samotnej terminológii. Termín o*pera comica* je definovaný ako fenomén, ktorý „nemá presný historický význam: môže byť napríklad použitý rovnako na taliansku *operu buffu.*“[10] Dá sa potom zamyslieť nad klasifikáciou talianskych žánrových označení komických opier, ako sú *melodramma*, *dramma buffo*, *opera buffa, opera comica* a pokúsiť na základe ich jemnejšieho rozlíšenia ukázať, ako môže ich určenie ovplyvniť voľbu inscenačnej poetiky režiséra?

V oblasti opery žánrové kategórie vychádzajú zo všeobecných princípov dramatickej výstavby činoherného textu, ktoré sú obohatené o špecifiká operného žánru: v prípade skúmaného žánru talianskej komickej opery sú to napríklad spôsob, akým autor exponuje dej, ako vytvára celkovú atmosféru a vyznenie opery atď. Zaujímavé je, že Donizetti označil svoje dve najznámejšie neskoré komédie rozdielnym žánrovými kategóriami: jednu ako *opera comica* (*Nápoj lásky*), druhú ako *dramma buffo* (*Don Pasquale*).[11] V čom je ich rozdielnosť a prečo takto Donizetti postupoval? V prvom rade je už po prvom počutí oboch diel jasné, že *Nápoj lásky* sa od opery *Don Pasquale* odlišuje prítomnosťou vážnych momentov a sentimentu v príbehu a v hudbe. Obdobnú kombináciu komického a sentimentálneho nachádzame už v Mozartovej (1756 – 1791) ranej opere *La finta giardiniera* (Augsburg 1775), no skutočne prvou operou pracujúcou s fenoménom „smiechu cez slzy“ bola zrejme *La buona figliola* (Rím 1760) od Niccola Piccinniho (1728-1800). Pripomínam žánrové označenie – *dramma giocoso* – Mozartovho *Donna Giovanniho* (Praha 1787) a jeho radikálne prekročenie, ak dielo porovnáme s typicky „ľahšími“ zhudobneniami jeho predchodcov (Baldassare Galuppi, Giuseppe Gazzaniga). Aj v opere *Don Pasquale* je niekoľko miest, kde je príbeh takpovediac smutný, hudobne i dejovo však skôr cítime iróniu a výsmech z hlavného hrdinu, nie skutočný súcit a sentiment. *Nápoj lásky* a jemu žánrovo príbuzné opery obsahujú napríklad lyrické miesta či sólové árie a väčšie davové scény, ktoré ale nedosahujú mohutnosť ako v historickej a tragickej opere. Ale Donizetti so svojím „smiechom cez slzy“ a „slzami cez smiech“ a ich striedaním akoby bol nad žánrom. Jeho koncept komickej opery je

plnohodnotným pokračovateľom Pergolesiho *commedia per musica* a Mozartovho *dramma giocoso*.

Donizetti slávil úspechy aj v žánri tzv. *semiserie*, polovážnej opery, pre ktorú je charakteristický vážny námet, ale výskyt aspoň jednej buffo úlohy a šťastné zakončenie príbehu.[12] Nie je aj Nemorinov životný príbeh „vážny"? Žeby sa strácali hranice žánru? Charakteristickým znakom Donizettiho komického štýlu je miešanie humoru a nežnosti. Keď Donizetti okolo roku 1818 začínal svoju kariéru operného skladateľa, žánru opernej komédie neodškriepiteľne dominoval Gioachino Rossini (1792-1868), ktorého „druhé belkanto" je vo veľkej miere charakteristické „kvetnatosťou" *canto fiorito*. V priebehu desiatich rokov vyprodukoval Donizetti približne tridsať opier žánru *buffa*, *seria* alebo *semiseria*, ktoré písal predovšetkým pre Neapol a iné divadlá na juhu dnešného Talianska. Donizetti teda nebol len majstrom romantických hudobných tragédií a dvoch vrcholných komických opier, ako by sa nám mohlo dnes zdať.[13] Naopak. V sérii a semisérii bol autor ešte málo individuálny, vo všetkých operách majú „hlavné spevné hlasy sklon sa topiť pod ťažobou rossiniovského *canto fiorito* a *solfeggi*."[14]

Po roku 1828 sa Donizettiho vlastný štýl formoval pod vplyvom viacerých vplyvov. V prvom rade pod účinkom Belliniho (1801-1835) opery *Il pirata* (Pirát, Miláno 1827). Bellini v nej priniesol do talianskej opery novú praktiku: *fioritura* sa redukovala a podriaďovala vášnivému výrazu.[15] Druhým fenoménom vplývajúcim na zmenu Donizettiho chápania dramatického konceptu operného diela bol čiastočný (sprostredkovaný prekladmi do taliančiny) vplyv Rossiniho francúzskych monumentálnych opier, ako napríklad *Le siège de Corinth* (1826) a *Moïse* (1827); Rossiniho vplyv je u Donizettiho pozorovateľný v opere *L´esula di Roma* (1828) s jej bohatými zbormi.[16]

Bolo to obdobie, keď sa Donizettiho melódie zbavovali prvkov zdedených po Rossinim a stali sa viac lyrické podľa štýlu Belliniho. Nasledujúce opery sú poznačené tendenciami ústupu *canto fiorito* z mužských hlasov: ozdobovanie bolo postupne vytlačené do kadencií. V prípade opery *Nápoj lásky* ide o miesta ako *Quanto è bella, quanto è cara*, *Come Paride vezzoso*, *Una furtiva lagrima*. To, že Donizettimu záležalo rovnako na žánri opery buffy svedčí aj

skutočnosť, že si sám napísal libretá k trom komickým operám: *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (La mamma), *Il campanello* a *Betly ossia La Capanna svizzera*.[17] *Nápoj lásky* je dokonalou ukážkou sentimentálnej hudobnej komédie odohrávajúcej sa vo vidieckom prostredí a stal sa klasikou vo svojom žánri, tak ako je Rossiniho *Barbier* v žánri opery buffy.

Tradičnými vizuálnymi symbolmi tragédie a komédie sú dve masky. Jedna maska plače, druhá sa smeje… V oboch prípadoch ide o masky, obe sú „abstraktom, ktorý transformuje realitu.“[18] Prvotne existovali komédia a tragédia spolu v jedinej entite. V antike sa počas osláv mestských Dionýzií ustálil zvyk – najmä po roku 501 pred Kr.[19] – pripájať k trom súťažným tragédiám jednu satyrskú hru. Sformoval sa fenomén, ku ktorému sa európska kultúra – vedome, či nevedome – vrátila v 18. storočí inscenačnou praxou. Barok často vkladal medzi tri dejstvá vážnej opery na odľahčenie komické intermezzá ako *contrascena*. Väčšina komických opier má preto párny počet dejstiev. Dialo sa to ale postupne, často aj ako reakcia na striktné vynechávanie komických prvkov v libretách Apostola Zena (1668-1750) a Pietra Mestastasia (1698-1782), ktorí sa v tejto otázke mohli inšpirovať poetikou libriet Philippa Quinaulta (1635 Paríž – 1688) pre Lullyho francúzske hudobné tragédie.[20] Typické boli práve pastorálne scény s postavami, ktoré divákovi neasociovali priamo charaktery hlavného deja. Aj v tomto smere ide o pomyselnú paralelu s antikou. Komické intermezzo bolo prirodzene epizodické a jeho vývoj vyvieral z improvizačného ducha *commedie dell´arte*. Viaceré „naturalistické“ komické opery, obsahujú príbehy obyčajných ľudí „dobehnutých“ bežnými životnými situáciami.

Keď rakúsky cisár Jozef II. (1780-1790) nastúpil na trón, stala sa opera buffa preferovaným žánrom v divadlách, ktoré uviedli niektoré z najväčších komických opier Antonia Salieriho (1750-1825), Vincenta Martína y Solera (1754-1806) a Wolfganga Amadé Mozarta (1756-1791). Keď po Jozefovi II. nastúpil jeho brat Leopold (1790-1792), získala buffa seriálne tendencie.[21] Aj keď fenomén talianskej komickej opery v 19. storočí oslabol, vo viacerých vážnych operách zostal komický prvok ako kontrast k vážnemu deju. Išlo o silný dramaticky účinný prvok, účinku ktorého sa autori zrejme nechceli vzdať. Príkladom toho sú napríklad Musetino entré v *Bohéme* (Turín 1896), scény troch ministrov v *Turandot* (Miláno 1926), dokonca scéna opitého strýka v *Madame Butterfly* (Miláno 1904). Celkovo ale prevažoval

„temný tieň“, obľúbený „pocit“, ktorý sa tiahol námetmi opier cez 19. a 20. storočie.

Niektoré základné znaky opery buffy, ktoré sa kodifikovali hneď pri jej zrode v prvej tretine 18. storočia pretrvali do neskorších dôb. Ako isté dramaturgické a kompozičné konvencie sú dobre čitateľné aj v Donizettiho opere *Nápoj lásky*. Ide napríklad o komickú buffo áriu Dulcamaru *Udite, udite, o rustici*. Ária je komponovaná s dôrazom na text, rozvíjanie hudobného nápadu nie je na prvom mieste, dôležitejšie sú slová a ich rýchle parlandovanie. Ide o takmer klasickú buffo áriu: z histórie môžeme spomenúť napríklad Ubertovu áriu *Aspettare, e non venire* z Pergolesiho opery *La serva* padrona (Neapol 1733) alebo áriu Osmina *O, wie will ich triuphieren* z Mozartovej spevohry *Die Entführung aus dem Serail* (Viedeň 1782), či áriu dona Basilia *La calugnia* z Rossiniho opery *Il barbiere di Siviglia* (Rím 1816), ak máme spomenúť len tie notoricky známe. Vo všetkých prípadoch sa dôraz kladie na text v hustej sadzbe, virtuózne spievaný v rýchlom tempe. Vokálny part spočíva v svižnom parlandovaní a slabikovaní textu napísaného oproti orchestrálnej melódii. Pokriky, rapotanie, kýchanie, grganie, vykrikovanie atď. často text ilustrujú a obohacujú. Tento typ buffo postavy sa zrodil na počiatku 18. storočia na odlíšenie opery serie a opery buffy. Obrovské rozšírenie zažil tento vokálny odbor v druhej polovici storočia a v prvých desaťročiach 19. storočia.[22]

Uviedol som len niekoľko typologických znakov týchto komických výstupov. Pri aranžmáne je podľa môjho názoru lepšie sa spoľahnúť na mimiku a jemné nuansovanie herca, než na priestorovo širšie koncipovanú hereckú akciu, ktorá by zrejme iba zmarila túto zvukovú pointu. Koniec-koncov, v prípade dona Basilia i mastičkára Dulcamaru, ide predsa o slovné balamutenie poslucháčov.

Ďalším znakom komickej opery je časté používanie duet a ansámblov. Treba však povedať, že v Donizettiho dobe boli už rovnaké znaky implantované aj do oblasti opery serie. Komická opera mala za sebou takmer storočný vývoj a rozdiely, ktorými sa odlišovala v 18. storočí od vážnej opery, sa stratili, pretože mnohé zo znakov komickej opery, ako napríklad ansáble, finále, či *concertato*, sa stali opere serii vlastné. Zaujímavým fenoménom a inscenačným problémom býva tzv. *concertato*. Týmto pojmom sa v talianskej opere prvej polovice 19. storočia označuje dlhé ansámblové miesto, na ktorom sa všetci sólisti a zvyčajne aj zbor zídu

na javisku v rovnakom čase, v okamihu, keď kulminuje akcia (a teda dej). V prípade opery *Nápoj lásky* ide o *larghetto* začínajúce Nemorinovými slovami *Adina credimi*, ktoré sa ukončí *allegrom* Adininých slov *Andiam Belcore*, ktoré ukončujú prvé dejstvo.

Concerato sa často vyskytuje aj vo vážnej opere, známy je sextet *Chi mi frena* z opery *Lucia di Lammermoor* (Neapol 1835)[23]. V prípadoch, ak má opera dejstvá tri a viac (Donizetti, Mercadante, Meyerbeer, Verdi), jedno z dvoch prvých alebo viac než jedno, no nie posledné, používa tiež *concertato*. Napríklad zbor vo Verdiho opere *Otello* v treťom dejstve počúva a komentuje monológy hlavných postáv. Obdivuhodné je hudobné vyjadrenie počiatočného zarazenia a následné frenetické premiešanie všetkých hlasov.

Talianska opera buffa, ktorej populárnosť kulminovala najmä od poslednej tretiny 18. storočia, sa blížila ku svojmu koncu práve počas Donizettiho života. Iba desať rokov po prvom uvedení Donizettiho opery *Don Pasquale* (1843) sa tento žáner v Taliansku takmer vytratil.[24] Verdiho *Falstaff* (1893), Pucciniho *Gianni Schichi* (1918) a komédie Ermanna Wolf-Ferrariho (1876 – 1948) sú jediné neskoršie príklady, ktoré sú relevantné svojou kvalitou a stoja za zmienku. Patria aj do iluzórneho zoznamu približne päťdesiatich najčastejšie scénicky uvádzaných opier vôbec.

Hudba operných skladateľov je natoľko zviazaná so súdobou „estetikou pre prežívanie emócií“, že pred voľbou správnych výrazových prostriedkov bol skôr autor hudby (v jeho prípade voľbou adekvátnych parametrov hudobnej reči a celkovej dramaturgie) než súčasný režisér. Ak je totiž režisér ochotný rešpektovať hudbu a jej emočný kód, nemalo by sa stať, že prekročí hranice žánru. Ak „prvky emočného prežívania“ stvárni adekvátnymi výrazovými prostriedkami (v jeho prípade voľbou inscenačného kľúča, výtvarného riešenia, kostýmov, rekvizít, svetla, gestiky, mimiky, choreografie výstupov, hereckých akcií, gagov, situačného humoru…), nenájde v partitúre miesto pre „nežánrový“ výstup. Jednoduchšie: žáner podmieňuje výber výrazových prostriedkov.

Literatúra

ABBATEOVÁ, Carolyn – PARKER, Roger: Dějiny opery : Posledních 400 let. Praha : Argo, 2017.
ASHBROOK, William: Donizetti and his Operas. London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1982.
BORECKÝ, Vladimír: Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000.
DRUMMOND, John D.: Comic music-drama. In: Opera In Perspective. London, Melbourne, Toronto: J. M. Dent & Sons Ltd, 1980, s. 173-222.
HOŘÍNEK, Zděnek: O divadelní komedii. Praha: Pražská scéna, 2003.
KRATOCHVÍL, Karel: Stopy v beletrii, dramatu, výtvarníctví, hudbě, baletu a pantomimě. In: Ze světa komedie dell´arte. Praha: Panorama, 1987, s. 541-545.
PAVIS, Patrice: Analýza divadelního představení. Praha: AMU, 2020.
PAVIS, Patrice: Divadelný slovník. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
RESCIGNO, Eduardo: Dizionario verdiano. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 2001.
RICE, John A.: Leopold II, Mozart, and the return to a Golden Age. In: BAUMAN, Thomas – PETZOLDT McCLYMONDS, Marita (edit.): Opera and the Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, s. 271-296.
SADIE, Stanley: The New Grove Dictionary of Music and Musicans (20 zv.). London: Grove, 1980.

Poznámky

1. PAVIS, Patrice: Divadelný slovník. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 455.
2. PAVIS, Patrice: c. d., s. 455-456.
3. PAVIS, Patrice: c. d., s. 456.
4. BORECKÝ, Vladimír: Teorie komiky. Praha : Hynek, 2000, s. 43.
5. BORECKÝ, Vladimír: c. d., s. 21.

6. BORECKÝ, Vladimír: c. d., s. 142.
7. Pozoruhodný výpočet diel inšpirovaných fenoménom *commedia dell´arte* uvádza Karel Kratochvíl. Okrem opier, ako napríklad *Antiparnas* (Vecchi), *Slúžka paňou* (Pergolesi), *Figarova svadba* (Mozart), *Harlekýn* (Busoni), *Komedianti* (Leoncavallo), *Turandot* (Puccini), *Ariadna na Naxe* (Richard Strauss), *Láska ku trom pomarančom* (Prokofiev), *Divadlo za branou* (Martinů), *Noc v Benátkach* (Johann Strauss), *Petruška* a *Pulcinella* (Stravinskij), *Barbier zo Sevilly* (Paisiello, Rossini), uvádza aj hry od Beaumarchaisa, román z prostredia hereckej spoločnsoti Theodora Gautiera *Capitaine Fracasse* (1863) a Rostandovho *Cyrana* (1897). Jedným dychom pokračuje menami spisovateľov ako Július Zeyer, bratia Čapkovci, či maliarmi ako Watteau, Picasso, Gêrome. Bližšie pozri: KRATOCHVÍL, Karel: Ze světa komedie dell´arte. Praha : Panorama, 1987, s. 541-545.
8. SADIE, Stanley: The New Grove Dictionary of Music and Musicans (20 zv.). London : Grove, 1980, zväzok č. 5, s.565-565.
9. Táto problematika by si ale žiadala podrobnejší výskum, moje porovnania vychádzajú iba z komparácie príslušného hesla v Groveho encyklopédii (SADIE, Stanley: c.d., No.5, s.565-565) a publikovaných klavírnych výťahov.
10. SADIE, Stanley: c.d., No.4, s. 590.
11. V literatúre sa termín *dramma buffo* používa často parciálne (teda do určitej miery chybne), teda aj v súvislosti s Nápojom lásky. Napríklad In: TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha : Paseka, 2001, s. 149.
12. SADIE, Stanley: c. d., s. 557. Spomedzi viacerých Donizettiho semisériií spomeniem aspoň opery *Il furioso all´isola di San Domingo* (Rím, 1833) a *Linda di Chamounix* (Viedeň, 1842). Porovnaj in: PARKER, Roger: The Oxford Illustrated History of Opera. New York : Oxford University Press, 1994, s. 184. V komédiách bezprostredne predchádzajúcich *Nápoj lásky*, ako napríklad *L´ajo nell´imbarazzo* (1824), *Olivio e Pasquale* (1827) a *Il giovedì grasso* (1828) sa vyskytujú rané záblesky skutočného Donizettiho.
13. Ako tragický autor sa Donizetti etabloval až operou *Anna Bolena* (Miláno 1830). Po prvýkrát sa jeho tradičné postupy zreteľne strácali a hudba sa dostávala častejšie a hlbšie do služby drámy. Porovnaj: SADIE, Stanley: c. d., s. 558.
14. SADIE, Stanley: c. d, s. 557.

15. SADIE, Stanley: c. d., s. 557.
16. SADIE, Stanley: c. d., s. 557.
17. SADIE, Stanley: c. d., s. 569-570.
18. DRUMMOND, John D.: Comic music-drama. In: Opera In Perspective. London, Melbourne, Toronto : J. M. Dent & Sons Ltd, 1980, s. 174.
19. BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Praha : Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 27.
20. Monteverdiho a Cavalliho opery bežne obsahujú komické výstupy vo vážnom kontexte. Dokonca Lullyho (1632-1687) prvá opera *Alceste* (Paríž 1674) ešte obsahuje krátke komické scény a menšie komické postavy. Neskôr Lully tieto elementy vynechal, pretože neboli „po chuti“ kráľovi Ľudovítovi XIV. Podľa neho opera mala reflektovať uhladený a vyberaný život dvora, na ktorom nežili „obyčajní ľudia“, ale „bohovia“ a „polobohovia“.
21. RICE, John A.: Leopold II, Mozart, and the return to a Golden Age. In: BAUMAN, Thomas – PETZOLDT McCLYMONDS, Marita (edit.): Opera and the Enlightenment. Cambridge 1995, s. 276.
22. RESCIGNO, Eduardo : Dizionario verdiano. Heslo: *Buffo, ruolo vocale*. Milano : Biblioteca universale Rizzoli, 2001, s. 104.
23. V serii je jeho protipólom tzv. *aria di finale* hlavnej postavy, širšie koncipovaný dvojčasťový výstup, ako napríklad *Tombe degli avi miei... Tu che a Dio spiegasti l´ali* (Edgardo, *Lucia di Lammermoor*), *Vivi, ingrato... Quel sangue versato* (Elisabetta, *Roberto Devereaux*), *Tu pur qui?... Era desso il figlio mio* (Lucrezia, *Lucrezia Borgia*), *D´un cor che muore reca il perdono... Ah! Se un giorno da queste ritorte* (Maria, *Maria Stuarda*), *Piagete voi?... Coppia iniqua, l´estrema vendetta* (Anna, *Anna Bolena*) atď.
24. Ojedinelou snahou v žánri komickej opery mimo Talianska boli Smetanove opery *Prodaná nevěsta* (1866), *Dvě vdovy* (1874), *Hubička* (1876).