

## DISKUSE

### K Myslivečkově opeře Medon. král epirský

Dílo Josefa Myslivečka (1737–1781) není u nás známé natolik, aby to odpovídalo jeho významu v české a světové hudbě předklasické. Hlavní Myslivečkova díla — jeho opery — jsou dnes téměř zapomenuta. Naposledy byl Mysliveček inscenován v Městském divadle na Vinohradech (opera Montezuma, 1931), o šest let později v bývalém Stavovském divadle pražském (Ezio, 1937). K dalšímu pokusu vzkřísit některou Myslivečkovu operu došlo až 2. dubna 1961 v Divadle Zdeňka Nejedlého v Opavě, jehož opera připravila Myslivečkova *Medonta, krále epirského*. Provedení vzbudilo značný zájem odborné veřejnosti. Je to pochopitelné nejen pro umělecké hodnoty Myslivečkovy hudby, ale také proto, že šlo o dílo do té doby neznámé, které „nespatřilo světlo jevištních ramp“ od své původní premiéry roku 1780. A navíc byla opavská premiéra připravena podle sovětského nálezu Myslivečkovy partitury (správně opisu) z r. 1958, který již před třemi lety vzbudil značnou pozornost mezi našimi odborníky.

Znění Myslivečkovy opery nalezla sovětská spisovatelka Marietta Šagiňanová spolu s historikem umění Alexandrem Grigorjevičem Movschensonem ve Státní knihovně Saltykova Ščedrina v Leningradě. Domnívala se, že jde o celé dílo, zatím co byly nalezeny pouze jeho části (árie, zčásti recitativy), kdežto secco recitativy v nálezu chybí. Též původní domněnka M. Šagiňanové, že jde o originální rukopis Myslivečkův, je mylná, jak dokazuje rozbor na základě fotografických materiálů (srov. můj článek *Neznámá Myslivečkova opera* v Hudebních rozhledech XIV—1961, 391).

V citovaném článku mám kritické výhrady k hudebním a dramaturgickým úpravám Myslivečkovy opery, která byla v Opavě provedena bez secco recitativů, s alternací činoherců — a navíc s příliš násilnou dějovou aktualizací.

Referát vyvolal polemiku. M. Šagiňanová otiskla v Literárních novinách (1961, č. 30) článek *Poslední v sezóně*, v němž velmi ostře kritizuje mé stanovisko k celému problému a seznamuje čtenáře se svým názorem na operu 18. století.

Tak v posledním odstavci prvního sloupce píše o poměru zpěvu a mluveného slova v opeře 18. století. Práví (obecně), že „zpěv se střídá s mluveným slovem, pauzy v hudbě byly prosté a zákonité a celek ve svých nejlepších vzorech (jakými bezesporu byly slavné opery Myslivečkovy) připomínal skutečnou symfonickou formu, kde lidský hlas byl jedním z nutných timbrů, organicky splyvajících s orchestrem.“ Toto mínění se nezakládá na historické pravdě, protože mluvené slovo nalézáme pouze u typu opery buffy, případně pozdějšího singspielu, kdežto užití mluveného slova (prózy) v opeře seria nebylo vůbec běžné. Také lidský hlas nebyl „jedním z nutných timbrů, organicky splyvajících s orchestrem“, ale naopak stál proti (namnoze doprovázejícímu) orchestru jako živel koncertantní, velmi často koloraturně vedený.

Rovněž mínění M. Šagiňanové, že „pružné, pohyblivé citění operní formy“ bylo „velmi

charakteristické pro operní divadlo 18. století“, je v jistém slova smyslu nesprávné. Vždyť právě operní skladatelé 18. století byli namnoze poutáni vžitými operními schémata, která určovala způsob jejich kompoziční práce. Pružnost a pohyblivost operní formy tkvěla hlavně v tom, že operní skladatelé často bez pevnějšího ideového záměru doslova „sešivali“ nové opery buďto ze starších prací, nebo také z prací svých současníků. M. Šagiňanová má pravdu v tom, že se v opeře 18. století „připojovaly nebo vynechávaly árie a postavy“; zaponíná ovšem, že právě tato praxe byla po právu podrobena kritické reformě Gluckově a později Wagnerově. Právě tento způsob tractace opery byl velkým nešvarem, který, bohužel, v některých nepředloženostech dozívá i nyní. Není možné — dále — hovořit o opeře 18. století jako o „lidově podívané“ (sl. 2., ř. 5.). Je sice pravda, že první veřejné operní divadlo v Benátkách bylo otevřeno již roku 1637; nicméně k plnému zlidovění opery mohlo dojít až v době raného romantismu a později.

V polemice s mým článkem M. Šagiňanová zkrsluje mé soudy a uvádí z mého článku (přímo i nepřím) myšlenky, které jsem nenapsal. Tak hned její mínění o nemístnosti a šablonovitosti mého soudu, že Myslivečkova opera je „průměr italské opery a nedosahuje například geniality oper Mozartových“ (sl. 3), vyplývá z nesprávného čtení mého textu. Píši (citované Hudební rozhledy, str. 392, sl. 1) totiž o hudební části opery, nikoli o opeře jako celku; z toho vyplývá, že mi jde o specifické zhodnocení Myslivečkovy hudby, již nikterak neubírám na hodnotě srovnáním s hudbou Mozartovou. Stejně tak neztrátí na svém významu například G. Ph. Telemann, srovnáme-li jej s J. S. Bachem. i v tomto případě vyzní ovšem hodnocení ve prospěch Bachův.

M. Šagiňanová mi přisuzuje tvrzení, že na konci opery Medon chybí seccorecitativy, a dále názor, že by bylo lépe inscenovat tuto Myslivečkovu operu podle libreta psaného pro Sartiho(!). Píši-li o seccorecitativěch, nemám nikdy na mysli dílčí problém závěru opery, ale výslovně skutečnost, že dílo bylo uvedeno bez jakýchkoli seccorecitativů. Vyplývá to z celého textu mé recenze. Na žádném místě nedoporučuji uvádět Myslivečkovu dílo podle libreta sartišovského, ale z kontextu článku vyplývá, že bych uvítal inscenaci díla podle původního de Gammerova libreta, psaného pro Myslivečka a uloženého v hudební knihovně G. B. Martiniho v Bologni (IR 391, sl. 3), které se zřejmě vyskytuje i ve znění partitury opery Medon v římské knihovně Biblioteca Casanatense. Otázku seccorecitativů nelze při slohové inscenaci podceňovat, protože jsou vlastně nositeli dramatické akce, kdežto árie, dueta apod. jsou sice prvkem hudebně důležitějším, leč po stránce dramatické přece jen prvkem statickým. Tvrdí-li M. Šagiňanová, že texty árií, uvedené v de Gammerově libretní knížce pro Sartiho, jsou zcela shodné s texty árií v leningradském nálezu Myslivečkovy opery, není tím ještě řečeno, že shodné jsou i seccorecitativy obou libretních znění (pro Sartiho a pro Myslivečka). Pohled do originálního rukopisu partitury, uložené v Římě, by pomohl rozřešit tuto důležitou otázku, která má širší význam než pouze úzce hudebně historický: jistě by se tím také ovlivnilo i znění novodobého libreta Bedřicha Běičště a Zdeňka Kristena, které není ničím jiným než tu šťastnější — tu méně šťastnou parafrází původní kostry libreta de Gammerova. Považovat problém původního libreta za moje malicherné a bezúčelné puntičkářství, jak to činí M. Šagiňanová, zde není na místě, a to tím spíše, že by italské znění (jak z Bologně, tak z Říma) bylo možno jistě zaopatřit na mikrofílmeh a tak se vyvarovat všech potíží, které vyplynuly z rekonstrukční práce novodobých upravovatelů.

M. Šagiňanová se mýlí, považuje-li seccorecitativy a recitativy *accompagnato* za „mluvené koncovky starých italských oper, které připomínají stručné ponaučení na konci každé dobré i živé bajky“ (sl. 4). Je všeobecně známo, že recitativy v obojí formě se vždy vyskytovaly v průběhu celé opery a že nejsou identické s apoteózou, respektive finálními útvary opery 18. století.

Správný postřeh M. Šagiňanové, že se Mysliveček odvážně zasazoval o hudbu Gluckovu

a spolu s Johannem Christianem Bachem upravil Gluckova Orfea a Eurydiku, nesvědčí ještě sám o sobě o Myslivečkově progresivnosti tvůrčí, tj. skladatelské. Tím ovšem nikterak netvrdím, že by Mysliveček byl zjev regresivní; právě naopak se mi jeví jako zjev, který připravoval půdu velkým autorům klasicismu vídeňského: Haydnovi, Mozartovi a Beethovenovi. Z toho důvodu bych nikdy nepsal (a ani jsem nenapsal), že Myslivečkova opera je průměr tradicionalismu, což se mi snaží dokázat právě M. Šagiňanová.

Ve své replice uvádí M. Šagiňanová důsledně název Medont místo Medon. To je filologicky nesprávné. Forma nominativu *Medont* se v řečtině nevyskytuje. Domnívá-li se M. Šagiňanová, že Medon je postava historická, je na zřejmém omylu, protože jde o postavu vysloveně smyšlenou, jak možno doložit nahlédnutím do velkých encyklopedií, zabývajících se kulturou starověku (Pauly—Wissowa, Pape, Boľšaja sovětskaja enciklopedia).

V dalším článku, uveřejněném v Literárních novinách (1961, č. 44) pod názvem *Co se starou operou*, nepochopila M. Šagiňanová, oč mi jde v této polemice. Stavěl-li jsem se kriticky k opavské inscenaci, vytýkal jsem hlavně neslohový přístup novodobých upravovatelů k Myslivečkovu dílu. Je mimo diskusi, že jakoukoliv historickou skladbu, nejen hudební, je třeba hrát v takovém znění, jež by bylo nejbližší původnímu originálu. Je pravda, mnohé interpretační problémy 18. století se dnes dají těžko řešit; faktem ovšem zůstává, že novodobý interpret nesmí překročit míru novodobé stylizace zápisu. Přitom ovšem musí dbát toho, aby podal dílo opravdu stylově, tj. aby vycházel z dobového interpretačního úzu a zápisu.

Závažná je výtka s. Šagiňanové adresovaná brněnským klasickým filologům, s jejichž pomocí jsem zjišťoval fakta o Medontovi při své polemice. M. Šagiňanová se stále snaží dokázat historičnost Medontovu a soudí, že brněnští klasičtí filologové nejsou obeznámeni s touto postavou antického starověku.

Jak dokázal prof. dr. Jaroslav Ludvíkovský v Hudebních rozhledech (XIV, 1961, 1022), dopustila se Šagiňanová ve svém tvrzení řady omylů.

Závěrem k celé polemice se s. Šagiňanovou bychom si přáli, aby vzájemná výměna názorů přinesla opravdu konkrétní vědecké výsledky, aby podnítila k hlubšímu bádání o posledním Myslivečkově opere Medon, která již ve své době vzbudila tolik rozruchu a z dosud neznámých důvodů při své premiéře propadla. Osvětlíme-li některé nejasnosti kolem této opery, provedeme-li podrobný slohový rozbor díla, přispějeme k poznání tvůrčího odkazu starého českého mistra, jehož si tolik vážil i sám W. A. Mozart. To bude pozitivní výsledek, vyrostlý přímo nebo nepřímo z podnětů, které dala tato polemika.

Rudolf Pečman