

JOSEF MYSLIVEČEK A JEHO OPERNÍ EPILOG

Listy z dějin neapolské opery

I. Život

Josef Mysliveček je přední představitel českého emigračního proudu 18. století, směřujícího do Itálie. Narodil se 9. března 1737 v Praze (nikoli v Horní Šárce u Prahy, jak uvádějí ne-správně některé práce a hesla ve slovnících). Byl synem přísežného zemského mlynáře a majitele Dubového mlýna v Horní Šárce u Prahy. Mladý Mysliveček byl původně určen k povolání mlynáře; když vychodil klášterní normální školu u sv. Jiljí v Praze (dominikánskou, v letech 1744—1747), dal jej otec do učení k mlynáři Václavu *Klíkovi* na Kampě (1753 až 1756); Josef Mysliveček byl přijat do mlynářského cechu společně se svým bratrem Jáchymem (1758); Josef Mysliveček byl zhotovitel tzv. mistrovský kus (1761) a pak byl prohlášen mlynářským mistrem. Zatímco jeho bratr se zcela věnoval mlynářství, Josef řemeslo neprovozoval a obrátil svůj zájem plně k hudbě. Prvých hudebních základů se mu dostalo v Praze u dominikánů a jezuitů, především u P. Antonína *Rameše* a P. Ildefonse *Hanckeho*, dále na kůru u sv. Michala za působení Felixe *Bendy* (1708—1768), regenschoriho a člena známého hudebního rodu. U jezuitů začal Mysliveček komponovat. V té době složil italskou operu, pravděpodobně pod názvem *Il Parnasso confuso* (na text *Metastasiův*), a věnoval ji osekému opatu P. Kajetánu *Březinovi*. Od roku 1760 se stal žákem vynikajících pražských kontrapunktiků Františka Václava *Habermanna* (1706—1738) a Josefa *Segera* (1716—1782). Tehdy Mysliveček vynikal jako zručný houslista na pražských kůrech a napsal 6 symfonií s názvy prvních šesti měsíců. Z uměleckých důvodů, ale také pro neutěšené politické poměry v našich zemích, odchází Mysliveček do Itálie roku 1763. Především touží po tom, aby v Itálii prohloubil své kompoziční znalosti. Proto studuje dramatický recitativ u kapelníka Giovanniho *Battisty Pescettiho* (nar. kolem 1704, zemř. 1766). Když upevnil své hudební vzdělání nejen v recitativu, ale také v kontrapunktu, obrací Mysliveček svůj zájem především k operě. Zatímco nedoložené jsou premiéry prvých Myslivečkových oper v Parmě (*Il Parnasso confuso*, 1765 ?, pravděpodobně přepracované pražské znění, a *Medea*, 1764, na text neznámého autora), znamená jeho třetí opera *Bellefonte* (Neapol 1767) již rozhodný úspěch. Myslivečkovo jméno bylo rázem proslaveno po celé Itálii. S velkým ohlasem se pak setkala jeho další operní díla na jevištích v Neapoli, Torinu, v Benátkách, Florencii, Bologni, Milánu, Padově, Pavii, Římě, Mnichově aj. O velké přijetí Myslivečkových oper se zasloužila významná italská zpěvačka Caterina *Gabrielliová* (1730—1796), s níž měl Mysliveček milostný poměr. Hrála však dosud ne zcela objasněnou negativní roli při premiérách posledních Myslivečkových oper *Armida* (Milano 1779) a *Medonte* (Řím 1780), které propadly. V červenci 1770 se Mysliveček setkal s W. A. *Mozartem* poprvé v Bologni. Uzavřeli hluboké přátelství (též s Mozartovým otcem Leopoldem); Mysliveček pak spolu s Wolfgangem Amadeem složil klauzurní zkoušku na Liceo bolognese v Bologni a získal 15. května 1771 titul akademika (zkouška se konala 9. října 1770 za předsednictví Petronia *Lanzioho*). Podruhé se Mysliveček setkal s Mozartem ve Veroně 1771; zvláště od té doby si vážila celá Mozartova rodina svého nadaného krajana z Čech a udržovala s ním trvalé styky. Leopold Mozart širil po Evropě známost komorních Myslivečkových skladeb. V roce 1772 se Mysliveček sešel ve Vídni s anglickým hudebním spisovatelem a cestovatelem, doktorem hudby Charlesem *Burneyem* (1726—1814), který se o něm pochvalně zmiňuje ve svém hudebním cestopise. Koncem roku 1776 se Mysliveček dostává do Mnichova (na pozvání kurfiřta Maxmiliána), kde se setkává opětovně s Mozartem u příležitosti provedení svého oratoria *Abramo ed Isacco* (1777). Příštího roku se Mysliveček vrací do Neapole a píše pro Řím operu *Olimpiade*, která byla přijata s nadšením. Z popudu arciknížete Ferdinanda od-

cházi do Milána, kde v Teatro della Scala propadla jeho *Armida* (viz výše). Po tomto uměleckém neúspěchu se Mysliveček uchyluje do Říma, kde bydlil na Piazza del Popolo. Avšak ani v Římě nedosáhl již úspěchů na operním jevišti, pravděpodobně proto, že se stále tvrdšíje přikláněl ke stylu neapolské opery, která ve svém tvaru „operý seria“ byla koncem sedmdesátých let v Itálii již přezítkem. Opakující se tvůrčí neúspěchy zlomily Myslivečka fyzicky i duševně. Upadl do dluhů a bídy (prý pro svůj rozmarilý život), a konečně jej postihla těžká nevyčlelitelná choroba. Umirá opuštěn v Římě dne 4. února 1781. V tamním kostele San Lorenzo mu postavil pomník jeho jediný žák, známý podle jména, Angličan Sir Edward Barry.

II. Dílo a jeho stylová problematika se zřetelem k operní tvorbě

Z rozsáhlého Myslivečkova tvůrčího odkazu se zachovala jenom část skladeb jednak v autografech, jednak v dobových opisech. Tyto rukopisy jsou dnes rozptýleny po četných zahraničních archívech, v Československu nalézáme pouze zlomek Myslivečkových děl. Vzhledem k tomu, že část Myslivečkových skladeb je dokonce v soukromém majetku, nelze podat vyčerpávající chronologický seznam Myslivečkova díla. Podobně jako celá řada Myslivečkových současníků, věnoval se i Josef Mysliveček tvorbě všech skladatelských útvarů, obvyklých v 18. století. Psal árie, arietty, z nichž některé vyšly tiskem (např. v *Journal d'ariettes italiennes* v Paříži v letech 1779—1789), dále četné *canzonetty*, duetta a nocturna. Z chrámové tvorby se dochovaly Myslivečkovy antifony, offertoria, dvě mše aj. V oboru světských kantát dosáhl úspěchu zvláště prací *Il tempo d'eternità* (Mnichov 1777), jeho oratorium *Abramo ed Isacco* (tamtéž 1777) bylo dokonce považováno za práci Mozartovu. Duchovní oratoria, stejně jako 14 oper z celkového počtu asi třiceti hudebnědramatických prací, psal Mysliveček na libreta proslaveného dvorního básníka vídeňského, abbé Pietra Bonaventury *Metastasia* (1698—1782). Výběr libret svědčí o velkém Myslivečkově literárním vkusu, protože vesměs sáhl k nejlepším Metastasiovým textům z doby jeho tvůrčí zralosti. Z metastasiovských oper Josefa Myslivečka jmenujme alespoň nejznámější: *Semiramide riconosciuta* (Torino nebo Benátky, 1768), *L'Ipemestra* (Florence, 1769), *La Nitteti* (Bologna, 1770), *Il Demetrio* (Pavia, 1773), *Artaserse* (Neapol, 1774), *Ezio* (tamtéž, 1775), *Adriano in Siria* (Florence, 1776), *Olimpiade* (Neapol, 1778) aj. (V závorkách uvádíme místo a rok premiéry.) Vedle Metastasia byli Myslivečkovými libretními básníky G. Bonecchi, V. A. Cigna-Santi, G. de Gamerra, M. A. Lucchini, G. A. Migliavacca, D. Perelli, *duca di Monestarace*, A. Piovene, G. Roccaforte, T. Stanzani, M. Verazi, A. Zeno a možná i jiní. Operní dílo Josefa Myslivečka je dnes neprávem opomíjeno. Dosavadní pokusy o oživení Myslivečkových oper (scénická provedení: *Montezuma*, Praha 1931; *Ezio*, Praha 1937; *Medonte*, Opava 1961; *Il gran Tamerlano*, Brno 1967, II. mezinárodní hudební festival „Musica antiqua“; koncertní provedení zkráceného znění opery *Ipemestra*, Brno 1970) svědčí o tom, že Myslivečkovy opery působí svěže i po dvou stech letech. Daleko známější než Myslivečkova operní tvorba je jeho dílo v oblasti hudby nástrojové a orchestrální. Mysliveček psal též drobné cembalové skladby, sonáty a sonatiny (tiskem u Thompsona, Londýn 1775), šest divertiment pro cembalo (Longmann and Broderip, Londýn 1780), cembalové a houslové koncerty, koncert pro violoncello (1777), šest divertiment pro housle a cembalo, půl tuctu sonát pro totéž obsazení, klavírní tria, triové sonáty (Chevardiér v Paříži, Welcker v Londýně 1780, též v Offenbachu), sonáty pro flétnu, housle a violoncello, op. 1 (u Schmidta v Amsterodamě), divertimenta pro tři nástroje, smyčcové kvartety (z nichž 6 vyšlo v Berlíně u J. J. Hummela) a kvintety. Z Myslivečkových orchestrálních děl zaznamenejme ouvertury (Welcker, Londýn 1770 a Napier 1775), šest symfonií s názvy měsíců, které vyšly anonymně (viz výše), řadu dalších symfonií, z nichž některé byly hrány jako předehry k operám, a 6 koncertantních symfonií, op. 2, které byly vydány tiskem v Paříži roku 1768.

Josef Mysliveček se jeví jako zastánce neapolské skladatelské školy. Zejména v operě se cele přiklonil k typu neapolské opery seria. Stavěl se vlně k podnětům *Gluckovy* operní reformy, ačkoli dílo rytíře Glucka znal (provedl Orfea a Eurydiku s vloženými áriemi C. Ph. E. Bacha); Myslivečkova operní tvorba je stylově poněkud opožděná, protože navazuje na zásady let třicátých a přimyká se k vážnému typu opery, ačkoli již v samotné Itálii jsme tehdy svědky mocného rozvoje opery buffy. Mysliveček si podmaňoval soudobé italské operní publikum především svou melodikou. Myslivečkova hudba odpovídala v jednotlivých áriích, duetech apod. plně rozsahu lidského hlasu a jeho technickým možnostem. Mysliveček byl typ vyslovené vokálního skladatele, který dovedl charakterizovat celek hudebních libret, neboť se mu podařilo vystihnout jejich obecný ráz. I v nástrojovém obsazení orchestru

se Mysliveček zcela přidržel neapolského vzoru. Jeho orchestr byl poměrně malý; první housle měly dva až tři hráče (druhé rovněž tolik), dále byly v orchestru dvě violy, dvě violoncella, dva (nebo tři) hoboje, jeden nebo dva fagoty, tři trubky, dva lesní rohy. Nezbytné cembalo doplňovalo toto obsazení, v němž mohl *maestro di cappella* dosáhnout značně prohloubeného výrazu, protože zejména v Neapoli byly operní orchestry velmi na výši. Ačkoli tedy v obsazení a v kompozičním tvaru nepřináší Mysliveček nové podněty, je velmi pozoruhodná zejména jeho melodika, která roste z podobných kořenů jako melodický výraz *Porporův*, *Leon Vincioho* a *Pergolesiho*. Je správné, hovoříme-li o Myslivečkovi jako o předchůdci *W. A. Mozarta*, i když Mysliveček nedosáhl té umělecké kvality a neopakovatelnosti melodické jako Mozart. Dosud ne zcela objasněný je Myslivečkův vztah k české náipvné oblasti, jmenovitě lidové. Neosvětlíme Myslivečkův poměr k lidové písni a hudbě, dokud se nám nepodaří přesně stanovit hranice tzv. lidového umění v 18. století. Zejména v narůstajícím předklasicismu a později v klasicismu vrcholném, tzv. vídeňském, tyto hranice splývají, „lidová“ a „umělá“ hudba se tu vzájemně prolínají. Ke genezi Myslivečkova melodického typu by bylo třeba podrobně srovnat Myslivečkovu tvorbu především s italskou hudbou prvé poloviny 18. století, s níž se dostával Mysliveček do těsného styku. Na základě tohoto srovnávacího studia by pak lépe vynikl i Myslivečkův přínos při utváření tzv. „mozartovské“ melodiky. Při komparativním studiu Myslivečkův skladebného výrazu nelze zapomenout na slohové vztahy rané Myslivečkovy tvorby k *Habermannovi*, *Segerovi* a Bohuslavu Matěji *Černohorskému* (1684—1742). I v tomto směru nám dosud chybí srovnávací studia. Hovoříme-li o Myslivečkově vztahu k boloňskému *Padre Giambattistovi Martinimu* (1706—1784), je třeba mít především na mysli, že Mysliveček si *Martinioho* vážil hlavně jako významného hudebního teoretika a měl k němu i hluboký lidský vztah, o čemž svědčí jeho dochovaná korespondence. Myslivečkův nástrojový sloh jeví daleko více podobnosti s italskou hudbou než s díly manheimské školy, která Mysliveček znal zřejmě jen zprostředkovaně. Jasně periodicky členěná melodika i tendence ke zjednodušenému výrazu, to už jsou rysy, které Myslivečka pevně svazují s nadcházejícím vývojem směřujícím k vrcholnému klasicismu.

Dosavadní literatura o skladateli *Josefu Myslivečkovi* je sice poměrně dosti hojná, avšak zaměřuje se převážně k faktům biografické povahy. V daleko menší míře sleduje otázky hudebně slohové. Pokud nalezneme studie o Myslivečkově díle, zabývají se většinou pouze skladbami komorními, koncertantními nebo klavírními, zatímco například operní tvorba *Josefa Myslivečka* zůstávala doposud prakticky nepovšimnuta. Z toho důvodu zpracováváme v předložené knize téma, jež se zaměřuje právě k tvorbě operní. Úže vzato, nebylo možno navázat na předchozí muzikologické vzory. Jediný spis o Myslivečkově jevištním díle, disertace *Hanse Winkelmanna* *Joseph Mysliveczek als Opernkomponist* (Vídeň 1915, 182 stran), se nevymanila z pout pouhé deskriptivnosti, vycházejíc jednak z faktů již známých, jednak se spokojuje s pouhým popisem základního tematického materiálu několika Myslivečkových operních děl.

Chceme-li však hlouběji pochopit postavení *Josefa Myslivečka* v dějinném vývoji opery 18. století, je potřebné si hlouběji všimnout nejen jednotlivých jeho jevištních skladeb (sáhnout tedy metodicky ke slohové analýze dochovaných Myslivečkových oper), ale navíc je třeba se pokusit o celkové zařazení Myslivečkovy operní tvorby do poslední etapy vývoje tzv. neapolské školy, k níž se Mysliveček programaticky hlásil (zejména k jejím praktikám tzv. opery seria).

Vytčený úkol byl však značně obtížný. Uvažme, že autorovi nebylo umožněno přímé studium v italských hudebních archívech a že tedy nemohl studovat celé dochované Myslivečkovo operní dílo z jeho autografních rukopisů nebo dobových opisů. Původní záměr — zabývat se Myslivečkovými operami v celistvosti — tedy nebylo možno realizovat. Proto se pisatel rozhodl vypracovat dílčí speciální monografii o Myslivečkově posledním jevištním díle, o jeho opeře *Medonte*, kteroužto monografickou práci pojal do této knihy.

III. *Medonte, re di Epiro* ve světle neapolské školy a díla *Pietra Metastasia*

Operu *Medonte, re di Epiro*, která byla poměrně nedávno (1958) nalezena v *Leningradě*, mohl autor této knihy poznat nejen ze studia pramenného, ale také jako živé umělecké dílo, protože *Medonta* provedl před několika lety *Divadlo Zdeňka Nejedlého* v *Opavě* (1961). Navíc byl rozbor *Medonta* lákavý hned ze dvou důvodů. Jednak šlo o dílo, které vzbudilo značný polemický rozruch při opavské premiéře, jednak lze *Medonta* bezesporu považovat za jednu z nejdůležitějších Myslivečkových jevištních skladeb, protože tu jde o klíčové dílo z poslední etapy Myslivečkova života. Rozbor tohoto díla pomohl odhalit příčiny tvůrčích

neúspěchů Josefa Myslivečka v jeho posledních letech (problém stylového opoždění, málo tvůrčí vztah k typu opery seria, důsledné lpění na formě vážné opery v době, kdy na operních jevištích vítězila reforma Gluckova a italská opera buffa). Analýzu nebylo možno provést izolovaně. Proto se autor obrací k metodě srovnávací a pokouší se komparací s některými jinými skladatelskými operními díly, např. s autografy v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni nebo s opisy v hudebním oddělení Národního muzea v Praze a s fotokopii (mikrofilmy) v Ústavu dějin hudby Moravského muzea v Brně, o vytčení základních stylových rysů Myslivečkovy operní tvorby, která patří výrazově již do okruhu klasického, námětově však setrvává na kánonu pozdně barokním, metastasiovským.

Aby bylo možné stanovit, do jaké míry je jevištní tvorba Josefa Myslivečka závislá na typu tzv. opery metastasiovské, bylo třeba srovnat Myslivečkovu operní tvorbu zejména s typem libreta Pietra *Metastasia*. Proto analyzujeme stručně ty Metastasiovy texty, které zhudebnil Josef Mysliveček (celkem 14 libret); je pozoruhodné, že to byly vesměs vynikající Metastasiovy práce z doby básnickova tvůrčího zenitu. Dramaturgicky však Mysliveček stál na pozicích konzervativních, nepřijal reformu Gluckovu a nesnažil se o přetvoření starého schématu, jak to činil třebaš *Jommelli*. Proto ten jeho neúspěch ke konci života. Mysliveček byl důsledný zastánce neapolského stylu vážné opery, šlo mu o tvorbu oper koncertantních, v nichž vokální a zpěvní složka převyšuje složky ostatní a nedovoluje hlubšího záběru hudebně dramaturgického. Není třeba zdůrazňovat, že všechny rysy neapolské opery seria jsou inherenční právě Medontovi. Jeho hudební rozbor i analýza Gamberrova libreta ukazují, že jde v případě Medonta o skladbu, která rozhojňuje běžný operní typ 18. století a je vystavěna na textu literárně málo hodnotném. Gamberra, tvůrce italských „drammi lacrimosi“, je pouhým Metastasiovým epigonem a nedosahuje básnických kvalit tohoto dvorního poety vídeňského. Hudebně je Medon již zajímavější. Mysliveček v něm melodicky anticipuje hudební mluvu mozartovského typu (jako ostatně v jiných svých dílech, jmenovitě nástrojových). Zatímco v melodice Medonta se Mysliveček již plně rozloučil s barokem a zatímco tedy invenčně stojí pevně na půdě klasicismu, aniž ovšem má Mozartovu genialitu a invenční vynalézavost, je v celkové struktuře vyznačem opery neapolské, již se neubráníl ostatně ani sám Mozart, který ještě v závěru svého života zhudebníje korunovační operu Titus na námět metastasiovský.

Josef Mysliveček patří do kategorie bezprostředních skladatelů, kteří stavěli výše melodickou invenci než celkovou koncepci díla. Přes tradicionalistický postoj ke struktuře opery se Mysliveček snaží i osobitě řešeni árií a též o promyšlenější spojení recitativu *acompanato* s vlastní árií. V dramaticky vypjatých místech rozhojňuje Mysliveček konvenční harmonický plán a usiluje o jasně členěnou, výrazově zjednodušenou fakturu.

V souvislosti s charakteristikou opery Medonte bylo potřebné vyřešit přinejmenším ještě jeden základní problém. Jak je známo z autorovy polemiky s objevitelkou Medonta, sovětskou spisovatelkou Mariettou Šagiňanovou, nejde v případě Medonta o nálezků autografu, ale o opis z druhé ruky. Tuto skutečnost byl autor nucen dokázat přímou paleografickou analýzou, a to především proto, že Šagiňanová byla během polemiky pevně přesvědčena o autografní pravosti nalezené památky. Avšak ze srovnání s ověřeným rukopisem Josefa Myslivečka, jež nalzáme v partituře *Montezumy a Tamerlána* (Viedeň, Brno), nad jiné jasně vyplynulo, že leningradský Medon je dílem opisovače a že pochází zřejmě z pozdější doby, snad z let po Myslivečkově smrti.

IV. Slovo na závěr

Práce o skladateli Josefu Myslivečkovi a o jeho operním epilogu je ukončena. K podrobnému a vyčerpávajícímu pohledu na jevištní tvorbu Josefa Myslivečka by bylo třeba soustavného a dlouhodobého studia zejména v zahraničních archívech a knihovnách, které — žel — nebylo autorovi umožněno. Věříme však, že i onen skrovný přínos, jenž se v práci objevuje, pomůže alespoň zčásti odhalit roušku tajemství, která stále obestírá dílo „božského Čecha“. Usilovali jsme o to, abychom upozornili na některé slohové otázky a snažili jsme se nově osvětlit i biografické skutečnosti na základě dostupné literatury. Je potěšující, že hudební dnešek znovu objevuje Myslivečkova díla a uvádí je v živém provedení, jak o tom svědčí například nejmladší jevištní inscenace *Tamerlána* na brněnské operní scéně nebo koncertní provedení *Ipermestry* v Brně. Bylo ostatně též smyslem této práce, aby dala nepřímý podnět k pravidelnému oživování Myslivečkova tvůrčího odkazu a přispěla tak k hlubšímu poznání české hudební minulosti.