

*Brilantní díla,
jejich úspěch u řady znalců,
také však „průměrná“ operní tvorba*

„Vivaldi, Marini, par de brillans ouvrages / De nos scavans en foule obtiennent les suffrages.“

Rýmované dvojverší, poněkud kostrbaté, napsal *Serré de Rieux* (1734). Nevadí nám jeho kostrbatost. Nás přitahuje proto, že hovoří o *Antoniu Vivaldim* a *Biagiomi Marinim* jako o autorech, kteří za svá brilantní díla získali pochvalu mnoha znalců. Tak např. skladby Vivaldiho jsou ve francouzském prostředí vysoce hodnoceny pro absolutní, *brilantní kompoziční úroveň*. Ona „brilance“ se nevztahuje jen na dokonalou nástrojovou stylizaci, nýbrž i na architektonickou dokonalost. Každý znalec dovede svrchovanou úroveň díla dobře posoudit. Vivaldi se stal autorem příkladným, jehož opusy mohou sloužit za vzor. Nejsou psány pro pomíjivý úspěch u vrtkavého publika, jsou dokonalé samy v sobě. „Umění“ jest od „uměti“. Vivaldi dosáhl vrcholu. Přece však jeho práce nemají jen charakter kompozičně technický. Původce veleděl má *tryskající invenci*. Hovoří od srdce k srdci, tak jak to chtěl *John Keats* z Anglie, když psal své básně. Strhává k nadšení.

Nás plně zaujme, že i v opeře se přiklání k tématům, která se chtějí vymanit z klišé starých libret. Intriky libretních knížek podlehnou životným námětům, které jsou sice vzaty z antiky, ale zároveň opěvují život – a z dob dávno zašlých si berou příklad ze sportovního zápolení. Vzpomínám, že k jedné z olympiád (byly to olympijské hry 1980 v Moskvě) měla být dokonce oživena opera *Josefa Myslivečka „Olimpiade“*. Tehdejšímu Ministerstvu kultury naší republiky došla poštou žádost moskevského olympijského výboru, aby vyzkoumalo, kde jsou uloženy materiály k této opeře. Ministerstvo se obrátilo na mne (měl jsem tehdy v tisku knihu *Josef Mysliveček*, Editio Supraphon, Praha 1981), abych o věci podal odbornou expertízu. Byl jsem potěšen, neboť se zdálo, že u příležitosti olympiády zazní velké operní dílo starého českého mistra. Ale ze všeho nakonec sešlo. Libreto k *Olimpiade* napsal *Pietro Bonaventura Metastasio*. Jako by ožila vzpomínka na antické olympijské hry, založené roku 776 př. Kr., na všechny ty dvojité běhy (*diaulos*), pětiboj (*pentalon*), zápas (*palé*), pěstní zápas (*pygmé*) nebo závod na koních. Metastasio posunul vše do doby mladší, kdy vládl *Kleisthenés* (576–572 př. Kr.). *Hugo Riemann* pohrdlivě napsal ve svém Operním slovníku, *Opern-Handbuch*, že Metastasio se nelíbil. „Ačkoli byla úcta Italů k Metastasiově básni tak velká, že ji považovali za jeho nejhezčí dílo (v průběhu doby k němu sáhlo 25 skladatelů, pozn. R. P.), zdá se přece, že žádný z mnoha pokusů o hudební zpracování se trvale nelíbil.“ Motiv olympijských her byl však přitažlivý, neboť se tu objevuje motiv mužného sportovního zápolení, který byl protikladem k preciozitě rokoka, jehož vlastní byla Itálie. Námět libreta je historický. Opírá se o *Hérodota* a pojednává o sňatku *Aristeie*, dcery *Kleisthena* ze *Sikyónu*, s *Mégaklem* z rodu *Alkmaionidů*. *Mégaklés* vítězí v olympijských hrách; zúčastnil se jich jako náhradník za *Licidu*, o němž dosud nikdo neví, že byl v dětství pohozen a vychován na dvoře krétského krále. Pro lásku k *Aristei* zavrhl *Licida* princeznu *Argéné* z Kréty. Ušlechtilá *Argéné*

mu odpouští, i když ji jeho vlažnost zraňuje. Později se odhalí *Licidiv* původ: ukáže se, že *Licida* se vlastně jmenuje *Filintés* a je bratrem *Aresteie*. Pak už jeho přítel *Mégaklés* nemá zábran, aby se *Aresteie* vyznal ze svého citu a pojal ji za ženu. *Licida*, či vlastně *Filintés*, získá ruku krásné Krétanky *Argéné*, protože poznal opravdovost její lásky.

Pro Vivaldiho zřejmě neplatí Riemannova slova, že libretní zpracování se ne-
líbilo. Naopak, jeho *L'Olimpiade*, RV 725 (hudba se zachovala), sklidila v benátském Teatro Sant'Angelo 17. února 1734 úspěch. O Vivaldiho oblibě svědčí, že kolem 2. února mu tleskalo obecenstvo při obnovené premiéře opery *Dorilla in Tempe*, RV 709, jež měla původní premiéru v tomtéž divadle dne 9. listopadu (viz výše). To ovšem bylo již roku 1726.

Roku 1735 uvítá Vivaldiho Verona. O karnevalu se v ní zdržuje, a to zřejmě proto, že zdejší Nuovo teatro dell'Accademia Filarmonica uvede jeho pasticcio *Il Tamerlano (Bajazet)*, RV 703, které vedle Vivaldiho hudby obsahuje mj. árie *Johanna Adolfa Hasseho* a *Geminiana Giaccommeliho*. Hudba je zachována (Ryom). Dánský badatel zjistil, že sice prý není jisté, zda se *Hasse* na díle podílel (partitura z Biblioteca Nazionale Torino i libreto sdělují jméno „*Il Sassone*“), ale dalším jeho objevem je, že na skladbě spolupracoval i *Giovanni Jacomelli*. Šest árií a jeden recitativ, připisované Vivaldimu, prý od něho nepocházejí. *Agostino Piovene* sepsal působivé libreto, k němuž vedle *Ž. Myslivečka* sáhli např. *Johann Friedrich Reichard* nebo před ním již *Georg Friedrich Händel*. Uzurpátor *Tamerlán* – zločinný vládce – není u Vivaldiho hlavní figurou. Vše je soustředěno k poraženému panovníkovi *Bajazetovi*, což vyplývá z toho, že libreto podepsal sám Vivaldi a uvedl, že tuto roli (původně kastrátovou) zpívala *prima donna Anna Girò*. Plně se uplatnila také v druhé karnevalové Vivaldiho opeře *Adélaïde (L'Adélaïda)*, RV 695, na text *Antonia Salvioho*. *Anna Girò* zpívala hlavní roli, Vivaldi je v jedině dochovaném libretu označen titulem „maestro di cappella di S. A. S. il duca di Lorena e di S. A. S. il principe Filippo langravio d'Assia Darmstat“. Libreto podepsal Vivaldi zastupujícím starostovi města Verona, *Antoniovì Grimanimu* („Capitano & Vicepodestà“). V dedikaci *Grimanimu* projevuje se náš skladatel jako benátský, a tedy potažmo i italský vlastenec, patriot. Lká nad úpadkem „ubohé Itálie“, která by se mohla osvobodit z cizího jařma. Utěšuje se jsoucností přeslavné Republiky benátské, v níž – jak říká – dochovaly se až do jeho dnů italské svobody. Kéž je Bůh zachová až do konce všech časů! (Litujeme, že hudba k *Adélaïdě* se – žel – nedochovala. Ale i samo libreto vypovídá o mnohém...)

Dne 4. března 1735 končí Filip z Hessen-Darmstadtu svou činnost jako císařský místodržící v Mantově. V téže době, tedy na jaře, navštíví Vivaldiho v bytě slavný dramatik a spisovatel *Carlo Goldoni*. O svém setkání s Antoniem Vivaldim hovoří v předmluvě ve XIII. svazku svých *Commedie* (Benátky 1761) a později ve svých *Memoires* (Paříž 1787). V Pamětech označuje Vivaldiho jako vynikajícího houslistu a *průměrného* skladatele („excellent Joueur de violon et Compositeur médiocre“). S Vivaldim se radí, jak zpracovat libreto k opeře *Griselda*. Ve svém úsudku o „průměrném skladateli“ Vivaldim vychází, jak se domníváme, z úrovně jeho oper. Vždyť *Goldoni* je již moderněji orientován jako tvůrce jevištních děl, jenž zřejmě nesouhlasí zejména s Vivaldiho orientací k typu opery *seria* a *semiseria*, s tvůrcem, který nedospěl k útvaru *opery buffa*, zatímco

neapolský *Giovanni Battista Pergolesi* vytváří své proslulé intermezzo *La Serva padrona*, na jehož základě se pak mocně rozvíjí komediální typ opery. „*Služka paní*“, k níž libreto napsal *Gennaro Federico*, vzniká 1733. Dříve jsme se domnívali, že tvůrcem libreta je *Ľ. A. Nelli*, a nikoliv *Federico*, jenž se podepisoval svými dvěma křestními jmény *Gennaro Antonio*. V širší veřejnosti je méně známo, že stejný námět o starém napáleném lakomci a o jeho služebné, jež se stala jeho paní, uvedl 1725 v Hamburku již *Georg Philipp Telemann* pod titulem *Pimpione*. U *Telemanna*, stejně jako u *Pergolesiho*, je zahájen odklon zejména od typu *opery seria*. *Opera buffa*, dědička formy *intermezza*, přinesla do vývoje opery postavy z masa a krve, postavy převážně lidové provenience; odvážně tepe do lidských nectností a kritizuje též aristokracii spějící koneckonců již pomalu ke svému zániku. *Buffa* sestoupila s Parnasu, postavila se do služeb sílicího měšťanstva. Nikdy nepřetrhla pouta, která ji svazovala s lidem. Zatímco v *opere seria* vyjadřovaly jednotlivé osoby své „*affetti*“, a to často způsobem stereotypním, neguje *buffa* vše konvenční a směřuje k opravdovému životu, jehož zákony a pravdy již objektivizuje. Divák tedy může tyto objektivní pravdy a jevištní situace aplikovat na sebe, což ještě nebylo možné v *opere vážné*: tam šlo o výraz idejí, jež sice normativně byly obecně platné, avšak pohybovaly se v nereálné rovině, neboť místo životných situací byly na jevišti představovány scény, které vznikaly jako výslednice sváru idejí, ne životních zkušeností. Proto také „*bellezza*“ v *buffě* ustupuje, aby ji nahradila „*verità*“. Pravda vítězí nad krásou. (Blíže se k problematice vyjadřuji v *Hudebních kontextech staré Itálie*, Brno 2006, na několika místech.) Vivaldi (a před ním, stejně jako před *Pergolesim* již *Telemann*) si byli mnozí dobře vědomi „*sporu*“ *opery seria* s komickým živlem. Proto také rádi sahalí k *opere* polovážné (*semiseria*), v níž komický prvek i prvek společensko-kritický byly již zastoupeny, byť leckdy v nesmělých náznacích. Vivaldi však velmi dobře vycítoval *rokokové* tendence, jimiž právě ve třicátých letech 18. století žila již jeho doba. *Goldoni* však patrně onu „*semi-seriální*“ orientaci v jeho operách zřejmě považoval již za vyšlou z módy, a proto Vivaldiho označil jako „*průměrného*“ skladatele. S Vivaldim se radil o libreto *Griselda*, které původně napsal *Apostolo Zeno*. Nyní se *Goldoni* dovídá, že Vivaldi chce *griseldovskou* látku zhudebnit také. Zřejmě se setkal náš *Il prete rosso* s *Goldonim* proto, aby ho požádal o nové zpracování libretního textu *Apostola Zena*. *Goldoni* mu vyhověl, a tak již 18. května 1735 jsme svědky toho, že *Anna Girò* slaví pronikavý úspěch jako hlavní představitelka Vivaldiho opery *Griselda*, RV 718. Hudba se dochovala. Na libretním tisku je Vivaldi označen jako *Maestro di Cappella vévody z Lothringen a prince Philippa z Hessen-Darmstadtu*. *Ryom* (s. 146) zaznamenává, že u *Matthesona* (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, nákladem vlastním v Hamburku 1740, heslo „*Treu*“, nacházíme *Verzeichniß aller welschen* /= *vlašských, italských/ Opern, welche von 1725. bis 1734. auf dem breslaunischen Schauspielplatz vorgestellt worden sind*); objevíme, že v *Breslau* (nyní *Wrocław*) byla *Griselda* provedena roku 1728. Libretista není *Matthesonovi* znám, ale jeho záznam ukazuje, že tehdy napsal recitativy k této *opere* *Antonio Bioni*, árie pak týž skladatel, ale vedle něho i *Giuseppe Boniventi*, *Antonio Caldara*, *Capelli*, *Francesco Gasparini*, *Geminiano Giacomelli*, *Georg Friedrich Händel*, *Giuseppe Maria Orlandini*, *Nicola Porpora*, *Giovanni Porta*, *Domenico Sarro*, *Giovanni Verocai*, *Leonardo Vinci* a *Antonio Vivaldi*. *Matthesonovo* zjištění tedy

ukazuje, že v případě „wrocławské“ *Griseldy* mohlo jít, a my říkáme, že zcela bez pochyby šlo, o *pasticcio*. Heller (s. 38) píše, že k premiéře Vivaldiho *Griseldy* došlo 18. května 1735 v benátském Teatro San Samuele. Je to táž *Griselda* jako ona „wrocławská“? Je to nové *pasticcio*? Je to úplné a samostatné dílo Vivaldiho? Nevíme.