

RUDOLF PEČMAN

(Brno)

DE GAMERROVO LIBRETO K POSLEDNÍ OPEŘE
JOSEFA MYSLIVEČKA

Poslední opera Josefa Myslivečka *Medon, král epirský* byla před několika lety provedena v Československu. Její inscenace roku 1961 v opavském Divadle Zdeňka Nejedlého ukázala,¹ že jde o dílo svěží invence, leč problematické úrovně libretní. Pokusme se nastínit několik základních otázek, vztahujících se k libretu této Myslivečkovy opery.

Znění Myslivečkova *Medonta* nalezla roku 1958 sovětská spisovatelka Marietta Šagiňanová spolu s historikem umění Alexandrem Grigorjevičem Movšensonem ve Státní knihovně Saltykova-Ščedrina v Leningradu;² Šagiňanová zjistila, že autorem *libreta* k této opeře je Ital Giovanni de Gamerra, na jehož texty psali například Johann Christian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Salieri aj.³ Před Myslivečkem zhudebnil de Gamerrovo libreto o *Medontovi* již italský skladatel Giuseppe Sarti (1729 až 1802), který o tři léta dříve než Mysliveček napsal stejnojmennou operu: *Medonte, re d'Epiro* (provedeno 1777 ve Florencii).

Josef Mysliveček (1737—1781) přistoupil ke Gamerrově *Medontovi* jako zkušený operní skladatel. Látka o epirském králi Medontovi byla podkladem k *poslední* Myslivečkově opeře; autor ji dokončil a provedl rok před svou smrtí na neúspěšné premiéře o masopustě 1780 v Nobilissimo Teatro a Torre Argentina v Římě.⁴ De Gamerra zakončuje řadu četných libretistů, na jejichž texty psal Mysliveček svá operní díla. Byli to vedle de Gamerry především Pietro Metastasio,⁵ dále Giuseppe Bononcini,⁶ Vittorio Amadeo Cigna-Santi,⁷ Magliavacca,⁸ Domenico Perelli,⁹ Giuseppe Roccaforte,¹⁰ Matteo Verazzi¹¹ a ještě další.¹²

Nelze dnes přirozeně vypátrat důvody, jež přiměly Myslivečka k tomu, aby použil méně známého libreta de Gamerrova k vytvoření opery o Medontovi.¹³ Hypotetický je názor M. Šagiňanové, že Myslivečka zaujala na libretu nejedna svobodomyšlná myšlenka;¹⁴ bližší pravdě je snad náš názor, že Mysliveček viděl v Gamerrově libretní předloze mnohou obdobu s metastasiovským libretním typem, který byl v 18. století bezesporu nejrozšířenější — a navíc sliboval vzruše-

nou podívanou, plnou spleťtých dramatických zápletek. De Gamerra psal svého *Medonta* ve stylu *Metastasio*vě a byl zcela závislý na jeho libretních manýrách. K tomu, abychom pochopili odvozenost Gamberovy libretistické invence, bude nutné i v rozsahu tohoto článku stručně charakterizovat a popsat typ libreta, k němuž dospěl — podle vzoru Apostola *Zena* (1688—1750) — největší evropský libretista Pietro Bonaventura *Metastasio* (1698—1782), známý dvorní básník rakouského císaře Karla VI. Vždyť jeho vliv na ostatní libretní produkci 18. století byl tak mocný, že panoval dokonce běžný názor o prvořadém *Metastasio*vě významu pro celkový rozvoj opery „osvíceného“ věku.¹⁵

Všechna *Metastasio*va libreta mají tři dějství a jsou psána ve volném, střídavém verši. Endekasyllabický a sedmislabičný verš nalézáme v recitativu, parisyllabický (leopardiovský) v árii. Počet osob je zpravidla stejný (6), jenom výjimečně větší. Obsah valné části *Metastasio*ových „hudebních dramát“ můžeme redukovat na jedno základní schéma. Jejich osu tvoří většinou silná láska mladých lidí, kteří procházejí různými nástrahami a nepřízní osudu. Oba milenci podstoupí nejtěžší životní zkoušky, ale nakonec jejich láska triumfuje. Osudy této milenecké dvojice jsou hlavní náplní děje dramatu. Ostatní dramatické postavy jsou vlastně pouhé dramatikovy „nástroje“, jež maří lásku dvojice. Jsou to například: žena milující hlavního hrdinu, která však je tomuto hrdinovi lhotejná; muž, který beznadějně usiluje o lásku hlavní představitelky; někdy bývá sokem v lásce sám panovník, který také zasahuje — často rušivě — do děje; a konečně se vyskytuje v *metastasio*ském dramatu typ důvěrníka mužského nebo ženského pohlaví, který podporuje milence nebo jejich soky, často jenom proto, aby dosáhl svých vlastních osobních cílů.

Přínos *Metastasio*ův je v tom, že dal opeře rychlý dramatický spád a tak ji zbavil proslulé rozvleklosti, kterou se vyznačovala zejména italská opera seria a francouzská opéra lyrique v 17. a 18. století. *Metastasio* také důsledně odlišil libreto opery seria od tragédie, návazav na *racin*ovský protiklad lásky a vášně. Výrazná je také moralistní tendence *Metastasio*ových dramát. Nejenže *Metastasio*, básník slunného jasu a pohody, „poeta delle dame“, vymyčuje ze svých dramát chmurný tragický tón, ale hlásá v nich pokoru,¹⁶ poslušnost k rodičům,¹⁷ úctu a lásku k panovníkovi, touhu po sebeobětování;¹⁸ učí, že je třeba trpělivě snášet křivdy a dodržovat za všech okolností dané slovo,¹⁹ pomáhat slabým a postiženým.²⁰ *Metastasio* moralizuje i panovníky: varuje je před intrikány,²¹ nabádá, že mají vidět své panovnické štěstí v blahu lidu.²² V této přemíře moralizujících tendencí, protkaných navíc ještě velmi často antikizujícími motivy o pohozených dětech vznešeného původu, navazuje *Metastasio* především na vzor francouzského dramatika *Pierra Corneilla*, v jehož klasických tragédiích vítězí vůle nad vášní.²³ „*Obětavost z lásky nebo přátelství je [u Metastasia, R. P.] rovna odhodlání mučedníka, nenávisť vystupňována až k nerozumu a nikomu neustupující spravedlnost se stává ukrutenstvím. Jeví se zde úmysl básníkův, konstruo-*

vati scény, ohromující tíhou rozhodování a vzrušující zveličenými projevy citovými nebo do krajností zviřenými vášněmi, i za cenu pravdivosti, tedy působiti na cítění v duchu baroka, podle vzoru francouzských klasiků.“²⁴

Do jaké míry byl de Gamaerra poplatný Metastasiovu vzoru, vysvitne snad jasněji po hlubším pohledu na libreto o *Medontovi*. Děj libreta je historizující, ale ve smyslu běžné libretní techniky 18. století jsou jeho jednotlivé postavy vesměs vymyšleny. Je tomu tak i v titulní postavě krále Medonta, ačkoli se M. Šagiňanová domnívá, že tu jde o historickou postavu albánského vladaře.²⁵ O historické pravosti Medontově však pojednáme později. Obrátme nyní pozornost k vlastnímu Gamaerrovu libretu.²⁶ (Srov. přílohu č. 3.)

Vystupují v něm jako „dramatis personae“: *Medon*, král epirský, milenec a zaslíbený manžel Selény; *Seléna*, princezna, dcera argónského krále Aglaura, milenka Arsaxova; *Arsax*, královský princ z Dodóny, vrchní velitel epirských vojsk; *Zelinda*, královská princezna z Larissy, poplatná kněžna a přítelkyně Medontova; *Evander*, velmož epirského království a velitel královské stráže; *Talét*, jeden z velmožů argónského království. Dále vystupují v libretu kati, obyvatelé a kněží Chrámu pomsty, náčelníci provincií, Medontovi leníci, vojska argónského království a jeho velmoži, průvod princezny Selény atd.

Poměrně rozsáhlé *argomento libreta* (příloha č. 4—6) nás seznamuje s dějem celé opery.

Medon, král epirský, je v argumentu uváděn jako jeden z nejukrutnějších a nejstatečnějších, ale zároveň nejlstivějších panovníků starověku. Vrací se z dlouhé a těžké války, kterou vedl proti Athéňanům. Na zpáteční cestě do svého království se zastavil u krále Aglaura v Argu. Tam se zamiloval do jeho dcery Selény, která vynikala oslnivou krásou. Medon požádal Aglaura o Seléninu ruku a Aglauros ji slavnostně Medontovi přislíbil.

Poněvadž však mezitím vypuklo v Epiru nenadálé povstání, odebral se Medon rychle zpět do vlasti, aby povstalce potlačil. Tím byla oddálena jeho svatba se Selénou.

Mezitím Arsax, zvaný též Sisbites, syn dodónského knížete Antea, uprchl z dvora svého otce a zdržoval se inkognito na dvoře v Argu, protože rovněž miluje Selénu. Ve vztahu k Seléně vidí Anteos snadnou cestu svého syna Arsaxe na trůn.

Když se Arsax dozví o Medontově vztahu k Seléně, rozhodne se na radu svého strýce Efeónta, že bude Medonta doprovázet na jeho zpáteční cestě do Epiru, získá jeho důvěru — a bude tak později míti příležitost dostat se i do blízkosti Selény, jak doufá.

Medon si Arsaxe oblíbí a vybere si jej jako jednoho z hlavních velitelů pro své vojsko, které má potlačit povstání v Epiru.

Arsax se vyznamenává odvahou a udatenstvím a podaří se mu potlačit povstání. Tím získá u Medonta plnou důvěru — a navíc i slávu v samotném Epiru, kde je oslavován jako národní hrdina.

Ačkoli se Arsax stává Medontovým pobočником, nepřestává udržovat tajné styky s budoucí Medontovou manželkou Selénou. Avšak Medon (po potlačení povstání) chce znovu získat Selénu pro sebe a připomíná králi Aglaurovi slib, který mu kdysi dal. — Ačkoli Seléna miluje Arsaxe, nikoli Medonta, je přece donucena svým otcem Aglaurem k tomu, aby se vypravila s královským průvodem do Epiru, kde má být uzavřen její sňatek s Medontem.

Arsax mezitím prožívá muka lásky. Obává se, že ztratí svou milovanou princeznu, a jeho obavy stoupají ještě více, když se dozví, že Seléna měla zlý sen, v němž se viděla obětována na oltáři.

Mezitím Medon odhalí s nejlstivějším předstíráním tajnou lásku své nevěsty a dá Selénu po příjezdu do Epiru zatknout. Spolu s Arsaxem, na něhož Medon přirozeně okamžitě zanevře, dá Selénu zaživa pohřbit v Chrámu pomsty, kde jsou oba podrobeni pozvolnému krutému mučení. V Chrámu pomsty nebyli usmrcováni pouze viníci a nevinné oběti, ale i kati tam měli svá obydlí a opatrovali tam mučící nástroje . . .

Když se dozvěděl král Aglauros o osudu Seléniňe a Arsaxově, vytáhl s mocným vojskem do Epiru, aby pomstil svou dceru.

Poplatná kněžna Medontova, Zelinda, která Medonta tajně miluje, pokusila se Medontovi pomoci se svým vojskem, ale nadarmo. Medonta porazil král Aglauros v polní bitvě a zajal jej.

V triumfu byl vlečen Medon za vozem a nato byl vítězem Aglaurem odsouzen k tomu, aby jej kati nelítostně rozčtvřili.

Seléna a Arsax jsou osvobozeni — a jejich čistá láska vítězí. Vzdávají spolu s vítězným vojskem chválu bohům při zápalné oběti a modlitbách. Vojsko (chór) apoteózuje v závěru lásku obou milenců slovy:

*„Oggi che stringe Imene
Un modo sì beato,
Glorie promette il Fato
Glorie promette amor!”²⁷*

Jde zde o libreto značně spletité, které zatemňuje dramatický děj mnoha odbočkami. Závislost Gamberrova na Metastasiovi je patrná především v celkovém uchopení postav. Tak *Medon*, ačkoli je typově nevyhraněný, představuje přece jenom negativní postavu, která záměrně maří lásku Selény a Arsaxe. Podobně jako některé Metastasiovy vladařské typy, je i Medon nadán *rysy nevýslovné zloby*, pramenící z Medontovy neopětované lásky k Seléně. U Metastasia nalezneme např. v *Semiramidě* roli královského otce Vesora, který nepřije lásce Semiramidině k indickému princovi Sciltalcemu; Vesorova zloba jde tak daleko, že pronásleduje oba milence a dá je uvrhnout do Nilu.²⁸ Obdobou k Vesorovi je nesporně Medon: nařídí, aby Seléna a Arsax byli pohřbeni za živa v Chrámu pomsty. Ve srovnání s Vesorem však Medon nejedná jenom v afektu zlostném.

Miluje Selénu, láska podněcuje jeho činy — a právě proto usiluje o zmaření Selénina poměru k Arsaxovi, byť prostředky vpravdě nevybíravými.

V duchu baroka, podle vzoru Corneillova, je v libretu de Gamerrově zvláště zdůrazněn *moment těžké zkoušky*, kterou procházejí Arsax i Seléna. Podobně jako v Corneillově *Cidovi* nebo *Horatiovi*, v Metastasiově *Demofontovi*²⁹ aj., je v Gamerrově *Medontovi* koncipován děj tak, aby směřoval ke zdárnému, šťastnému konci přes značné nástrahy osudu. Apoteóza v závěru Gamerrova libreta je rovněž typicky metastasiovská, neboť tu jde o oslavu lásky, ale také o zdůraznění neodkladného, přímo osudového vítězství Selénina otce Aglaura nad zloduchem Medontem. Ve stylu Metastasiově se tu oslavuje ctnostný panovník, který ve jménu spravedlnosti pomstí bezpráví, páchané na mladé dvojici.

Bylo už řečeno, že dramatická postava Medontova neuspokojuje pro svou typologickou „oscilaci“ mezi kladným a záporným scénickým typem. Neboť vedle rysů vysloveně negativních má Medon i nesporně pozitivní rys v tom, že tak bezvýhradně miluje — i když marně — princeznu Selénu. Dá se říci, že ona oslyšená láska budí u diváka i jistou útrpnost, zvláště uvažíme-li, že zde hraje do jisté míry roli skutečnost, že Selénin milenec Arsax je zrádce Medonta.³⁰ Ve srovnání s metastasiovským pojetím dramatu však není Arsax potrestán za svou zradu a věrolomnost. Naopak je k jeho postavě soustředěna hlavní pozornost, neboť Arsax se stává vůdčí dramatickou silou libreta o epirském králi Medontovi.

Zatímco v metastasiovských dramatech je velká většina postav ostře vyhraněna, jsou v de Gamerrově libretu dramaticky účinně vymodelovány pouze dvě protikladné figury: Medon a Arsax. Ostatní představitelé jsou příliš pasivní a vlastně nezasahují přímo do děje.

Vezměme například *Selénu*, která není schopna samostatného činu a podléhá přímo otrocky buďto vůli otcově, nebo vůli Arsaxově, nebo nakonec vůli Medontově. Ona závislost na rozhodnutích „silných“ panovníků nebo rodičů, ona podřízenost vyšší moci (zákonům, věštřbám, bohům ap.) je arciž typická i pro libreta Metastasiova, ale osoby, které vykonávají vůli jiných, dosáhnou (u Metastasia) nakonec svých cílů právě proto, že se této vůli dovedou samostatně podřídit z *vlastního rozhodnutí*. Takto samostatně, ale přece podle vůle otce i podle věštby se rozhoduje například *Ipermestra* ze stejnojmenného Metastasiova dramatu,³¹ jež mentální závislostí zejména na otcovi připomíná de Gamerrovu Selénu; Seléna však je nevyhraněná právě proto, že podléhá v průběhu děje opery tolika různým, často protichůdným silám.

I ostatní postavy svým jednáním podporují statičnost dramatického děje Gamerrova libreta. Z nich měla být propracována především role *Zelindy*, jakási pozdně barokní anticipace zrádných typů žen, zklamaných v lásce. (Není jistě přehnané tvrzení, že Zelinda je svým způsobem obdoba verdiovských postav, např. kněžny Eboli nebo princezny Amneris.) Jako dramatická protihráčka Selé-

nina je však Zelinda ve své lásce k Medontovi příliš pasivní — a navíc nepochopitelné je její konečné rozhodnutí, přidat se po vítězství krále Aglaura na stranu vítězů a oslavovat spolu s Talétem a s Aglaurovým vojskem hrdinství Arsaxovo slovy:

„O vero, o degno,
o generoso Eroè!“³²

V charakteristice postav bychom jistě mohli pokračovat dále — není nejasná kupříkladu funkce *Talétova*, který se objevuje v ději bez bližší motivace jako jakýsi „těšitel“ Arsaxe? —, leč domníváme se, že pro základní pochopení libreta de Gamerra s dostatek postačí i těch několik vět, které jsme věnovali otázce dramatické stavby libreta a problému dramatické charakteristiky postav.

Vraťme se však ještě na okamžik k myšlence, kterou proslavila M. Š a g i ň a n o v á v novinovém článku *Poslední v sezóně*, nadhazujíc, že jde o libreto ne-tradiční, jež zpracovává námět ze starých epirských (albánských) dějin. Nuže, protitradiční by tu mohlo být například to, že se král Medon stane obětí dramatu, v němž je líčen jako panovník špatný. Ano — nejde tu o typ „oslavného“ libreta, jehož schématu tak rád používal Metastasio!³³ Ponechejme prozatím stranou otázku historické pravdivosti libreta; rádi bychom si však všimli ještě jednoho „ne-tradičního“ rysu de Gamerrvy libretní předlohy, totiž motivu vojenského povstání v Epiru a motivu vojenského potlačení Medontova. M. Šagiňanová druhotně vyzvedla i tento, abychom tak řekli, motiv svobody. Píše o závěru opery: „*Stěny vězení padají, záplava světla naplňuje černou vězeňskou noc a do slunečního světla vcházejí vězňové. V jejich čele kráčí Arsax.*“³⁴ Ale ani v tomto zdůraznění myšlenky svobody není libretista de Gamerra původní. Sáhněme opět k Metastasiovi, totiž k jeho libretu *Nitteti*,³⁵ které mimochodem zhudebnil rovněž J. Mysliveček.³⁶ V dramatu *Nitteti* nalezneme také motiv odboje. Proti egyptskému králi Amasisovi se bouří lid i vojsko v provincii. Amasisův vojevůdce Apria, který má vzpouru potlačit, je vzbouřenci prohlášen za krále a bojuje proti vlastnímu panovníkovi. — Jde zde tedy o podobnou motivaci jako v Gamerrově *Medontovi*. Je to opět jeden z dokladů odvozenosti, nepůvodnosti Gamerrva libreta.

Zvláštní, speciální problematikou je otázka *historické pravdivosti libreta* k Medontovi. Studium obdobného problému u Metastasia ukazuje, že většina dějových motivací a osob v libretech tohoto geniálního dramatika je zcela nebo zčásti smyšlená. Libretista Metastasio si vybírá za podklad ke své tvorbě historickou skutečnost, a to většinou z dávných dějin antických nebo z mytologie; opírá se o staré řecké nebo latinské prameny a literaturu, ale s „historickou“ a „mytologickou“ skutečností zachází značně volně. Jde mu především o jevištní působivost libret — a tomuto záměru naprosto podřizuje otázku historické pravdivosti. (Tak ostatně postupuje každý dramatik, jemuž jde o psychologicky a umělecky působivé vyznění dramatu. Není třeba připomínat, že podobně nazírali problém

tzv. historické pravdivosti i ostatní libretisté Metastasiovy doby, stejně jako libretisté pozdější.)

I G. de Gamera usiloval — zcela ve stylu Metastasiově — o oslnující, podmanivé vyznění svého dramatu o Medontovi. V zájmu pravdy umělecké, která by ostatně měla stát v každém díle nad pravdou historickou, neváhá Gamera motivovat děj a vypracovávat fabulaci výlučně z hlediska dramatického, aniž dbá na historickou pravdivost dějů a postav. Ano: *v Medontovi jsou všechny postavy smyšlené, rovněž jako smyšlený je i děj libreta*, ačkoli *argomento* v úvodu libretní knížky nadneseně hovoří o ději tak, jako kdyby byl ryze pravdivý, jako by i dramatické postavy byly převzaty ze starých antických autorů. Známa *Real-Encyclopädie Paulyho-Wissovy*, v níž nalézáme spolehlivé lexikografické poučení o starověku, však svědčí proti Gamerrovi. Ani jedna postava jeho hudebního dramatu o Medontovi v encyklopedii obsažena není. Je tedy *argomento* k Gamerrovu libretu dokladem toho, že autor tu (záměrně?) mystifikoval čtenáře, a to snad právě proto, aby dosáhl zdání historismu v zájmu hlubšího zapůsobení libreta na vnímatele pozdně barokní doby. Historické pravdivosti libreta však bohužel věří i M. Š a g i ň a n o v á,³⁷ když ji se zaujetím hájí proti „brněnským klasickým filologům“, kteří prý „na základě všemožných encyklopedií“ chtějí dokázat, že „historický Medont neexistoval“. Není dnes třeba hlouběji se vracet k této otázce historické pravdivosti *Medonta*. Svého času o tomto problému psal velmi výstižně prof. dr. Jaroslav L u d v í k o v s k ý,³⁸ který tak výrazně podepřel má tvrzení v polemice s M. Šagiňanovou.³⁹ J. Ludvíkovský zjistil, že Gammerrův *Medon* „je čirá fantazie, která se snad opírá o nějakou novodobou literární předlohu, [. . .] ale postrádá jakéhokoli historického podkladu.“ Zmatek v tzv. *problému Medon* dovršuje ještě skutečnost, že de Gamera zcela neodůvodněně zaměňuje Medonta za Kallimedonta, když píše v libretním *argumentu*: „*Medon neboli Kallimedon* [podtrhl R. P.], *král epirský, jeden z nejukrutnějších, nejlstivějších a nejstatečnějších panovníků, kterými se kdy chlubil starověk, [. . .] zastavil se na nějakou dobu u dvora Aglaura, krále v Argu, [. . .] kde se zamiloval do Selény* [. . .].“⁴⁰ Je lhotejné, že M. Šagiňanová tomuto *argumentu* bezvýhradně věří; skutečnost, podepřená studiem antických pramenů, však popírá mínění Gamerrovo i názor sovětské spisovatelky. Kallimedon totiž neměl zhora nic společného se starým Epirem. Byl to povahově nalomený athénský politik, odpůrce Démostenův (384—322 př. n. l.) a přívrženec strany makedonské, o němž chudé antické prameny hovoří jako o darebákovi a velezrádci, jako o člověku osobně nesympatickém, zřejmě zastánci oligarchie nízkého typu.

Listujeme-li v *Plutarchových Životopisech*,⁴¹ nalezneme tam rozsáhlý *Životopis Fokionův*,⁴² v němž je několik přímých narážek na Kallimedonta:

„Když se Fokion postavil proti obsazení vojenskou posádkou, [. . .] ostatní vyslanci prý mu řekli: «Fokione, my ti chceme vyjít ve všem vstříc, kromě v tom, co by přivedlo také nás do záhuby.» Toto oni však neřekli, ale Antipatros [král makedonský, pozn. R. P.] se

prý zeptal [. . .], zda Fokion slibuje za město, že [. . .] se nebude bouřit. Fokion však mlčel a váhal s odpovědí; tu vyskočil prý Kallimedon, řečený Krab (pro svou oblibu v krabím mase), muž hrubý a lidu nepřátelský, a řekl: »Řekne-li ti tento [Fokion, pozn. R. P.] něco, třeba jen žertem, ty mu budeš věřit a nevykonáš, na čem ses rozhodl?«⁴³

Kallimedon, který napomáhal makedonskému králi Antipatrovi při obsazení Athén, byl později odsouzen k smrti, a to na žádost samotného Antipatra.⁴⁴ Plutarchos o tom vypravuje:

„Hagnonides [. . .] pravil: »Když chytíme, občané athénští, toho lotra Kallimedonta, tak ho uskrtneme.« [. . .] Tu někdo z umírněných k němu řekl: »Správně diš, neboť kdybychom naplnili na mučidla Kallimedonta, co bychom měli udělat s tebou?« Když pak byl schválen návrh rozsudku a přistoupilo se k individuálnímu hlasování aklamací, nikdo si nesedl, ale všichni vstali, většina pak si dala na hlavu věnce a odhlasovala [. . .] rozsudek smrti. Zároveň pak s Fokionem byli odsouzeni Nikokles, Thudippos, Hegemon, Pythokles, Demetrios Falerský, Kallimedon a Charikles, a ještě několik jiných bylo odsouzeno na smrt v nepřítomnosti.«⁴⁵

To jsou tedy zmínky o Kallimedontovi, pomíneme-li ovšem nepatrné údaje o tomto athénském politikovi, které se vyskytují v řečech Démostenových a Zlomcích komiků. V nich jsou zesměšňovány další špatné stránky Kallimedontovy povahy, jeho labužnická žravost, odporná perverzní smyslnost, věrolomnost atd.

Hovoříme-li takto podrobně o historických skutečnostech, vztahujících se k životu Kallimedontovu, nechceme tím vzbudit dojem, že příliš přeceňujeme méně důležitou problematiku Gamberrova libreta. Jsme si naopak plně vědomi toho, že otázka historické pravdivosti námětu libreta má celkem druhotný význam pro umělecké vyznění libreta jako celku. Vždyt „celá otázka existence či neexistence obskurního krále ze staré opery je zajisté otázka bagatelní“ (Ludvíkovský). Svou heuristickou práci jsme podnikli proto, abychom doložili ahistorický přístup Gammerrův k antickým pramenům a jeho zjevnou tendenci zacházet s antickou tematikou v libretu značně volně.⁴⁶ V tomto ryze uměleckém, nevědeckém трактовání historických skutečností starověku není ovšem Gammerra osamocen. Fabulační nehistorismus byl v libretech 18. století zcela běžný — připomeňme opět Metastasia! — a byl podmíněn především málo pokročilým vývojovým stadiem v oblasti bádání o starověké kultuře. V neposlední řadě zde hrála roli skutečnost, že obecnstvo, skladatelé, libretisté i dramatikové nepřiměřeně idealizovali antiku, vidouce v ní tu idylické, tu zase „nadhledsky“, klasicky vyrovnané údobí dějin lidské společnosti, jež mělo být v mnohém vzorem člověku 18. století, a to hlavně v ideálu mravní dokonalosti, který se tak výrazně odráží v celém umění 18. věku. Vyznavačem tohoto ideálu byl i libretista Gammerra. Ačkoli ve srovnání s Metastasiem představuje *typ eklektický*, přece jenom poskytuje hudebním skladatelům své doby vhodný podklad k opernímu zpracování.

Vymyká se už rozsahu a zaměření této stati, abychom podrobně rozebrali Myslivečkovu kompoziční práci s libretem Gamberrova *Medonta*. Učiníme tak při jiné příležitosti;⁴⁷ v rámci studie o Gamberrově libretní předloze k Myslivečkovu *Medontovi* snad postačí, shrneme-li v závěru — bez hlubší dokumentace — Myslivečkův způsob práce s libretem.

Mysliveček kladl v hudebním zpracování libreta hlavní váhu na árie, zatímco seccorecitativy zjevně významově potlačoval.⁴⁸ Omezoval ve své opeře také sbory, jež Gamberro pojímal jako dramatický protipól árií. Podobně jako v jiných svých operách, viděl Mysliveček i v *Medontovi* hlavní těžisko v částech kantabilních a dramaticky vypjatých. Zcela ve smyslu dobového názoru na operu vytváří Mysliveček v *Medontovi* typ číslové opery, jejíž části jsou volně spojeny mezihrami, ritornely a dohrami, recitativy stromentale (*accompagnato*) a recitativy secco. Jako opera seria je Myslivečkův *Medon* běžnou dobovou prací, která zaujme více melodickou bezprostředností než jednotným dramaturgickým plánem. Celkově lze *Medonta* hodnotit jako vyspělou kompozici, v níž se zcela jasně projevují slohové znaky předklasického hudebního myšlení, které směřuje přímo k hudební mluvě Mozartově.⁴⁹ Blížší a podrobnější hudební rozbor této opery ukazuje, že tu jde o významné dílo v Myslivečkově tvůrčím skladatelském odkazu.⁵⁰

POZNÁMKY

¹ Česká premiéra opery se uskutečnila 2. dubna 1961. Libreto „podle starého námětu“ napsal Kamil Bednář. Dirigent: Jiří Kareš. Režisér: Ilja Hylas j. h. Výtvarník: Jan Sládek. Choreografka: Hana Machová. Hudební úprava: Miroslav Klega. Překladatelé: Bedřich Bičíště a Zdeněk Kristen. Za laskavé zapůjčení překladu libreta a jeho novodobé úpravy děkuji B. Bičíště z Havířova, fotokopie Myslivečkovy opery z Leningradu i faksimile libreta k *Medontovi* mi zapůjčil Slezský ústav ČSAV. Dr. I. Stolaříkovi a dr. H. Podešvové děkuji, že mi umožnili zapůjčení materiálů.

² Podrobněji o nálezu srov. můj článek *Neznámá Myslivečková opera*, *Hudební rozhledy*, XIV—1961, str. 391—392.

³ Srov. *Grove's Dictionary of Music and Musicians* III, 559 (Londýn 1954).

⁴ Prof. dr. Janu Rackovi děkuji, že mi předal dopis prof. Ulise Proty-Giurlea, v němž uvádí bibliografický údaj původního libreta k Myslivečkově opeře: *MEDONTE / Damma per musica / Da rapresentarsi / Nel Nobilissimo Teatro / a Torre Argentina / nel' Carnevalle dell'anno 1780. / Dedicato / alla Nobiltà. / In Roma dalle Stampe di Puccinelli / a Strada Papale incontro al Banco / del Sig. Marchese Belloni. / Con licenza de' Superiori. / Si vendono nella sudetta Stamperia ... MUSICA del Sig. Maestro Misliveček detto il Boemo, Accademico Philarmonico*. Titulní list libreta dále uvádí hlavní představitele původní premiéry 1780. *Medonta* zpíval Giacomo David, Selénu kastrát Michelangelo Bologna, Arsaxe Tommaso Consoli, Zelindu kastrát Silvestro Fiamminghi, Evandra Biagio Parca, Taléta Lorenzo Galeffi. (Z dopisu prof. Ulisse Proty-Giurlea z Neapole prof. dr. Janu Rackovi do Brna ze dne 20. 4. 1960).

⁵ Na *Metastasio*vy texty vytvořil Mysliveček tato díla: 1. *Il parnasso confuso* (? r. 1765), 2. *Il trionfo di Clelia* (1768), 3. *Semiramide riconosciuta* (1768), 4. *Giuseppe rico-*

- nosciuto* (1769), 5. *Ipermestra* (1769), 6. *Nitteti* (1770), 7. *Demetrio* (1772 nebo 1773), 8. *Romolo ed Ersilia* (1773), 9. *Artaserse* (1774), 10. *La clemenza di Tito* (1774), 11. *Ezio* (1775), 12. *Demofonte* (1775), 13. *Achille in Sciro* (1775), 14. *Olimpiade* (1778).
- ⁶ Giuseppe Bononcini je autorem těchto libret, která později zhudebnil Mysliveček: *Belle feronte*, Myslivečkovy znění 1766 pro Benátky; *Farnace*, 1767 pro Neapol.
- ⁷ Vittorio Amadeo Cigna-Santi napsal libreto k Myslivečkově *Montezumovi* (prov. 1771 ve Florencii).
- ⁸ Magliavacca vytvořil *Armidu*, jejíž Myslivečkovy zhudebnění mělo premiéru v Miláně r. 1780.
- ⁹ Pro Benátky píše Mysliveček operu *Circé* (1779) na text Domenica Perelliho.
- ¹⁰ Na libreto Giuseppa Roccaforte vytváří Mysliveček r. 1773 *Antigonu* (pro Turin).
- ¹¹ Matteo Verazzi napsal text k Myslivečkově opeře *La Calliope* (1778).
- ¹² Srov. Jaroslav Čeleda (Materiály k životu a dílu Josefa Myslivečka), rukopisné poznámky, Hudební oddělení Národního muzea v Praze XX, D 344.
- ¹³ Srov. fotokopie Slezského studijního ústavu ČSAV v Opavě, sign. B 25-3591.
- ¹⁴ Marietta Šagiňanová, *Poslední v sezóně*, Literární noviny X—1961, č. 30, 3.
- ¹⁵ Výstižně o Metastasiově významu hovoří anglický muzikolog Charles Burney, když praví, že spisy Metastasiovy „pravděpodobně přispěly k zdokonalení vokální melodie i hudby vůbec více, než spojená úsilí všech skladatelů evropských“. (Citují podle Romaina Rollanda: *Metastasio, předchůdce Gluckův*. Hudebníková cesta do minulosti, 1. vyd., Praha 1946, 121 ad.)
- ¹⁶ *Zenobia* (Metastasio: *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, tomi I—XII. Londra MDCCLXXXIV. Libreto *Zenobia* je uveřejněno v VI. sv. na str. 1), *Adriano* (tamtéž, 71), *Issipile* (II, 67), *Temistocle* (V, 131).
- ¹⁷ *Achille in Sciro* (V, 1).
- ¹⁸ *Attilio Regolo* (VIII, 1), *Achille* (V, 1), *Clelia* (IX, 1), *Temistocle* (V, 131).
- ¹⁹ *Attilio Regolo* (VIII, 1).
- ²⁰ *Artaserse* (I, 1).
- ²¹ *Clelia* (IX, 1).
- ²² *Il re pastore* (VII, 61): Poctivý pastýř má větší mravní cenu, než zlý a věrolomný král.
- ²³ *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune* aj.
- ²⁴ Otakar Kampfer, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha, nedat., str. 64.
- ²⁵ Šagiňanová, cit. práce.
- ²⁶ Libreto věnovala Slezskému ústavu M. Šagiňanová (srov. též poznámky 1 a 13). Jde o libreto k Sartiho opeře, na něž psal později hudbu i Josef Mysliveček.
- ²⁷ „Dnes, kdy Hymén svazuje tak blahé pouto, slávu slibuje osud, slávu slibuje láska!“ (De Gammerra, III. dějství, 5. výstup. Přeložil Zdeněk Krísten.)
- ²⁸ *Metastasio* VII, 1.
- ²⁹ Tamtéž IV, 83.
- ³⁰ S typem proradného vojevůdce se setkáváme například v Metastasiově *Artaxerxovi* (I, 1). Artabanes, prefekt Xerxovy královské gardy, navede Artaxerxa k tomu, aby usmrtil svého bratra Darcia a sám uchvátil moc v Persii; později Artabanes usiluje o Artaxerxovu smrt. Artabanova zrada je však postupně odhalena a Artaxerxes zachráněn.
- ³¹ *Metastasio* VI, 61.
- ³² „Jaký to pravý, důstojný a velkodušný hrdina!“ (De Gammerra, III. dějství, 5. výstup; přeložil Zdeněk Krísten.)
- ³³ Ačkoli stavbou a situacemi připomínají Metastasiova dramata díla Jeana Racina, přece jenom v nich není převaha tragického živlu. Metastasio — ve srovnání s Racinem — nekomponuje (s výjimkou svých prvých prací) tragické závěry. Metastasiova díla, vzniklá ve

- Vídni, mají výhradně závěry slavnostní, oslavné a smířlivé. V koncepci závěrů dramatu je Metastasio poplatný dobovému dvorskému vkusu. Bylo přáním Karla VI., na jehož dvoře Metastasio působil, aby dramata končila smírem.
- ³⁴ Cit. čl., sloupec 4.
- ³⁵ Metastasio VIII, 61.
- ³⁶ Ze čtrnácti Myslivečkových oper na Metastasiovy texty je *Nitteti* v pořadí šestá (srov. pozn. č. 5). Vznikla roku 1770 a rukopis její partitury objevil 28. 11. 1962 v Leningradě Ivo Stolařík. Srov. I. Stolařík, *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“*, Opava 1963.
- ³⁷ *Co se starou operou?* Literární noviny 1961, č. 44.
- ³⁸ R. Pečman — J. Ludvíkovský, *Závěrečné slovo o Medontovi*. Hudební rozhledy XIV—1961, č. 23—24, str. 1022.
- ³⁹ Kromě článku v předchozí poznámce srov. dále stat. R. Pečmana *Medon, král epirský. (Ještě k Myslivečkově opeře.)* Hudební rozhledy XIV — 1961, č. 18, str. 796—797. Tjž: *K Myslivečkově opeře Medon, král epirský*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 6-1962, str. 141—143.
- ⁴⁰ *Argomento*, str. 3.
- ⁴¹ *Plutarchii Vitae parallelae*. Iterum recognovit Carolus Sintenis; Vol. IV.; Teubner, Lipsko 1863. V řeckém originále.
- ⁴² Cit. spis: *Fokion* (str. 1—36).
- ⁴³ *Plutarchos*: Fokion, kap. XXVII (cit. vydání, str. 24—25).
- ⁴⁴ Srov. *Fokion*, kap. XXXIV (str. 32—33).
- ⁴⁵ Srov. *Fokion*, kap. XXXV (str. 33).
- ⁴⁶ Tím zcela padá mínění M. Šagiňanové („*Co se starou operou?*“), že Myslivečkův libretoista „přisoudil [hlavní postavě starověkého krále, pozn. R. P.] pouze vyšší hodnotu a učinil z něho naprostého despotu jedné z oněch antických zemí [tj. Epiru, pozn. R. P.], kde působil jako intrikán a jako agresor.“
- ⁴⁷ V kandidátské disertační práci o poslední opeře Josefa Myslivečka.
- ⁴⁸ Stávalo se zhusta, že Myslivečkovy opery byly provozovány zkráceně, s výpustkami v secorecitativech, s přehozenými áriemi ap. O této praxi svědčí např. i rukopis opery *Montezuma*, psané na text libretisty Cigny-Santiho r. 1771 a uložené nyní ve vídeňské Nationalbibliothek pod sign. IV—15271^a. Myslivečkova opera *Montezuma* je ve vídeňském rukopise složena z řady samostatně sešitých svazků: V samostatném sešitku je psána každá árie, v jiných oddělených svazcích najdeme zase secorecitativy, jimiž se árie zřejmě prokládaly. Stejně bylo možné přehazovat, doplňovat nebo vypouštět i instrumentální vložky opery. (Tato interpretační praxe byla běžná v 17. a 18. století a dožívala ještě v 1. polovině století devatenáctého.) Viz též *rukopisnou pozůstalost JUDr. Jana Pohla* z r. 1910, uloženou v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze pod sign. XX-D-344. Za zapůjčení myslivečkovského materiálu v Hudebním oddělení NM děkuji především vedoucímu oddělení, dr. J. Vaníčkému.
- ⁴⁹ Srov. zvláště Jan Ráček, *Příspěvek k otázce „mozartovského“ stylu v české hudbě předklasické*, *Musikologie* V—1958, str. 71—104.
- ⁵⁰ Závěrem děkuji všem, kdož se zájmem sledovali práci na této studii. Jsou to: prof. dr. Jan Ráček DrSc., prof. dr. Bohumír Štědron ĀSc. a doc. dr. Jiří Vysloužil ĀSc. Kolegyni prom. fil. Janě Nechutové děkuji za konzultace v odborných otázkách z oboru řecké a římské mytologie a historie a za opatření potřebných materiálů.

Rudolf Pečman

DE GAMERRAS TEXT ZUR LETZTEN OPER JOSEF MYSLIVEČEKS

Rudolf Pečman behandelt in seiner Studie die Frage des Librettos zur letzten Oper von Josef Mysliveček, „Medon, der König von Epeiros“ („Medonte, re di Epiro“). Sein Verfasser war der italienische Dichter und Librettist Giovanni de Gamerra, dessen Operntext über Medon bereits von dem Italiener Giuseppe Sarti vertont worden war (drei Jahre vor Mysliveček, 1787). Myslivečeks „Medon“ erklang zum ersten Male im Nobilissimo Teatro a Torre Argentina in Rom zur Faschingszeit des Jahres 1780. Die Problematik des „Medon“ bzw. des Librettos zur gleichnamigen Oper von Josef Mysliveček ist relativ sehr kompliziert. Die sowjetische Schriftstellerin Marietta Schaginjan, die im Jahre 1958 eine Abschrift dieser Oper Myslivečeks aufgefunden hatte, identifizierte den Verfasser des Librettos durch den Vergleich mit dem gleichnamigen Textbuch zu Giuseppe Sartis Oper. Pečman revidiert die Ansichten M. Schaginjans über die Wahrhaftigkeit der dramatischen Gestalten der Vorlage und vergleicht das Libretto de Gamerras mit dem Librettotypus des Pietro Bonaventura Metastasio. Er kommt im Gegensatz zu M. Schaginjan zu dem Schluss, dass es sich im Falle des „Medon“ um ein thematisch abgeleitetes Werk handelt, in dem völlig erfundene Gestalten auftreten, die jede festere historische Grundlage entbehren. In weiteren Teilen der Studie begegnen wir einer dramaturgischen Analyse einzelner Gestalten und der kritischen Bewertung der Handlungsmotivierungen im Verlauf der dramatischen Entwicklung der Librettovorlage. Die Studie stellt einen Teil einer grösseren Arbeit über die letzte Oper Josef Myslivečeks dar; trotz ihrer eng begrenzten wissenschaftlichen Absicht verfolgt sie vor allem breitere Zusammenhänge, die die komplizierte Problematik der Opernlibretti aus der Zeit des Barock und des Frühklassizismus beleuchten.

Übersetzt von Pavel Petr