

Pečman, Rudolf

Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper

In: *Otázky divadla a filmu. II. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 83-100*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120635>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RU DOLF PEČMAN

PIETRO METASTASIO JAKO LIBRETISTA MYSLIVEČKOVÝCH OPER

Pojednávat o slavném libretistovi Pietru Bonaventurovi Metastasiovi a o vztahu jeho tvorby k opernímu dílu Josefa Myslivečka (1737—1781), českého skladatele působícího v Itálii, znamená listovat v jedné z nejzajímavějších kapitol dějin opery 18. století. Ačkoli se Mysliveček s Metastasiem nikdy nesetkal, mělo Metastasiovo libretní dílo pro Myslivečka význam základní. Uvažme, že Mysliveček zhudebnil 14 Metastasiových operních libret! A je třeba také říci, že český skladatel, veden vkusem i dramatickou intuicí, sáhl s obdivuhodnou jistotou po Metastasiových dílech z období jeho tvůrčího vrcholu, po dílech básnický i jevištně nej-působivějších.

Metastasiův přínos do dějin opery

Pietro Bonaventura Metastasio (vlastním jménem Trapassi) se narodil v Římě 3. ledna 1698. Brzy jej adoptoval spisovatel Gravina a vzdělal důkladně zejména v oblasti antické kultury. Mladý Metastasio projevil záhy mimořádné nadání pro básnictví — když mu bylo 15 let, napsal svou první tragédii *Giustino* (vyšla čtyři léta poté v Neapoli).¹ Roku 1720 vstoupil Metastasio do služeb k advokátu Castagnolovi. Ale brzy advokacii opustil, protože nemohl splnit Castagnolův požadavek, aby se zcela vzdal básnické tvorby. Po překvapivém úspěchu své hry *Gli orti Esperidi* věnuje se Metastasio vytrvale a úspěšně básnictví. Roku 1724 píše několik „dramat pro hudbu“: *Galatea*, *Angelica*, *Didone abbandonata*, *Siface*, *Semiramide*, *Catone in Utica*, *Alessandro nell'Indie* atd.

¹ „Metastasiovi bylo sotva pět let a uměl už mluvit ex tempore ve verších a Gravina ho často posazoval na stůl, aby dělal *improvvisatore*.“ Srov. Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (Londýn 1775). Citováno podle českého vydání *Hudební cestopis 18. věku* (přeložila Jaroslava Píppichová, Praha 1966, str. 232).

Metastasio se stal naráz vyhledávaným operním libretistou, na jehož texty psali svá díla nejslavnější skladatelé doby, mimo jiné Porpora, Cimarosa a Gluck.

Metastasioův věhlas vzrostl zvláště poté, co ho povolal Karel VI. do Vídně a jmenoval jej po Apostolu Zenovi² dvorním básníkem. Bylo to roku 1729. Ve Vídni rozvinul Metastasio svou činnost nejplodněji. Zenitu tvořivé síly dosáhl v letech 1730–1755, kdy píše svá nejlepší libretní díla, např. *Demetria*, *Hypsipyly* (1732), *Temistokla*, *Demofonta*, *Tita* (1734, 1736), *Achilla*, *Olympiadu* a *Regula* (1740).

O Metastasiovy práce zajímají se vynikající soudobí skladatelé, např. Caldara, Gassmann, Hasse, Jommelli, Leo, Naumann, Paisiello, Pugnani, J. Ch. Bach, Galuppi, Pergolesi, Scarlatti, Cimarosa, Gluck, Vivaldi, Piccini, Wagenseil, Traëtta, Zingarelli, Graun, Händel, Porpora, Mysliveček, Koželuh, Mozart, později Cherubini, Rossini a další.

Ke konci života oddává se Metastasio hloubání. Jeho pozdní díla nemají už té umělecké kvality jako tvorba předchozích let, a to především proto, že v těchto pracích rozvíjí Metastasio dramatický děj a motivaci jevištních akcí příliš strnule, konvenčně. Také jeho básnický jazyk zůstává za úrovní dosaženou ve starších pracích.

Unaven životem věnuje se Metastasio v ústraní studiu klasiků, hojně koresponduje se svými přáteli, uvažuje o řeckém dramate, pořizuje překlad Horatiovy *Ars poetica* a výtah z Aristotelovy *Poetiky*. Umírá opuštěn ve Vídni 12. dubna 1782 ve stáří 84 let.³

Názory na Metastasioův umělecký přínos se různí. Voltaire a Rousseau považují Metastasia za jednoho z největších dramatických básníků, zatímco např. Schlegel a Sismondi (1829) vystupují ostře proti Metastasiovi. Současníci však oceňovali Metastasia velmi vysoko. Všimněme si kupříkladu výroku slavného hudebního historika a cestovatele Charlese Burneye, který se s Metastasiem osobně setkal ve Vídni roku 1772 a domníval se, že dílo Metastasiovo „snad přispělo k zjemnění vokální hudby – a tedy hudby vůbec – více než společné úsilí všech velkých skladatelů v Evropě“.⁴

Burney se dostal do Metastasiovy společnosti prostřednictvím královského mimořádného vyslance anglického, lorda viscounta Stormonta, a diskutoval s Metastasiem o rozmanitých uměleckých problémech. Šíře Me-

² Apostolo Zeno (1668–1750) byl nejvýznamnější italský barokní libretista před Metastasiem. Srov. Ales. Vullo, *Confronto fra i melodrammi di Zeno e di Metastasio* (Agrigent 1935).

³ Václav Černý člení Metastasioův vývoj do čtyř období:

1. Období počátků (do 1723): *Giustino*, *Endimione*, *Angelica*, *Gli orti Esperidi* aj.
2. Období vlivu zpěvačky Marianny Benti-Bulgarelliové (1723–1730): *Didone abbandonata*, *Catone in Utica*, *Allessandro nell' Indie*, *Artaserse* aj. O vztahu M. Bulgarelliové k Metastasiovi viz podrobněji v knize Romaina Rollanda, *Hudebníkova cesta do minulosti* (Praha 1946, str. 121 n.).
3. Období vídeňské (1730–1755): Metastasio píše svá nejpronikavější operní libreta: *Olimpiade*, *Adriano in Siria*, *Demofonte*, *Temistocle*, *Attilio Regolo*, *La clemenza di Tito*.
4. Období stáří (1755–1782): Básník píše pouze 4 dramata, mezi nimi *Il trionfo di Clelia* a (jako poslední) *Ruggiero* (z r. 1771).

Srov. komentář Václava Černého ke knize Francesca de Sanctis, *Dějiny italské literatury*, české vydání (Praha 1959, str. 555–556).

⁴ Ch. Burney, *Hudební cestopis*, 231–232.

tastasiových zájmů vysvítá z toho, k čemu se tehdy zaměřil v rozhovoru s učeným doktorem Burneyem. Hovořil mimo jiné o starých řeckých stupnicích, o řecké melodice, o modech a deklamaci, o otázkách vzniku nové harmonie, o oblíbě fug a o vývojových možnostech opery. Postěžoval si také na hlučnost hudby 18. století a neopomenul se vyznat ze své lásky ke kontrapunktickému umění.⁵ Burney, člověk bystrého postřehu a vzácné inteligence, byl přirozeně básníkem Metastasiem nadšen a přijímal jeho názory. Během styku s Metastasiem vytvořil si o umělci vlastní názor. Píše o něm: „V jeho díle se projevuje jeho životní poklid, a dokonce i ve vášnivě vypjatých pasážích přesahuje rozum emoce. Hlavní motiv čistoty a mravnosti, prolínající celým jeho dílem, je mu v jistém smyslu vzorem. V díle stejně jako v životě nevnucuje nikomu své názory a mohl by být nazván básníkem zlaté doby, v níž vládla prostota a mravnost, nikoli velké a prudké vášně. Jeho projevy patriotismu, lásky a přátelství tryskají ze srdce a jsou jemné a ušlechtilé, procítěné a zabarvené jeho duchem. [— — —] Není v něm snad tolik ohně jako v Corneillovi nebo tolik důvtipu a rozmanitosti jako ve Voltairovi, má však Racinovu vyrovnanost a patos a je původnější.“⁶

Neméně pochvalně se o Metastasiovi zmiňuje Friedrich Wilhelm Marburg; zdůrazňuje, že Metastasio dbal vždy ve svých operách na závěrečné morální vyznění.⁷

Je zajímavé, že mnozí současníci vyzvedávali básnickost a hudebnost Metastasiových veršů. Činí tak i Giacomo Casanova, který se setkal s Metastasiem roku 1767. Napsal, že Metastasio prý nezbásňoval ani jediné arietty, aniž ji sám zhudebnil.⁸ Ostatně je dostatečně známo, že Metastasio byl i velmi citlivý hudebník⁹ a pokoušel se prý i o kompozici opery.¹⁰ O jeho vztahu k hudbě pojednávají všechny hlavní metastasiovské monografie, například Callegariho,¹¹ A. della Corteho,¹² E. Gabriciho,¹³ J. A. Hillera,¹⁴ C. Matteiho,¹⁵ L. Russa,¹⁶ M. Zita¹⁷ aj., rozepisuje se o něm francouzský spisovatel Stendhal, autor životopisu Haydnova, Mozartova a Metastasiova,¹⁸ i Romain Rolland.¹⁹ Burney však poznamenal, že Me-

⁵ *Tamtéž*, 254–255.

⁶ *Tamtéž*, 234.

⁷ Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* I, sešit 2, str. 94 (Berlín 1754).

⁸ Tiskem vyšlo 36 Canzoni pro 3 hlasy u Cappiho ve Vídni (nedatováno).

⁹ Ch. Burney, l. c. O vztahu Casanovy k Metastasiovi viz Jaroslav Čeleda, *Materiály k Josefu Myslivečkovi*. Hudební oddělení Národního musea v Praze, sign. XX D 344. O Casanovově vídeňském pobytu srov. Giacomo Casanova, *Erinnerungen*, svazek 3, str. 131 n., svazek 9, str. 174 n. (německé vydání v překladu Franze Hessela a Ignaze Ježowera vyšla v Berlíně u Ernsta Rowohlta, nedatováno).

¹⁰ Srov. Romain Rolland, l. c., str. 121 n.

¹¹ M. Callegari, *Il melodramma e P. Metastasio* (RMI, 1919–1920).

¹² Andrea della Corte, *Appunti sull' estetica musicale di P. M.* (RMI 1921).

¹³ Em. Gabrici, *Metastasio a Napoli* (Neapol 1918).

¹⁴ Johann Adam Hiller, *Über Metastasio und seine Werke* (1786).

¹⁵ C. Mattei, *Memoire per service alla vita di Metastasio e di Jommelli* (1785).

¹⁶ Luigi Russo, *Metastasio* (1921).

¹⁷ M. Zito, *Studio su Pietro Metastasio* (1904).

¹⁸ Srov. poznámku 10.

¹⁹ Stendhal, *Vie de Haydn, Mozart et Métastase* (nově ve vydání D. Mullera v Paříži 1914).

tastasio nikdy nezhudebnil své vlastní libreto, zato však někdy dával hu-
debním skladatelům motivy ke svým libretním předlohám.²⁰

Přes leckterou výtku, již vychrlili na Metastasiovu hlavu jeho odpůrci
a pozdější historikové, kritikové i umělci, je jisté, že Metastasio je důležitý
reformátor operního libreta. Samo „obecenstvo, které ho zbožňovalo,
tvrdšíjně nazývalo jeho divadelní hry [— — —] ‚dramaty‘, jako by byly
něčím, co má hodnotu samo o sobě, i mimo hudbu. A obecenstvo mělo
pravdu. Ty hry jsou poezií, kterou hudba již pronikla a přetvořila, ale
jež se nicméně uplatňuje ještě jako poezie. Toť přechodný stav, který
právě vtiskuje našemu Metastasiovi jeho podobu [— — —]. Je [— — —]
jisté, že ta dramata měla ve své době zázračný úspěch a že ještě dnes
[1870, R. P.], ač se společnost tak hluboce změnila, mají účinek. [— — —]
Žádný básník nebyl tak populární jako Metastasio, žádný nevníkl tak
důvěrně do ducha zástupů. Je tedy v jeho dramatech obsažena nějaká
hodnota absolutní, stojící nad okolnostmi, jež odolala i samotné rozkladné
kritice devatenáctého věku.“²¹

Metastasio psal velmi snadno a neměl leckdy dosti času vytríbit svůj
básnický styl. Přesto však jeho základní význam leží v tom, že důsledně
uplatňoval poetičnost libreta a považoval ji za stejně důležitou složku
opery jako například melodii, nositelku zpěvu. Metastasio dosáhl „zpoeti-
zování“ libretního výrazu, aniž jakkoli potlačil hudbu a zpěv. Ve svých
libretech ostře odlišil charaktery jednajících osob, i když dramatické intri-
ky a dějové motivace jsou ve většině jeho operních libret šablonovité
a tradiční, neboť se nedostaly dále než k libretnímu typu benátské
a neapolské opery seria.

Všechna Metastasiova dramata mají tři dějství a jsou psána ve volném,
střídavém verši. Endekasyllabický a sedmislabičný verš nalézáme v recita-
tivu, parisyllabický (leopardiovský) v árii. Počet osob je zpravidla stejný
(6), jenom výjimečně je větší. Obsah valné části Metastasiových hudebních
dramat můžeme redukovat na jedno základní schéma. Jejich osu tvoří
většinou silná láska mladé dvojice, která prochází různými nástrahami
a nepřízní osudu. Oba milenci podstoupí nejtěžší životní zkoušky, ale na-
konec jejich láska triumfuje. Osudy milenecké dvojice tvoří hlavní náplň
děje dramatu. Ostatní dramatické postavy jsou vlastně pouhé dramatikovy
„nástroje“ mařící lásku dvojice. Jsou to například: žena milující hlavního
hrdinu, která však je tomuto hrdinovi lhostejná; muž, který beznadějně
usiluje o lásku hlavní představitelky; někdy bývá sokem v lásce sám pa-
novník, který zasahuje — často rušivě — do děje; a konečně se vyskytuje
v metastasiovském dramatech typ důvěrníka mužského nebo ženského po-
hlaví, který podporuje milence nebo jejich soky, často jenom proto, aby
dosáhl svých vlastních cílů.

Metastasioův přínos tkví také v tom, že dal opeře rychlý dramatický spád
a že ji zbavil proslulé rozvleklosti, kterou se vyznačovala zejména italská
a francouzská opera 17. a 18. století. Metastasio též důsledně odlišil libreto

²⁰ Ch. Burney, l. c. str. 255.

²¹ F. de Sanctis, *Dějiny*, str. 505. — Při své práci jsem použil londýnského vy-
dání Metastasiových libret z roku 1784: *Opere del signor abate Pietro
Metastasio*, svazek 1–12. Dále cituji: Metastasio.

opery seria od tragédie, návazav na racinovský protiklad lásky a vášně. Ačkoli stavbou a situacemi připomínají Metastasiova dramata díla Jeana Racina, přece jenom v nich nepřevažuje tragický živel. Metastasio – ve srovnání s Racinem – nepíše (s výjimkou prvních prací) tragické závěry. Metastasiova díla, vzniklá ve Vídni, mají výhradně závěry oslavné a smířlivé.²²

S oslavným rázem Metastasiových dramát souvisí také jejich moralistní tendence. Metastasio, básník slunné pohody a „poeta delle dame“, nejenže vymyčuje ze svých dramát chmurný tragický tón, ale hlásá v nich pokoru,²³ poslušnost k rodičům,²⁴ úctu a lásku k panovníkovi, touhu po sebeobětování (za vlast, otce, matku, krále)²⁵ a také učí, že je třeba trpělivě snášet křivdy a dodržovat za všech okolností dané slovo,²⁶ pomáhat slabým a postiženým.²⁷ Metastasio moralizuje i panovníky: varuje je před intrikánými,²⁸ nabádá je, aby viděli svoje panovnické štěstí v blahu lidu.²⁹ V této přemíře moralizujících tendencí, protkaných velmi často antikizujícími motivy o pohozených dětech vznešeného původu, navazuje Metastasio především na vzor francouzského dramatika Pierre Corneilla, v jehož klasických tragédiích vítězí vůle nad vášní.³⁰ „Obětavost z lásky nebo přátelství je (u Metastasia) rovna odhodlání mučedníka, nenávist vystupňována až k nerozumu a nikomu neustupující spravedlnost se stává ukruťenstvím. Jeví se zde úmysl básníkův konstruovat scény, ohromující tíhou rozhodování a vzrušující zveličenými projevy citovými nebo do krajnosti zvířenými vášněmi, i za cenu pravdivosti, tedy působit na citění v duchu baroka, podle vzoru francouzských klasiků.“³¹

Není zde místa, abychom podrobněji hodnotili Metastasiův jazyk. Stačí si alespoň povšimnout, že Metastasio píše elegantním, vpravdě hudebním veršem, který je poddajný a měkký, anticky slunný a vyrovnaný, místy preciózně roztomilý a hravý, jako ostatně byl sám Metastasio, jenž měl duši „elegickou, melodickou, přístupnou dojmům a povrchní zrovna tak, jako to jeho obecenstvo“.³²

Metastasio není dramatik, který zdůrazňuje logiku děje, jeho realističtější motivací. Ačkoli byl básníkem poměrně úzké výrazové škály, přece jenom měl značný význam pro vývoj opery a ovlivnil podstatně rozvoj jejího stylu.

Zdá se, jako bychom nechtěli vidět Metastasiův přínos v pravém světle.

²² V tom je Metastasio zjevně poplatný dobovému dvorskému vkusu. Bylo přáním Karla VI., aby dramata končila smírem.

²³ Zenobia (Metastasio VI, 1), Adriano (tamtéž, 71), Issipile (Metastasio II, 67), Temistocle (Metastasio V, 131).

²⁴ Achille in Sciro (Metastasio V, 1).

²⁵ Attilio Regolo (Metastasio VIII, 1), Achille (Metastasio V, 1), Clelia (Metastasio IX, 1), Temistocle (Metastasio V, 131).

²⁶ Attilio Regolo (Metastasio VIII, 1).

²⁷ Artaserse (Metastasio I, 1).

²⁸ Clelia (Metastasio IX, 1).

²⁹ Il re pastore (Metastasio VII, 61): Poctivý pastýř má větší cenu než zlý a věrolomný král.

³⁰ Cid, Horace, Cinna, Polyeucte, Rodogune aj.

³¹ Otakar K a m p e r, *Hudební Praha v XVIII. věku* (Praha, nedatováno [1936], str. 64).

³² F. de Sanctis, *Dějiny*, str. 506.

Neboť příliš jsme zvyklí vyzvedávat negativní, vývojově mrtvé rysy jeho tvorby, proti nimž ostatně útočila i generace bezprostředně následující, generace německých a francouzských osvícenců, Sturm a Drangu, romantičtí dramatikové 19. století atd.

Posuzováno přísně historicky, je Metastasio in theoria největší předchůdce velké operní reformy Gluckovy,³³ i když vlastně stál ve své době proti Gluckovi, neuznáváje ho jako skladatele osobité melodické invence.³⁴

Ke stanovení Metastasiova přínosu k reformě předgluckovské opery bude ovšem nutné povšimnout si nejprve obecně, jak vypadala opera v době Metastasiově. Učiňme tak v několika stručných poznámkách.

Základním rysem opery 18. století byla její číslovost, střídání recitativu (secco i accompagnato) s třídílnou árií ABA (tzv. da capo árií). Árie bývaly zařazovány vždy v lyrických místech a vyznačovaly se namnoze virtuózním zpěvem. V árii leželo těžiště opery, ačkoli byla vlastně prvkem dramaticky retardačním, zatímco vývoj dramatického děje se soustřeďoval výlučně do secco recitativu, hudebně chudého, málo výrazného. „Tehdejší italská opera byla špatně vyváženou směsí secco recitativu s árií. Secco recitativ byl jakési monotónní a rychlé odpěvování, zabíhající skoro do obyčejné mluvy a rozvíjející své nekonečné pásmo nad průvodem sólového cembala, podepírajícím zpěv několika basy. Hudebníci se o recitativ mnoho nestarali. Měli veškeru pozornost obrácenu k árii, k její virtuózní stránce, v níž měl představitel volné pole. Oproti tomu básník se připínal k recitativu, v němž jeho verše bylo dobře slyšet. Toto rozvržení neuspokojovalo nikoho. Buď byl obětován básník, nebo hudebník. Ve skutečnosti se skoro nikdy nesešli ve svém úsilí.“ Tak píše o italské operě 18. století Romain Rolland.³⁵

Tento stav soudobé opery, rozporný už ve svém základě, nesl velmi těžko právě Pietro Metastasio. Zaměřil svoji pozornost především k recitativu, zdůrazniv jeho důležitost pro dramatický vývoj operního děje; jeho zásluhou byly do italské opery znovu zavedeny sbory.³⁶

I když Metastasio užívá sborů jen tehdy, když toho vyžaduje dramatická akce, a vždy s nevšedním vkusem, přece jenom je evidentní, že zdůraz-

³³ Srov. citovanou práci R. Rollanda.

³⁴ Srovnajme opět svědectví Ch. Burneye, který již za Metastasiova života postihl a vzájemně odlišil dva základní protichůdné proudy ve vídeňském operním životě. Burney píše: „Mezi vídeňskými hudebníky a básníky je právě tak velká řevnivost jako kdekoliv jinde. Celkem lze však říci, že Metastasio a Hasse jsou v čele jedné, Gluck a Calzabigi v čele druhé skupiny. První odmítá všechny projevy nové doby, považuje je za blouznění a setrvává pevně na staré formě hudebního dramatu, ve kterém se má divákův zájem rovnoměrně dělit mezi hudbu a poezii; na poezii se má soustředit v recitativech a výpravných částech, na hudbu v áriích, duetech a sborech. Druhá skupina staví více na divadelních účincích a pevně propracovaných charakterech, na prostotě díky a hudebního provedení než na květnaném líčení, zbytečných příměrech, na rozvláčné a chladné morálce na jedné straně, s nudnými symfoniemi a zdlohavým kolotáním na straně druhé.“ (Burney, str. 234–235.)

³⁵ Cit. studie, str. 127. Srov. též Rudolf Pečman, *Výrazové prostředky neapolské vážné opery*, Brno 1970 (vydal Park kultury a oddechu k provedení Myslivečkovy opery Ipermestra, viz poznámku č. 59). Týž, *Neapolská opera seria ako komplexný problém*, in: Slovenská hudba 1970, 290–293.

³⁶ V otázce sborů se Metastasio opřel především o bohatou tradici vídeňskou (Johann Joseph Fux, Carlo Agostino Badia aj.).

ňuje především dramatickou reformu operního recitativu. Usiluje o to, aby recitativ nabyl pravého dramatického významu v opeře, a vidí správně, že vývojově progresivnější – ve srovnání s recitativem secco – je recitativ doprovázený, recitativo stromentale (accompagnato).³⁷

Jaký byl Metastasioův názor na otázku recitativů, vysvětluje i z Metastasiova dopisu Hassemu, jež cituje Karl Mennicke.³⁸ Metastasio píše: „Modulace a tempa (doprovázených recitativů) se mění ne podle slov [— — —], ale podle vnitřního hnutí [jednajících osob, R. P.], jak to činí velcí hudebníci, Vám podobní. [— — —] Nejprve se pečlivě uvarujte délek, což jsem Vám již dříve naléhavě doporučil [— — —]“

Z citovaného úryvku je patrné, že Metastasio viděl těsné sepětí dramatické akce, vložené do recitativů, s požadavky afektové teorie, která chápala hudbu a umění jako odraz vnitřních hnutí člověka. Zároveň však Metastasio doporučoval užívat recitativu stromentale jenom střídmě, aby tím více vynikla dramatická důležitost tohoto recitativu.

Řečeno obecně, mohli bychom shrnout Metastasiovy tvůrčí zásady do těchto bodů:

1. I v opeře je nutná převaha dramatu (poezie) nad hudbou, která má v opeře zcela odlišnou estetickou funkci než v oblasti instrumentální.

2. Není možné, aby árie převažovala nad recitativem, neboť bychom tím zdržovali dramatický tok opery.

3. Hudba je plně podřízena scénickému (tj. dramatickému) efektu – a je tedy rovnomocná poezii, tj. libretu.

4. Orchestrální složka v opeře má vyjadřovat duševní stavy jednajících osob a znásobovat dramatické dění.

Vyplývá tedy zcela jasně, že Metastasio usiloval o pravdivost v opeře 18. století a že byl vlastně jedním z prvních, kdož tušili nadcházející červánky reformního vývoje opery 18. věku už dokonce před Gluckem.³⁹

Zdá se, že ony progresivní rysy Pietra Metastasia alespoň zčásti pochopil i

Josef Mysliveček, zvaný Il Boemo (Venatorini)

který ještě nezastával zásady operní reformy Christopa W. Glucka. Myslivečka patrně přitahovalo k metastasiovským libretům především to, že Metastasio psal tak zpěvně, že jeho verš přímo vybízel k hudebnímu zpracování. Buď jak buď, je jisté, že Mysliveček vytvořil na Metastasiovy verše svoje zřejmě nejlepší operní díla; zkomponoval je v období od roku 1765 do roku 1778. Ačkoli tehdy Metastasio již nestál na vrcholu své básnické slávy, sáhl Mysliveček prozíravě k dílům, která Metastasio vytvořil ve své nejlepší tvůrčí periodě.

³⁷ Ostatně Metastasio měl před očima pronikavé vzory v dramaticky působivém uchopení doprovázeného recitativu u Jeana Baptisty Lullyho (Triumf lásky – 1680, Perseus – 1682 a Faëton – 1683).

³⁸ Karl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker* (Lipsko 1906, str. 409). Jde o dopis z roku 1749, který obsahuje Metastasiovy pokyny Hassemu v záležitosti kompozice opery Attilio Regolo. (Libreto k této opeře Metastasio dokončil roku 1740.)

³⁹ Na to poukazuje Romain Rolland v citované práci. Srov. poznámku č. 5.

Je ovšem zajímavé, a to ukazuje na Myslivečkův konzervativní přístup, že Mysliveček v hudebním zpracování metastasiovských libret hlavně zdůrazňoval árie, zatímco recitativy zjevně potlačoval. Bylo ostatně Myslivečkovou běžnou zásadou omezovat v operě také sbory, jež u Metastasia tvoří dramatický protipól árií a zjevně mají značný význam dramaticky stavebný. Dokonce i ansámblы a dueta Mysliveček podstatně omezoval, takže jeho operní typ je ve stavebném ohledu dosti stereotypní. Mysliveček měnil v libretu i sled jednotlivých ariónních čísel a navíc dával možnost výkonným umělcům – především pěveckým primadonám a maestrům di capella –, aby jeho opery „upravovali“ ke svému obrazu. Podobně jako jiní skladatelé 18. století schvaloval i Mysliveček běžný operní úzus, který tkvěl v interpretační zvůli a libovolnosti ve vypouštění nebo přidávání árií a jiných částí oper.⁴⁰ Jako jiní skladatelé jeho doby uskutečnil i Mysliveček řadu škrťů v Metastasiových libretech. Široce založená stavba děje a komplikované zápletky, velké množství recitativů a neúměrná délka libret vedla Myslivečka ke kompozičně dramaturgickým zásahům. Jsou to zhruba tyto:

1. Zhuštění dialogů v seccorecitativech na míru bezpodmínečně nutnou pro pochopení děje opery.

2. Zkrácení nebo vypouštění monologů a těch scén, které příliš retardovaly děj. Takové scény jsou ovšem u Metastasia celkem vzácné.

3. Přesun scén, resp. jejich nahrazení scénami jinými.

Při posuzování všech Myslivečkových zásahů musíme si uvědomit, že zde šlo o běžnou skladatelskou praxi, obvyklou i u jiných skladatelů. Nemůžeme tedy příliš vytýkat Myslivečkovi postoj k libretům, i když bychom ho nutně museli odsoudit z hlediska pozdější doby.

Přístupme nyní blíže alespoň k některým rysům problematiky metastasiovských libret, která si pro své opery vybral Josef Mysliveček.

V *Il Parnasso confuso*⁴¹ jde o typicky oslavné libreto, které Metastasio napsal původně pro Glucka ke sňatku Josefa II. s Marií Josefinou Bavorskou.⁴² Při zvuku líbezné sinfonie sedí na Parnasu múzy Melpomené, Euterpé a Erató;⁴³ jsou vyrušeny příchodem Apollónovým, který jim zvěstuje zprávu o sňatku vznešeného Josefa. Múzy chtějí přispět svou hřivnou ke svatební oslavě. Nedaří se jim to; uklidní se teprve tehdy, když je utěší bůh Apollón, že jejich inspirace přijde jistojistě, až spatří krásný svatební pár na hoře Istar.

Myslivečkova opera *Il Parnasso confuso* patří vlastně mezi typ gratulačních kantát. Podle mínění Marietty Šagiňanové vznikla k témuž slavnostnímu okamžiku jako stejnojmenná opera Gluckova, totiž ke královskému

⁴⁰ Metastasio sám nerad viděl dramaturgické úpravy svých děl, ale přesto je trpěl. Netřeba připomínat, že rozmanitými škrty a přesuny nabývala Metastasiova díla tvaru, který se leckdy výrazně odlišoval od původní Metastasiovy verze. Úpravami zapadlo mnohé z krás metastasiovské díkce. (O úpravách viz podrobněji např. O. K a m p e r, str. 77 n.).

⁴¹ Metastasio VIII, 223.

⁴² Premiéra Gluckova znění se uskutečnila r. 1765 (Metastasio, l. c.).

⁴³ Děj opery je zřejmě smyšlený. Apollón = řecký bůh hudby, Melpomené = múza tragédie, Erató = múza milostných písní, Euterpé = múza lyriky.

sňatku Josefa II. a Marie Josefíny Bavorské.⁴⁴ Zdá se, že její premiéra se uskutečnila v Parmě (za přítomnosti neapolského vyslance) v divadle vévodského paláce (Ducale), který byl v osobě španělského infanta spojen příbuzenskými svazky s rakouským císařským dvorem, a to krátce po vídeňském uvedení Gluckova díla.

Je zajímavé všimnout si v této souvislosti dosavadní literatury o Myslivečkovi, pokud se váže k této Myslivečkově opeře. Někteří znalci Myslivečkova díla se totiž domnívají, že první známou Myslivečkovou operou je Bellerofonte (1767). Teprve Otakar Kamper⁴⁵ považuje Zmatek na Parnasu za Myslivečkovu skladbu, ale označuje ji jako dubiózní v otázce názvu. Domnívá se, že jde o dílo podobné skladbě Františka Xavera Brixioho, Corona Dignitatis senectus; Myslivečkova opera-kantáta vznikla prý (podle Kampera) snad ještě za skladatelova pobytu ve vlasti, dílo samo je údajně nezvěstné, bylo prý věnováno opatu Kajetánu Březinovi v Oseku. Šagiňanová dovodila, že původní rukopis [správně opis, R. P.] této Myslivečkovy opery má název *Il Parnasso confuso* a je uložen v knihovně sv. Cecílie v Římě.⁴⁶ Obsazení Myslivečkovy opery v římském znění je běžné a obsahuje dva lesní rohy, dva hoboje, dvoje housle, violu a continuo.⁴⁷ Zřejmě jde o dílo psané ve stylu neapolské opery, v němž autor hlavně zdůrazňuje zpěvnost a ušlechtilost výrazu. Bližší slohový rozbor by bylo možno provést srovnáním; bohužel rukopis díla není nám dosud dostupný.

Il trionfo di Clelia je typické libreto pro operu seria. Poprvé je zhudebnil Hasse a provedl roku 1762 u příležitosti narození arcivévodkyně Isabely z Bourbonů (27. dubna).⁴⁸ Děj libreta se opírá o antickou pololegendární látku o mladé Římance Clelii, která podle pověsti se vyznamenala v bojích s Etrusky. Osoby libreta jsou částečně historické, částečně smyšlené.⁴⁹ Clelia je tu vzorem samotnému etruskému panovníkovi Porsennovi; neboť byla jeho rukojmím v době, kdy obléhal Řím, aby dosadil na římský trůn Tita Tarquinia. Tehdy projevila Clelia svou lásku k vlasti tím, že přeplavala Tiberu, aby se dostala z Porsennova zajetí zpět ke svým rodným. Porsenna byl jejím hrdinným činem nadšen — a hodnotil jej výše než udatenství Mucia Scaevoly, který obětavě dosáhl před časem klidu zbraní mezi Porsennou a Římem. Navíc pak byl Porsenna udiven hrdinstvím Římanů, s jakým snášeli obležení města. A když pak odhalil řadu násilností, které spáchal jeho chráněnc Titus Tarquinius, usoudil, že by nebylo správné vyhladit chrabré národ; rozhodl se uzavřít s Římany mír.

Ze stručně nastíněného syžetu vyplývá, že Metastasio vytvořil v libretu dílo typicky oslavné, v němž se všechno upínalo k apoteóze dívčího hrdinství. Není třeba připomínat, že Clelia byla vlastně jinotajnou postavou — místo Isabelly z Bourbonů, k jejímuž narození bylo toto dílo vytvořeno.

⁴⁴ Marietta Šagiňanová, *Zmatek na Parnasu* (Plamen 1963, č. 9, str. 99 n., zvláště na str. 103 n.).

⁴⁵ Op. cit., str. 193.

⁴⁶ Šagiňanová, str. 102–103.

⁴⁷ Stejně obsazení uvádí Kamper, l. c.

⁴⁸ Metastasio IX, 1.

⁴⁹ Porsenna = pololegendární král etruského města Clusia, Clelia = mladá urozená Římanka, Tarquinius Superbus = poslední ze sedmi římských králů vypuzený z Říma r. 509 (?) před n. l., Titus Tarquinius = syn Tarquinia Superba, Horacius a Larissa = smyšlené osoby.

Myslivoček nepsal svou operu na Metastasiův námět r. 1768 s přímým záměrem oslavným, jako před šesti lety Hasse.⁵⁰ Je sice pravda, že byl prodchnut antikizujícími idejemi benátského a neapolského operního stylu, ale na Clelii jej zaujala hlavně postava titulní představitelky, ženy-hrdinky, která zachrání svůj národ; Mysliveček tedy neměl v úmyslu vytvořit ve své opeře dílo, jehož námět by měl bezprostřední souvislost s konkrétní oslavou dvora nebo panovnice. Spíše z libreta výtěžil dramaticky konfliktní situace, jaké slibovaly u italského publika úspěch.

Téhož roku jako Clelii (1768) vytváří Mysliveček další operu na Metastasiův námět, slavnou Semiramide riconosciuta,⁵¹ která byla postupně předlohou v libretu i jiným velkým autorům Myslivečkovy doby.⁵² Metastasio napsal libreto o Semiramidě v Římě. Kompozice tohoto „hudebního dramatu“ se nevázala k žádné konkrétní události; byl to italský skladatel Leonardo Vinci, který je poprvé zhudebnil a provedl rok před svou smrtí v „Dámském“ divadle u příležitosti karnevalu r. 1729.

Děj opery o krásné a neřestné Semiramidě⁵³ se odehrává v Babylónii na dvoře královny Tamiry, která uspořádala slavnostní turnaj ke svému zasnoubení. Semiramis vládla ve svém království inkognito pod jménem svého syna Ninia; byla však poznána na Tamiřině slavnosti zradou Sibarího, a to právě ve chvíli, kdy se tam setkala se svým milencem Sciltalcem, vládcem části Indie. Semiramidin otec Vesor, který nepřál poměru své dcery se Sciltalcem, Semiramidu pronásledoval a dal ji svrhnout — spolu s indickým princem — do Nilu.

Metastasiovo libreto — ač ještě dramaticky a stavebně dosti neucelené — slibovalo mnoho zejména po stránce vnější, z hlediska výpravy. Skladatelé — a mezi nimi také Mysliveček — sáhli k Metastasiově Semiramidě především pro překvapivou a stále nově hýčivou barvitost děje. Ani jednomu z nich, stejně jako Myslivečkovi, nešlo o dramatickou pravdivost libreta a opery. Daleko spíše našli v Metastasiově Semiramidě působivé výjevy komparsní, a to zejména ve scénách na dvoře královny Tamiry.

Ve snaze uchvátit diváka velkými výpravnými scénami byl i Mysliveček plně dítětem své doby. A právě v Semiramidě našel libretní předlohu, která zcela vyhovovala jeho vnějšímu uměleckému záměru.

Úplně odlišného zaměření bylo další Myslivečkově dílo na Metastasiův text, jeho oratorium („duchovní opera“, azione sacra) o poznání biblického Josefa. Měla název *Giuseppe riconosciuto*. Mysliveček ji vytvořil roku 1769. Metastasiova libretní předloha⁵⁴ sloužila za podklad nejprve

⁵⁰ Apoteózní ráz měla stejnojmenná opera Hasseho (1762), zatímco přímé doznívání oslavné ideje císařské se objevuje ve stejnojmenné opeře Gluckově (1763, Bologna), Vaňhalově, Jommeliho (1774, Lisabon) aj.

⁵¹ Metastasio VII, 1.

⁵² Vedle Vinciho (1729) a Myslivečka komponovali na Metastasiovo libreto o Semiramidě stejnojmenné opery Galuppi (1749, Milán), Gluck (1748, Vídeň), Graun (po 1745), Hasse (1744, Benátky), Jommelli (1741, Torino) aj.

⁵³ Semiramis (doba vlády 809–06 před n. l.) — královna asyrská. Podle vyprávění Ktesia z Knidu byla Semiramis dcerou bohyně Astarty. Vychována byla v nouzi. Pak byla provdána za asyrského velmože. S asyrským králem Ninem, jehož ženou se později stala, měla syna Ninia. Během jeho nezletilosti byla vládkyní Asýrie. Zahořela prý k synovi hříšnou láskou a zemřela jeho vlastními úklady.

⁵⁴ Metastasio VII, 149.

komponistovi Giuseppe Porsilemu,⁵⁵ který svou skladbu provedl poprvé ve vídeňské císařské kapli o svatém týdnu roku 1733. Stalo se tak na příkaz samotného císaře Karla VI.⁵⁶ Děj libreta se váže na biblickou předlohu a liturgické prameny.⁵⁷ Odehrává se v Memfidě, kde žije Josef, o jehož pravém původu není nic známo. Josef sám neví, že je synem Jákoaba a Ráchel, vzpomíná si pouze, že ho kdysi bratří prodali do Egypta jako otroka. Po složitých zápletkách vyjde najevo, že Josefa prodali do otroctví právě Juda a Simeon, kteří dlí u něho na hostině. Z toho vysvitne, že Juda a Simeon jsou Josefovými bratry. Oba, poznavše v Josefovi zavrženého bratra, se před ním pokoří, a když s ním hovoří o své lásce k otci Jákobovi, Josef se rozlítostní a oběma odpustí. Děj pak končí všeobecným usmířením a projevem lásky; je chválen Bůh, který vše spravedlivě a moudře řídí.

Ačkoli se běžně uvádí, že Myslivečkovy zpracování Josefa je oratorní, přece jenom se zdá, že Mysliveček v tomto díle vytvořil dramatinizovaný typ oratoria, který se blíží opeře. Ryze operní je například již v libretu hostina v Josefově domě, líčená s pravou pozdně barokní nádherou. Též zápletky jsou ryze operní (motiv stříbrného podnosu tajně ukrytého v krmivu, naléhání Josefovy manželky Ásnat, strážce, výpravnost Josefova domu, zadržení Judy a Simeona a jejich podezření z krádeže vzácného podnosu, postava nejmladšího bratra Benjamína, pojatá jako „hybný nerv děje“, který se objevuje vlastně jenom v recitativních jednáních osob, atd.). Oratorní tedy zůstává pouze námět, jeho zpracování však nutně musí projevovat znaky ryze jevištní, divadelně účinné.

V roce, kdy byl dokončen Josef, vznikla další slavná Myslivečkova opera *Ipermestra* (1769). Metastasio napsal její libreto roku 1744, v době svého tvůrčího vrcholu, „ve velkém spěchu na příkaz panovníka“, a spojil se opět s Hassem, který libreto zhudebnil poprvé,⁵⁸ zatímco pan Hassem sáhl k tomuto metastasiovskému námětu Cafaro, Duni, Fortunati, Gluck, Jommelli, Martín y Soler, Naumann, Paisiello, Piccini, Sarti aj. Osoby dramatu jsou mytologické. Danaos, král argejský, který se bojí naplnění věštby o své smrti z rukou Aigyptova syna Lynkea, žádá svou dceru Ipermestru, aby Lynkea – který se stal jejím ženichem – zabila o svatební noci. Ipermestra, dobrá dcera i vzorná manželka, se však vypořádá s protichůdnými povinnostmi vůči otci a manželovi způsobem obdivuhodným: její láska a poslušnost přináší klid a štěstí otci, manželovi a jí samé. (Děj opery se odehrává v královském sídle v Argu.)⁵⁹ Myslivečka zaujala na tomto lib-

⁵⁵ Giuseppe Porsile (1680–1750), císařský skladatel ve Vídni v letech 1720–1740.

⁵⁶ Vedle Porsileho zhudebnil Josefa např. J. A. Hasse (premiéra 31. března 1741 v Drážďanech).

⁵⁷ Všechny osoby libreta a celá libretní zápletky je převzata ze starozákonního vypravování (Genesis, kap. 42–45). Smyšlená je pouze postava Josefova důvěrníka Taneta.

⁵⁸ Veřejně bylo drama provedeno poprvé ve Velkém dvorním divadle ve Vídni za přítomnosti panovníka u příležitosti sňatku Její královské výsosti arcivévodkyně Marianny Rakouské s princem Karlem z Loreny r. 1744. Už předtím mělo být dílo provedeno samotnými „velkými a význačnými osobnostmi pro jejich vlastní potěšení a zábavu“, ale z tohoto vznešeného diletantského provedení přece jenom sešlo. (Metastasio VI, 61.)

⁵⁹ Zápletky literární předlohy je převzata celkem věrně z řecké mytologie. Danaos je král v Argu, Lynkeus je synem Aigyptovým a snoubencem Ipermestřiným (*Ipermestra* = *Hypermnestra*). Vymyšlená je tu pouze postava Danaovy neteře

retu především moralistní tendence. Vytvořil ve své opeře opět typ „seria“, který je vystaven na kontrastu recitativu a árie, na přísném a logickém principu hudebně architektonickém.

Stejně tomu bylo i v Myslivečkově následující opeře *Nitteti*. Rukopis partitury této opery objevil 28. listopadu 1962 Ivo Stolařík⁶⁰ v Leningradě. Partitura je uložena v Leningradském Státním institutu divadla, hudby a kinematografie.⁶¹ Dá se předpokládat, že jde „o vlastní autorův rukopis“.⁶² O existenci této opery se dosud zmiňuje Igor Belza,⁶³ ze starších autorů systematických prací píše o *Nitteti* F. Clément a P. Larousse,⁶⁴ kteří uvádějí provedení opery v Benátkách (poprvé r. 1780). Stolařík dokazuje,⁶⁵ že rukopis opery *Nitteti* pochází z roku 1770 a že tedy je „na půdě socialistického tábora první a doposud jediný známý Myslivečkův rukopis, památka nesmírné ceny“.⁶⁶

Libreto k opeře vzniklo v roce 1756 „ve Vídni pro katolický dvůr“ a bylo zde poprvé provedeno „za přítomnosti panovníků v honosné výpravě s hudebním doprovodem Confortiho pod mistrovským řízením rytíře Carla Broschiho“.⁶⁷ Námět pro tuto operu vzal Metastasio z prostředí starého Egypta. *Nitteti*, jak píše Hérodot (III, 1–3), je dcera krále Apria (7. král 26. egyptské dynastie z doby konce egyptské říše), Amasis je jméno egyptského krále 26. dynastie, který byl Apriovým vojevůdcem (podle Manethona, Hérodota a Diodora Sicilského). Ostatní osoby libreta (Bubastés, Beroe, Sammetes) jsou zřejmě smyšlené.

Pohlédneme nyní na vlastní děj libreta, v motivu vzbouření vzdáleně související s libretem k Myslivečkovu *Medontovi*.⁶⁸ Proti egyptskému králi Amasisovi bouří se lid i vojsko v provincii. Amasisův vojevůdce Apria,

Elpince. Orchestrální partitura a hlasy této opery Josefa Myslivečka jsou uloženy v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze, sign. XIX E 25. Tematický seznam nalezneme v těchto fondech pod sign. XVI A 197. Autograf vlastní Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni; podle jejího znění rekonstruoval toto dílo nově Václav Nosek (pracoval s mikrofilmy Universitní knihovny v Brně) a provedl operu koncertně v Brně 15. ledna 1970. Srov. text Rudolfa Pečmana na programu koncertu, kde je mimo jiné uveden podrobný obsah opery.

⁶⁰ Srov. Ivo Stolařík, *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“* (Opava 1963).

⁶¹ Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad, Isakojevskaja ploščad' No. 5.

⁶² Stolařík, str. 3.

⁶³ Igor Belza, *Očerki rozvitija češskoj muzykal'noj klassiki* (Moskva–Leningrad 1951, str. 85).

⁶⁴ F. Clément-P. Larousse, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras* (Paříž 1869), str. 781.

⁶⁵ Op. cit. str. 28.

⁶⁶ Stolařík, str. 30.

⁶⁷ Metastasio VIII, 61. — Niccolò Conforti (1727–1765), italský skladatel, působil v Neapoli a v Madridu. *Nitteti* byla provedena 23. září 1756. — M. Sagiňanová (*Zapomenutá historie*, str. 286–287) upozorňuje na pastorální motivy v opeře *Nitteti*. — Carlo Broschi je pravé jméno kastráta Farinelliho (1705–1782).

⁶⁸ Srov. libreto de Gammerrovo k *Medontovi*, jehož fotokopie jsou uloženy ve Slezském ústavu ČSAV Opava pod sign. B 25-3591. Viz Rudolf Pečman, *De Gammerrovo libreto k poslední opeře Josefa Myslivečka*, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (dále cituji: SPFFBU), F 9, Brno 1965, str. 183–194. Sborník vyšel k šedesátinám prof. dr. Jana Racka, DrSc. Též Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970, str. 121 n. (Spisy filosofické fakulty UJEP, sv. 164.)

kteřý má vzpouřu potlačit, je vzbouřenci prohlášen za krále. Sám Amasis s tím souhlasí, protože věří v čestnost svého přítele Aprii. Pověří ho, aby hledal jeho dceru Nittetis, která se během vzpouřy záhadně ztratila. Vlastním dějem opery je pak hledání Nitteti, jež se posléze šťastně setká se svým otcem. — Místem děje vzpouřy je řecké město Kanóba. Opera se odehrává v den slavnostního příchodu krále Amasise.⁶⁹

Značně složité je další Metastasiovo libreto, k němuž sáhl Mysliveček roku 1772 — *Demetrio*. Jde o typ libreta, v němž je líčen osud královského syna Demetria a jeho cesta na trůn, která je vřoubena nebezpečnostvím, úklady, inkognitem, láskou šlechtné princezny Cleonices atd. Nebýt pomoci věrných Kréfanů, nebyl by Demetrios vyhnal ze svého vlastního království uzurpátora Alexandrosa Baláse, nebyl by získal lásku Cleonici-dinu, ani by se nebyl opět stal králem Sýrie.

Pokud se mi podařilo zjistit, jde u Metastasia o libreto smyšlené. Jeho jednající osoby můžeme jen zčásti podepřít prameny z antické literatury. Metastasio napsal Demetria k oslavě jmenin Karla VI. z příkazu císařovny Alžběty pro italského skladatele Antonia Caldaru, který na libreto vytvořil stejnojmennou operu a provedl ji 4. listopadu 1731 ve Velkém dvorním divadle ve Vídni za přítomnosti panovníků.⁷⁰

O originále partitury Myslivečkovy opery *Demetrio* víme jenom tolik, že je nyní uložen v berlínské Staatsbibliothek. Podává o ní zprávu Josef Plavec, který zjistil její uložení v Berlíně až roku 1956;⁷¹ podle jejího titulního listu uvedl i datum její premiéry v Pavii roku 1773.⁷²

Romolo ed Ersilia je další Myslivečková metastasiovská práce. Námět a děj je zpracován podle historie únosu Sabineek a podle pověsti o vládě římského krále Romula. Romulus usiluje (po únosu sabinských dívek) o princeznu Ersilii, dceru Kurtia, prince Antemnátů. Ersilia však odmítá Romulovu lásku, poslušna vůle svého otce. Romulus se zdarem přemáhá nástrahy v lásce, zvítězí nad svým sokem v lásce, Akrontem z Cenie, a získává nečekaně Kurtiův souhlas ke sňatku s vytouženou Ersilií.⁷³ I toto Metastasiovo libreto bylo napsáno a provedeno s královskou výpravou na příkaz panovníků poprvé s hudbou Hasseho v divadle císařského paláce v Innsbrucku, a to r. 1765 u příležitosti sňatku arcivévody Leopolda Rakouského s Donnou Marií Louisou z Bourbonů.⁷⁴

⁶⁹ Stejnou metastasiovskou látku zhudebnili např. Bertoni (1786, Benátky), Hasse, Holzbauer, Jommelli, Piccini, Traetta aj.

⁷⁰ *Metastasio I*, 135. Vedle Caldary zhudebnil Demetria např. Galuppi, Gluck, Hasse, Jommelli, Leo Piccini, Scarlatti, Wagenseil, ale i Cherubini.

⁷¹ Srov. Josef Plavec, *K otázce repatriace hudebních bohemik*, in: SPFFBU, F 9, str. 195–206. Vedle této opery Josefa Myslivečka je v německých archívech řada jmen českých autorů; Plavec o nich podává zprávu.

⁷² Pro úplnost podotýkám, že se jménem panovníka Alexandrose I. Baláse, který vládl v letech 150–145 př. n. l., se setkáváme u Diodora Sicilského, u Livia, Justina a Eusebia. Tito autoři popisují také jeho boj s Demetriem I. Sotérem.

⁷³ *Metastasio IX*, 57. Tuto Myslivečkovu operu opsal Pohl roku 1911. Nyní je opis uložen v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze pod sign. V B 82.

⁷⁴ Antické prameny hovoří o historických předlohách tohoto Metastasiova libreta. Romulus je podle tradice zakladatelem Říma a jeho prvním králem. Ersilie (= Hersilia) je dcera vznešeného Sabina. Přišla do Říma už jako provdaná žena (podle Plutarcha a Maerobia), zatímco podle verze Liviovy, Ovidiovy, Silla Italica aj. pojal Ersilii za ženu až Romulus, který v boji se Sabiny prý usmrtil svého soka Akrona, krále caeninského (Livius, Dionysius Halikarnaský).

Artaxerxes je další Myslivečková opera podle Metastasia (z r. 1774). Artaxerxes je podle Plutarcha a Cornelia Nepota synem Xerxa I., který se zmocnil perského trůnu po svém otci a po palácovém převratě Artabanově roku 464. V Metastasiově libretu je akcentována zvláště rozporuplná Artaxerxova cesta k moci,⁷⁵ Artaxerxes – podle Metastasia – usmrtil svého vlastního bratra Dareia na naléhání Artabana, prefekta Xerxovy královské gardy, který později usiluje o Artaxerxovu smrt. Artabanova zrada je však postupně odhalena a Artaxerxes zachráněn.⁷⁶

Titus Flavius Vespasianus, římský císař v letech 79–81 n. l., byl Metastasiovi předlohou pro hlavní postavu jeho libreta, kterého s úspěchem užil i Josef Mysliveček. Je to libreto *La clemenza di Tito*,⁷⁷ které po letech zhudebnil i Wolfgang Amadeus Mozart. Původně navrhl k Metastasiově předloze hudbu slavný Caldara (premiéra byla 4. listopadu 1734 u příležitosti narozenin Karla VI. v divadle císařského dvora ve Vídni). Později libreto zhudebnil Galuppi, Gluck, Hasse, Halzbauer, Sarti, Al. Scarlatti, Veracini, Wagenseil aj. Jde o oslavnou látku z římských dějin, o apoteózu předobrého Tita, „rozkoše lidstva“. Marné bylo úsilí dvou Titových nepřátel o jeho bezživotí. Jejich spiknutí bylo odhaleno senátem a oba pak byli odsouzeni k smrti. Titus jim však velkoryse odpouští a spojkuje se s jejich otcovským napomenutím.

Jednou z nejznámějších Myslivečkových oper na Metastasiův text je *Ezio*. V jeho předehře se Mysliveček jeví už jako mistr sonátové formy mannheimského typu,⁷⁸ v áriích jako zkušený skladatel neapolského směru.⁷⁹ Hlavní postavou opery je Aetius, vojevůdce Valentiniana III., který se vyznamenal zejména v bojích proti Hunům na Katalánských polích r. 451. Byl pak – po vítězství nad Atilou – obviněn z nevěrnosti vůči Valentinianovi, a to prý intrikami Maximovými, který se stal uzurpátorem římského trůnu až v letech 383–388 (je tedy u Metastasia postavou chronologicky předsunutou).⁸⁰

Hrdina opery *Demofonte* je nehistorická, mytická postava, fabulačně obohacená v díle Metastasiově. Zřejmě však věcně nevěrohodný je celý děj opery, která ovšem patří po libretní stránce k Metastasiovým

⁷⁵ Provedeno v Římě poprvé r. 1730 o masopustu v Divadle dam a s hudbou Vinciho.

⁷⁶ Metastasio I, 1. Toto libreto zhudebnilo mnoho autorů, mimo jiné J. Chr. Bach, Cimarosa, Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Piccini, A. Scarlatti.

⁷⁷ Metastasio III, 7.

⁷⁸ Viz gramofonovou desku Supraphonu z r. 1948, MBA 13028, pro sbírku *Musicae bohemiae anthologia*.

⁷⁹ Opera *Ezio* byla provedena nově v Praze r. 1937. Srov. R. Pečman, *Neznámá Myslivečková opera* (Hudební rozhledy XIV-1961, str. 391), kde je uvedeno její obsazení. Materiály k provedení jsou v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze (sign. XX D 344), kde je také uloženo II. dějství opery v opise Jana Pohla z r. 1911 (sign. V B 83). Zlomek *Ezia* je ve vídeňské knihovně *Gesellschaft der Musikfreunde*, sign. X F 319.

⁸⁰ Toto libreto poprvé zhudebnil Pietro Auletta (1689–1771) a v jeho hudebním znění bylo provedeno v Římě v Teatro delle Dame 26. prosince 1728. Jinak srov. též znění Galuppiho, Gluckovo, Graunovo, Händlovo, Hasseho, Porporovo, Scarlattioho a Traëttovo.

dílům nejpopulárnějším.⁸¹ Demofontes, král v tráckém Chersonesu, trpí tím, že nemůže správně pochopit věštbu kněze Apollónova o usmíření bohů; dojde k němu tehdy, když bude jasné, kdo je uzurpátorem království. Nepomáhají ani oběti nevinných tráckých panen – věštba je stále nejasná. Demofontes stanoví, že bude obětována krásná Dircea, tajná manželka Timantova a dcera šlechtice Metusia. Protože však Dircea dlí mimo hranice Trákie, pověřuje Demofontes svého syna Chierina, aby Dirceu přivedl zpět do Trákie. Manžel Dircein i sama Dircea jsou posléze odsouzeni k smrti, protože neposlechli Demofontových rozkazů. Když má být vykonán rozsudek, pocítí Demofontes lítost a rozsudek odvolá. Vysvětlilo se, že Dircea je vlastně Demofontovou dcerou. Demofontes objeví vlastního dědice trůnu v Chierinovi – čímž se objasní věštba o nevinném uzurpátorovi.

Z hlediska stavebného je toto libreto nejméně jasné, pokud jde o motivaci a dramatický vývoj jednajících osob. Dá se předpokládat, že Josef Mysliveček sáhl r. 1775 k tomuto Metastasiovu textu nikoli pro jeho dramatickou nosnost, ale proto, že obsahuje tolik zpěvných míst, přímo nabádajících ke zhudebnění.⁸² Dějová logika byla tedy v tomto případě Myslivečkovi zřejmě lhostejná.

Metastasio sám podotýká, že jeho *Achille in Sciro*, Myslivečkem zhudebněný roku 1775, vznikl během velmi krátké doby osmnácti dnů.⁸³ Příležitost k vytvoření libreta byla opět vnější: sňatek Marie Terezie se Štěpánem Františkem, vévodou z Loreny a velkovévodou z Toskány.⁸⁴ Literární zpracování Achillova pobytu na Skýru se vyskytuje v rozmanitých podobách.⁸⁵ Všechny postavy Metastasiovy jsou osobami z řecké mytologie: Lykomedes je král na Skýru, Deidameia je jeho dcera, z jejíhož tajného zasnoubení s Achillem se narodil Pyrrhos, zvaný Neoptolemos. Podle Homéra je Nearkos kentaurem Cheirónovým a vystupuje jako Achilův opatrovník.

Děj opery je vzat z doby, kdy se spojili řečtí panovníci, aby odčinili potupu, kterou společně utrpěli únosem Heleny. Chystají se zničit Tróju. Protože však podle úradku bohů může řecké vojsko zvítězit až tehdy, bude-li mu velet Achilles, vyžadují si vojáci jeho vedení. Proti tomu vystupuje Achillova matka Thetis, která se obává o synův osud. Proto dá Achilla na vychování do Tessalie, kde mladý hrdina žije převlečen za dívku. Tehdy pozná Achilles spanilou Deidamii, zamiluje se do ní, dá se poznat a prožije s ní chvíle blažené lásky. Mezitím vysílají bojovníci za Achillem posly, aby se jim postavil do čela. Achilles vyhovuje a odstraní svůj rozpor mezi láskou a válečnou slávou. Sláva vlasti je mu nade vše.

⁸¹ Metastasio IV, 83. K premiéře Demofonta s Caldarovou hudbou došlo ve Vídni 4. listopadu 1733 při oslavách císaře Karla VI. na příkaz císařovny Alžběty (dvorní divadlo). Vedle Myslivečka vytvořili podle tohoto libreta své opery Cherubini, Galuppi, Gatti, Gluck, Graun, Hasse, Jommelli, Koželuh, Leo, Paisiello, Piccini, Pugnani, Traetta, Vaňhal aj.

⁸² F. de Sanctis, I. c.

⁸³ Metastasio V, 5.

⁸⁴ Při této příležitosti zaznělo dříve v hudebním rouchu Caldarové 13. února 1736. Z pozdějších hudebních verzí jmenujeme především dílo Gassmannovo, Hasseho, Jommelliho, Naumannovo, Paisiellovo aj.

⁸⁵ Zejména u Seneca: *Troadés* 223. Homér se od této verze odchyľuje.

Adriano in Siria nepatří zajisté k Myslivečkovým nejznámějším operám. Šlo totiž o operu méně výpravnou, „komorní“, soudíc podle toho, že byla poprvé provedena v malém, neakustickém a tudíž málo vyhovujícím divadle del Cocomero ve Florencii.⁸⁶ Mysliveček sáhl k metastasiovskému libretu, které již dříve zhudebnil stálý Metastasiův spolupracovník, naturalizovaný Vídeňan, italský skladatel Antonio Caldara. S Caldarovou hudbou zaznělo dílo poprvé za přítomnosti nejvznešenějšího panstva dne 4. listopadu 1731, a to na počest Karla VI. a jeho manželky císařovny Alžběty.

Děj libreta, arci smyšlený, je situován do doby císaře Hadriána⁸⁷ a rozvíjí se po jeho vítězných bitvách s Parthy. Dramatické zápletky v Antiochii, kde se děj odehrává, jsou ovšem již motivovány nehistoricky; podobně některé další osoby libreta jsou smyšlené.

Hadrián, nazvaný v libretu Adriano,⁸⁸ zvítězil nad partskými vojsky a byl povýšen na císaře. Zajal zástupy poražených vojenských oddílů. Mezi zajatými vojáky byla též sličná Emirena, dcera přemoženého krále Osroy.⁸⁹ Nový císař chránil špatně své srdce před její krásou; zamiloval se do ní, ačkoli byl již dříve zaslíben Sabině, vnučce svého dřívějšího dobrodince. Adriano je velkomyslný. Dává poraženému národu svobodu a krále Osrou povyšuje. Povolává ho k sobě do Říma, kde mu svěří vysoké funkce. Domnívá se totiž, že tím bude sám mít otevřenu cestu k sňatku s Emirenou. Soudí rovněž, že manželským poutem s královskou dcerou upevní přátelství mezi Římem a Parthy. Ale Osroa odmítá římského císaře a chová se nepřátelsky. Podnítl dokonce svého přítele, úplatného velmože Farnaspa, aby osvobodil jeho dceru, která je mezitím rukojmím císaře Adriana. V téže době přijíždí k Adrianovi Sabina, jeho zaslíbená manželka, aby uzavřela s Adrianem sňatek. Pochopitelně neví nic o Adrianově vztahu k Emireně. Je pevná v lásce k Adrianovi i tehdy, když se dozví pravý stav věci. Adriano tedy stojí před vážným rozhodnutím: má volit mezi Emirenou a Sabinou. Jako moudrý a ctnostný panovník je uchvácen stálostí Sabininou a její tolerancí. Velice jej naopak zarmucuje krutost a proradnost Osroova i Farnaspova. Uvědomuje si však svou povinnost, zvítězí nad svou vášní, vrací Emirenu do náruče otcovské, své srdce dá Sabině a zachrání tak svou čest i slávu pro budoucnost.

Poslední Myslivečkova opera na Metastasiův text je Olimpiade.⁹⁰

⁸⁶ Premiéra se uskutečnila na podzim 1776.

⁸⁷ Publius Aelius Hadrianus (76–138), římský císař, vládl v letech 117–138. Byl Trajánovým synovcem; císař Traján jej postavil v čelo vojsk proti Parthům. Po válce s Parthy slavil Hadrián v Římě triumf a získal si římský lid svou blahovolnou daňovou politikou. Po Trajánovi byl prohlášen římským císařem. Získaná území Parthů navrátil Hadrián do jejich správy, protože jim nemohl vládnout bez značných obětí, zejména finančních.

⁸⁸ Metastasio I, 71.

⁸⁹ Osroa, správně Chosroa I., též Osroés, jehož Hadrián uznal králem Parthů r. 118.

⁹⁰ Metastasio II, 1. Premiéra díla s Caldarovou hudbou byla 28. srpna 1733 na oslavě narození císařovny Alžběty. Vedle Caldary a Myslivečka zhudebnili Olimpiade zejména Cimarosa, Donizetti, Galuppi, Gassmann, Hasse, Sarti, Jommelli, Paisiello, Pergolesi, Traëtta, Vivaldi, Wagenseil. Myslivečkova opera je uložena v Ústavu dějin hudby Moravského muzea (filmotéka, sign. J 25–30/IV); o fotografováno podle neapolského exempláře partitury (knihovna konzervatoře, sign. R 4 C 34).

M. Šagiňanová se správně domnívá, že jde o dílo pojednávající o sportovních slavnostech.⁹¹ Slavné Olympijské hry reprezentuje v libretu Megakles, několikanásobný vítěz v nejtěžších utkáních. Avšak tentokrát vítězí v boji s nejlepšími atlety celého Řecka Lcidus, který pojme za manželku krásnou Ariftenu, dceru krále Cliftena. Sňatek je uzavřen po velkých útrapách, které jsou vlastní náplní opery. Jinak jde opět o schematický příběh lásky, a navíc o rozvíjení vedlejšího motivu ztraceného dítěte (syn krále Cliftena, Filintos).⁹²

*

Z toho, co jsme napsali o Metastasiových libretech, která si vybral k hudebnímu zpracování Josef Mysliveček, vyplývá, že jde zhusta o práce, které byly ve své době z celého Metastasiova díla nejpoblárnější. Mysliveček sáhl k Metastasiovým libretům čtrnáctkrát; zhudebnil tím více než polovinu jeho operních libret (celkem napsal Metastasio 27 „drammi per musica“). Kdybychom však chtěli dělat hlubší závěry o způsobu zpracování těchto Metastasiových libret v Myslivečkových operách, museli bychom je podrobně studovat v hudebních archívech, kde jsou porůznu uloženy. To už ovšem není možné učinit v rozsahu této stati.⁹³

⁹¹ M. Šagiňanová, *Poslední v sezóně* (Literární noviny 1961, č. 33).

⁹² Postavy tohoto dramatu jsou zřejmě smyšlené; se jménem Megaklovým se setkáváme v četných řeckých komediích.

⁹³ Závěrem děkuji dr. Janě Nechutové, CSc., za spolupráci v oblasti klasicko-filologické.

PIETRO METASTASIO ALS LIBRETTIST DER OPERN MYSLIVEČEKS

Josef Mysliveček zählt zu den größten Erscheinungen der tschechischen Komponistenemigration des 18. Jahrhunderts. Er wirkte in Italien (seit 1763) und wurde dort vor allem als Opernkomponist gefeiert. Im Geiste der Zeit schrieb er seine Opern zu italienischen Texten und hielt sich — allerdings verspätet — an den Kanon der Neapolitanischen Schule. Josef Mysliveček stellte seine italienischen Konkurrenten in den Schatten und erntete an den ersten Opernbühnen dieses Landes Triumphe; seine Werke gingen auch in Deutschland und Wien über die Bühne. Obwohl er kein kühner Neuerer der Opernform war (Mysliveček lehnte z. B. Glucks Opernreform ab), kann man seine historische Bedeutung als die eines Vorgängers der vor-klassischen und vor allem der klassischen Musik (W. A. Mozart) kaum leugnen. Jedenfalls handelt es sich um den hervorragendsten tschechischen Opernkomponisten vor Bedřich Smetana.

Mysliveček komponierte rund 30 Opern (von denen 27 erhalten blieben) zu Texten führender italienischer Librettisten. Für seinen guten Geschmack spricht die Tatsache, daß die meisten Textbücher seiner Opern von dem berühmtesten italienischen Textdichter der Zeit, Pietro Bonaventura Metastasio (1698—1782), dem Hofpoeten Kaiser Karls VI. in Wien, stammten. Obwohl Mysliveček Metastasio niemals persönlich kennenlernte, gewannen die *drammi per musica* des Dichters richtungweisende Bedeutung für das Schaffen des Komponisten. Von seiner dramatischen Intuition geleitet, griff Mysliveček mit bewundernswerter Sicherheit zu den poetisch und dramatisch wirksamsten Textbüchern aus Metastasios bester Schaffensperiode. Der Dichter hatte zwar Glucks und Calsabigis Opernreform nicht ausdrücklich anerkannt, nahm jedoch eigentlich *in theoria* manche ihrer Bestrebungen vorweg. Den wachsenden Zwiespalt zwischen Form und Inhalt der neapolitanischen Oper mit Unwillen tragend, richtete Metastasio seine Aufmerksamkeit auf das Rezitativ, dessen Bedeutung für das dramatische Geschehen der Opernhandlung er wohl erkannte und betonte. Auch Mysliveček war bestrebt, die Rezitative durchzukomponieren, er kombinierte und wechselte ihre verschiedenen Typen in freier Folge. Trotzdem gelang es ihm nicht, die Fesseln der traditionellen Anschauungen über die Funktion und Stellung der Arie zu brechen, und er unterdrückte bei der Vertonung von Metastasios Libretti die Bedeutung der Rezitative. Wenn Mysliveček dramaturgische Eingriffe in die Textbuchvorlage vornahm, die Dialoge der Secco-Rezitative straffte, Monologe und den Fluß der Handlung hemmende Szenen verkürzte oder strich, Szenen umstellte oder durch andere ersetzte, handelte es sich um eine damals auch bei anderen Komponisten übliche Praxis.

Das Studium der Stilfragen von Myslivečeks Opern beleuchtete auch ihre Chronologie. Während die frühere Musikwissenschaft „Bellerofonte“ für die älteste Oper Myslivečeks hielt, die im Jahre 1767 komponiert wurde, ist es heute klar, daß „Il parnasso confuso“, eine ebenfalls zu Metastasios Text komponierte Opernapotheose, wesentlich älter ist. Otakar Kamper erwähnt sie in seiner Arbeit Hudební Praha v XVIII. věku (Das musikalische Prag im XVIII. Jahrhundert), Praha 1936, und Marietta Schaginjan entdeckte eine Abschrift dieser Oper in der St.-Cäcilien-Bücherei zu Rom. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Werk, das noch in der Prager Zeit des Komponisten entstand und für die Premiere in Parma 1765 umgearbeitet wurde.

Metastasios Texte, zu denen Josef Mysliveček griff, gehörten zu den edelsten Librettoschöpfungen des 18. Jahrhunderts. Eine genauere Analyse der Stoffe, Motive, *argomenti* u. a. zeigt, daß wir typische und höchst kultivierte Äußerungen der spätbarocken Libretto-Produktion vor uns haben. Mysliveček vertonte mehr als die Hälfte aller Operntexte Metastasios (14 von 27). Wenn wir allerdings gültige und umfassende Schlußfolgerungen über die Beziehungen zwischen diesen Textvorlagen und ihren Vertonungen ziehen wollten, müßten wir vor allem die Autographie aus italienischen Musikarchiven gründlich studieren. Dies konnte bisher nur in geringem Umfang mit Hilfe einiger Mikrofilmle gechehen, die in dem musikhistorischen Institut des Mährischen Museums in Brünn und in der Brünnner Universitätsbibliothek hinterlegt sind.