

Pečman, Rudolf

Myslivečkiana membra disiecta

In: Pečman, Rudolf. *Hudební kontexty staré Itálie*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2006, pp. [209]-267

ISBN 8021041188

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123575>

Access Date: 16. 02. 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.

M Y S L I V E Č K I A N A
M E M B R A D I S I E C T A

BÁSEŇ A PRAVDA O JOSEFU MYSLIVEČKOVÍ

Snad žádný starší český skladatel tolik nevzrušoval ostatní umělce i laickou veřejnost jako Josef Mysliveček. Je to pochopitelné. Mysliveček byl vždy prototypem tvůrce vzešlého z lidu, který proslavil české jméno v cizině, dospěl k metám nejvyšším, byl hvězdou na evropském hudebním nebi – leč náhle zapadl, neboť se od něho odvrátila Fortuna... Byl to snad přece jenom jeho údajně rozmařilý život, jímž si kopal vlastní hrob? Jak žil tento miláček bohů, o němž se psávaly sonety? Jaké bylo jeho postavení ve vývoji hudby 18. století?

Tyto a jiné otázky si opětovně klademe zvláště dnes, kdy lze bez nadsázky hovořit o skladatelově „druhém životě“. V koncertních síních znovu zní Myslivečkova hudba, některé operní scény se pokusily oživit jeho hudebnědramatické dílo, na gramofonových deskách soutěží v interpretaci Myslivečkových kompozic umělci čeští s býv. sovětskými, švýcarskými, italskými a japonskými. Stále jasněji si uvědomujeme, že Mysliveček tvoří důležitý vývojový článek na cestě evropské hudby směřující k vrcholnému klasicismu. Dnes není třeba Myslivečka obhajovat, leč tím pronikavěji pocítujeme potřebu vyrovnat se s jeho uměleckým odkazem jako s osobitým fenoménem evropské kultury. Stojí před námi úkol vytvořit vědeckou monografii o tomto „Il Boemo“. To je ovšem podmíněno intenzívním studiem pramenů hudební i nehudební povahy, které jsou roztroušeny v archívech a knihovnách celé Evropy. Nové poznatky přinesl Stanislav Bohadlo.

Tvůrčí přínos Josefa Myslivečka do vývoje evropské hudební kultury netkví v oblasti formy. Mysliveček neobjeoval nová hájemství ve struktuře děl. Pokud jde o formu byl *tradicionalista*, avšak v melodice a v celkovém výrazu *předjímá* sloh vídeňského klasicismu, jmenovitě Mozartův. Stěží znal díla mannheimské školy, nemohl se s nimi ostatně seznámit ani v Praze, kde působil poměrně krátce (roku 1763 odjíždí natrvalo do Itálie). V Itálii pak byla díla mannheimských symfonií málo známá. Není pravděpodobné, že by jim Mysliveček byl věnoval pozornost. Přesto však dospívá ve svých symfoniích k témuž typu sonátové formy jako Mannheimští (v první větě, kde uplatňuje tematický dualismus). Inspiroval se italskou hudbou, zejména neapolského typu, formy neapolské školy oplodnil osobitými prvky. Je příkladem českého skladatele, jenž se přimkl k italskému slohu, a přímo vzorem „italsky“ cítícího komponisty. Myšlenku o latentním vlivu hudební Itálie na tvorbu Josefa Myslivečka a vůbec na utváření jeho umělecké bytosti lze zobecnit. Již v mládí Josef Mysliveček pilně navštěvoval italská operní představení v Kotcích – v tehdejší pražské divadle –, přesněji v letech 1747–1754, kdy studoval v jezuitském gymnáziu sv. Václava, zvláště však v letech následujících, až do roku 1763, kdy se rozhodl odejít natrvalo do Itálie. V letech 1747–1763 mohl Josef Mysliveček zhlédnout opery psané na italská libreta, které vytvořili skladatelé Ch.

W. Gluck, B. Galuppi, J. A. Hasse, F. Zopis, A. Duni, G. Cocchi, F. Bertoni, D. Fischietti, A. Scarlatti, Ch. Wagenseil, V. Ciampi, G. B. Pescetti, N. Jommelli, A. Bernasconi, G. B. Lampugnani aj.

Je doloženo, že se hudbě věnoval soustavně od roku 1750. Prvé základy získává u dominikánů jako žák P. Antonína Rameše a P. Ildefonse Hanckeho, později na kůru u sv. Michala (kde byl regenschorim Felix Benda) a posléze u jezuitů, kde Mysliveček údajně složil italskou školskou operu věnovanou oseckému opatu P. Kajetánu Březinovi. Její název bohužel není přesně doložen, avšak nelze se domnívat, že jde o operu *Il Parnasso confuso* (*Zmatek na Parnasu*) na text Pietra Metastasia, která měla premiéru roku 1765 (?) v Parmě. Její opis je uložen v Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia v Římě (jde tu patrně vůbec o první Myslivečkovu hudebnědramatické dílo). *Zmatek na Parnasu* nemohl Mysliveček komponovat v Praze, kterou opustil v třiašedesátém roce osmnáctého století, protože libreto k tomuto dílu vzniklo až koncem roku 1764 pro stejnojmennou Gluckovu operu psanou ke sňatku Josefa II. s Marií Josefou (viz samostatnou kapitolu v této naší knize).

S italskou kompoziční technikou se Mysliveček seznamuje u svého učitele Františka Václava Habermanna (1707–1783), i když u něho studuje jen asi půl roku. Habermann, který se hudebně vzdělal v zahraničí, zvláště ve Španělsku, Itálii a ve Francii, působil na čas v Itálii a dokonale si tam osvojil vytříbenou schopnost kontrpunktické práce. Vyrůstal z barokního skladatelského kosmopolitismu více než z domácí tradice. Myslivečkovi, jenž jako komponista cítil daleko více homofonně, přirozeně nevyhovovala Habermannova strohá kontrpunktická přísnost, a proto záhy od Habermanna odchází, aby se stal žákem Josefa Ferdinanda Norberta Segera (1716–1782), jehož styl, vnitřně se oprostující, byl mladému skladateli nejbližší. V hudební Praze měl možnost setkávat se s díly italianizujících skladatelů Antonína Žateckého a Josefa Brenntnera (umírá ve 20. letech 18. století), která se hrávala na pražských kůrech. Avšak divadlo ho přitahovalo nejvíc. Ve svých raných symfoniích, pojmenovaných podle prvních šesti měsíců v roce, navazuje Mysliveček na typ italské operní *sinfonie* (tzv. *scarlattiovské*), zatímco vliv německé a rakouské tvorby, konkrétně například C. Ph. E. Bacha a mladého Haydna, ale také vliv skladatelů mannheimské školy, je v dílech mladého Myslivečka málo patrný, ba vlastně tu vůbec není zjevný. Jaroslav Čeleda (*Josef Mysliveček, tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského*, Praha 1946) např. vliv Haydnův dokonce zcela eliminuje. Nemůžeme tedy tento problém vyřešit, protože jsme dosud neměli možnost blíže studovat raná díla Josefa Myslivečka. Zdá se však, že příkladně v myslivečkovské symfonii není tento problém otázkou klíčového významu. Mysliveček byl tehdy zástupcem onoho kompozičního proudu, který zcela záměrně a zákonitě směřoval k tematickému dualismu i ke klasickému (lépe: předklasickému) sonátovému typu, aniž znal díla těch skladatelů, kteří byli nejvýznamnějšími průkopníky nového skladebného směru. Je to doklad obecného vývojového trendu, jenž nutně musel dojít k obdobným tvůrčím výsledkům jako proslulá mannheimská škola, protože patřil cele k těm skladatelům, kteří již umělecky cítili jinak než kontrpunkticky zaměřená generace otců. Josef Mysliveček



(21) Josef Mysliveček. Dobová rytina. Autor: A. Niederhofer.

byl jedním z těch, kdo se stali důležitými předchůdci pozdějšího stylu klasického. Zvláště zajímavá je otázka Myslivečkova stylového vztahu k Wolfgangu Amadeu Mozartovi.

S Myslivečkovým jménem se poměrně dosti často setkáváme v Mozartově korespondenci. Z její četby vyplývá, že W. A. Mozart se zřejmě stýkal s Myslivečkem téměř do konce jeho života, zaručeně však v letech 1770–1777. O počátcích Mozartových styků s Myslivečkem se dovídáme z dopisu otce Leopolda Mozarta jeho ženě, datovaného v Bologni 4. srpna 1770. Leopold Mozart píše, že se v Bologni setkal s Myslivečkem, který složil pro Milán svou první operu ke karnevalu 1770 (která je tato „první“ opera, nelze dnes již zjistit). Zároveň prý Mysliveček připravuje ještě druhou operu („druhá“ opera ke karnevalu je *La Nitteti* na libreto Metastasiovo, jejíž premiéra se uskutečnila v boloňském Teatro communale na jaře 1770; v pořadí dochovaných Myslivečkových oper je na devátém místě). „Pan Mysliveček nás v Bologni často navštěvoval a my jeho ... Psal oratorium pro Padovu, které teď dokončuje; a pak pojede do Čech. Je to čestný muž a navázali jsme s ním opravdové přátelství“ (dopis z Milána ze dne 27. října 1770). Poslední zpráva o setkání W. A. Mozarta s Myslivečkem je z roku 1777, kdy už Mysliveček byl životem vysílený a pomalu podléhal své nevléčitelné chorobě. W. A. Mozart se stýkal s Josefem Myslivečkem později přes zákaz otce, který se obával, že se Mozart od Myslivečka nakazí. Dokladem hlubokého přátelství Mozartova k českému skladateli je dopis ze dne 11. října 1777 psaný otci Leopoldovi z Mnichova, kde v tamní nemocnici Mysliveček bezvysledně léčil svou kostní karies (kostižer). Přes bezvýchodnost svého zdravotního stavu byl Josef Mysliveček dobré mysli a hovořil s W. A. Mozartem o svých dalších uměleckých plánech...

Mozart se velmi kladně stavěl k Myslivečkově tvorbě. Byl dobře obeznámen s jeho kompoziční činností v klavírním oboru, vždyť Myslivečkovy sonáty také často veřejně provozoval a doporučil své sestře Nannerl, aby se jim naučila zpaměti.

Vztahy obou mistrů nekončily pouze osobními setkáními, jak bychom mohli usuzovat ze starší myslivečkovské literatury biografické povahy. Starší myslivečkovští badatelé totiž neřešili otázky širšího slohového dosahu, jež vyplývají ze vzájemného stylového vztahu obou skladatelů, a spokojili se s obecným konstatováním, že Josef Mysliveček je jedním z předchůdců haydnovsko-mozartovského slohu klasického.

Mysliveček se nejpronikavěji přiblížil stylu „mozartovskému“ ve svých komorních a orchestrálních dílech. Přinesl si k tomu předpoklad již z domácího prostředí, neboť se vyvíjel v hudební Praze, prosycené ve 40. a 50. letech 18. století nejen hudbou italskou, ale také domácím hudebním stylem. Myslivečkova hudební věta je prostě a jasně periodizována a vzdálena baroknímu patosu. Ve srovnání s mannheimskou školou je Mysliveček blíže k vídeňskému klasicismu. Jeví se jako rozmnožitel, který navazuje na vžitě postupy italské a obohacuje je svou melodickou bezprostředností. Mozartovský výraz předjímá například ve stylizaci nástrojového partu v klavírních sonátách, které ovšem nezapřou závislost také na Domenicu Scarlattim (1685–1757), Domenicu Albertim (1717–1740), Baldassare Galuppim (1706–1785) aj. Zvláště průkazně se projevují tzv. mozartismy v Myslivečkových smyčcových

kvartetech a kvintetech, jež sice jsou harmonicky jednodušší a průzračnější než Mozartova díla shodného nástrojového obsazení, ale anticipují mozartovský styl hlavně v ohledu melodickém.

Obdobně je Mysliveček blízký Mozartovi kromě jiného v koncertantních skladbách, v nichž objevíme harmonicky bohatší kompoziční plán. Zdá se však, že nejpronikavěji tušil Mysliveček Mozartovu hudební mluvu ve skladbách orchestrálních, konkrétně ve svých sinfoniích. Alfred Einstein (*Mozart*, Stockholm 1947, s. 299–301) vidí v Myslivečkových symfoniích onu motivickou kontrastnost, s níž se později setkáváme u W. A. Mozarta. Zajímavý je Einsteinův postřeh o tom, že Mysliveček je „italianizující symfonik“, čímž je eo ipso vylučován nějaký hlubší vliv mannheimské školy na Josefa Myslivečka.

Vzájemný vztah Myslivečka a Mozarta nelze chápat tak, jako by Mysliveček ovlivnil Mozarta bezprostředně, přímo. Je sice pravda, že Mozart Myslivečkova díla důvěrně znal (oratorium *Abramo ed Isacco* vozil prý s sebou – a bylo dokonce do roku 1928 považováno za vlastní Mozartovo dílo), avšak nikterak nenapodobil Myslivečkův skladebný styl. Slohové filiace je tedy možné vysvětlit hlavně tím, že oba autoři – Mysliveček i Mozart – byli rovnomocně ovlivněni hudbou italskou, která těsně souvisí s lidovými nápevnými zdroji italskými, již od počátku 18. století, takže připravuje nástup tzv. rokokové hudby již od prvních let tohoto věku. Podrobné studium vztahů Myslivečka k Mozartovi přinese v budoucnu ne jeden konkrétní objev.

Josef Mysliveček, jenž působil v Itálii s malými přestávkami od roku 1763 do smrti, významně ovlivnil italská operní jeviště své doby a vítězil nad skladatelskými soky a současníky. Opakujme, co uvádíme i na jiném místě naší knihy. V případě Myslivečkově jde o typ neitalského skladatele, který vnesl do italské hudby osobitý tón: „Paisiellovi se může směle postavit Gius. Misliwecek svými *Passione*... Jednotlivé instrumentační efekty připomínají Hasseho, některé sentimentálně melodické obraty Naumanna, jehož však Mysliveček předčil mužností a rytmickou sevřeností, jakož vůbec české krvi vděčil za ne jeden vlastní, neitalský rys (v Itálii ho ostatně na znamení úcty nazývali krátce *Il Boemo*).“ (Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Lipsko 1911, s. 237.) Ve své tvorbě se Mysliveček přiklonil k zásadám neapolské školy. Důsledně odděloval recitativy *secco* a *accompagnato* od *árií* a *ansámblových scén*. Zatímco vlastní rozvoj děje soustřeďoval do recitativů, byla *áriím* v jeho operách svěřována ta místa, v nichž převažoval reflexivní živel nebo moralizující monolog. Jako vyznavač neapolských zásad stavěl se Mysliveček vlažně k podnětům, které vyvěraly zejména z operních snah Gluckových. Myslivečkova operní tvorba navazuje na zásady let třicátých a přimyká se k typu *seria*, ačkoli již v samotné Itálii jsme tehdy svědky mocného rozvoje *opery buffy*. Slohové opoždění bylo jednou z příčin, proč Myslivečkovo vítězství na italských operních jevištích – jakkoli neobvykle pronikavé – bylo přece jenom dočasné a předcházelo pozdějšímu neúspěchu jeho oper *Medonte a Armida*. Poslední mé výzkumy v Itálii (1973–1974) ukázaly, že Josef Mysliveček byl do jisté míry i reformátorem neapolského operního stylu *opery seria* (podobně jako Niccolò Jommelli). Tradiční (často jen stereotypní) střídání různých typů recitativů s *áriemi* a *duety* obohacoval



(22) Veduta della Piazza del Popolo, Řím.

Myslivoček o sbory a o baletní výjevy. Spolu s tvůrci svých inscenací na italských scénách předepisoval bohaté jevitní proměny a usiloval o působivou scénografii i o nevšední využití jevištních strojů. Říkává se, že nemiloval sborů, avšak opak je pravdou. V milánské Scale čítaly sbory kolem třiceti pěvců; byli zainteresováni na premiéře *Armidy* (o karnevalu 1780), stejně jako například sóloví tanečníci, členové komparsu a „figuranti“ o prvním provedení *Antigony* v Římě téhož roku v Teatro delle Dame. V římském prostředí byly tehdy ženy z tanečních krací vyloučeny, ženské baletní úlohy tančili muži pod vedením francouzského choreografa Onorata Viganò. Nelze prozatím zjistit, v jakém konkrétním vztahu byly tyto balety k dramatickým scénám oper, avšak dá se soudit, že tvořily kontrast k ději „hudebního dramatu“. Jen „figurantů“ bylo čtyřiaadvacet; tančili v *Antigoně* virtuózní baletní výjevy (částečně novou hudbu pro ně složil boloňský kapelník Luigi Marescalchi). Tyto a další fakty vztahující se zejména k obsazení a jevištnímu vyznění Myslivečkových oper ukazují, že Josef Mysliveček sáhl k metodě *inovací* starého kompozičního a scénografického (i dramaturgického) kánonu neapolského typu, neboť měl na mysli takové *obohacení* italské opery, jež by přispělo k umělecké renesanci opery seria.

Hudba Myslivečkových oper odpovídala plně rozsahu lidského hlasu a jeho technickým možnostem, obvyklým na operních scénách 18. století. Mysliveček byl typ vysloveně *vokálního* skladatele, který dovedl charakterizovat celek hudebních libret, neboť se mu podařilo vystihnout jejich obecný ráz. Věren konvenci, běžně platné v tehdejší Itálii, nsvazoval například povětšinou ani operní předehtu te-

matically s vlastní operou; v některých případech komponoval ouvertury (ve formě třívěté *sinfonie*) také dvakrát, neboť chtěl alespoň v naprosto obecných rysech dosáhnout jisté obsahové shody mezi operou a její ouverturou. V nástrojovém obsazení se Mysliveček zcela přidržel neapolského vzoru. Jeho orchestr byl poměrně malý. První housle měly dva až tři hráče (druhé rovněž tolik), dále byly v orchestru dvě violy, dvě violoncella, dva (nebo tři) hoboje, jeden nebo dva fagoty, tři trubky, dvě horny. Nezbytné cembalo doplňovalo onen chudý instrumentář, s nímž mohl ovšem *maestro di cappella* dosáhnout značně prohloubeného výrazu, protože zejména v Neapoli byly tyto malé operní orchestry (raději bychom řekli ansámblu) velmi na výši.

Tvar Myslivečkových árií, duet a zpěvních ansámblů je schematický. Mnohé z nich mají formu „da capo“, jiné zas „dal segno“. Hojně je v nich používáno koloratury, jež se vyznačuje (u Myslivečka) prokomponovanými běhy, častými melodickými skoky (i decimovými) a bohatou ornamentikou. Mysliveček přesně dodržoval pravidla o postavení jednotlivých árií (duet, ansámblů) v opeře i o jejich vztahu k recitativům. „Velké scény“ (vznikající návazným spojením recitativu secco, recitativu accompagnato a árie) se u něho objevují pouze v místech dramaticky nejvypjatějších. V koncepci svých děl tedy Mysliveček vyhověl požadavkům svého publika, zvláště té jeho části, jež vyznávala tvar *opery seria*. Důsledné přimknutí k metastasiovskému typu opery však nakonec způsobilo i Myslivečkův pád. A tak vidíme, že Josef Mysliveček je osobnost dvojdomá. Zatímco ve formové struktuře je v podstatě *tradicionalista*, byť usiluje o částečnou *reformu* opery, *předjí* má zejména v melodice ony podněty, které jej svazují bezprostředně s vídeňským klasicismem. O veřejném uznání Myslivečkova díla za jeho života svědčí skutečnost, že rok po Mozartovi složil klauzurní zkoušku na Liceo Bolognese v Bologni (15. května 1771 za předsednictví Petronia Lanziho) a získal titul „*accademico filarmonico*“, jenž byl udělován prominentním skladatelským osobnostem 18. století.

Studium Myslivečkova díla jde nyní ruku v ruce se studiem jeho biografie, i když hovoříme dnes běžně o tom, že životopisná faktografie by neměla zastírat důležité otázky slohové a kompoziční, bez nichž nelze dnes moderně řešit problematiku skladatelské osobnosti. Závěrem poukážme nyní na některé dubiózní rysy, jež se postupně vloudily do Myslivečkova životopisu a bývají často (nesprávně ovšem) opakovány na různých místech, i v prominentních zahraničních hudebních encyklopediích.

Josef Mysliveček se narodil 9. března 1737 v Praze, nikoli v Horní Šárce u Prahy. Důvody Myslivečkova odchodu z Prahy nejsou jen umělecké, nýbrž také osobní. Uvažme, že Mysliveček neměl v Praze společenské postavení, jež by odpovídalo jeho tužbám a koneckonců jeho rodinné tradici. Když poslouchal přednášky z filozofie u jezuity Ignatia Frantze v padesátých letech 18. století, byl považován za velmi špatného žáka, jenž ve studiu nedosahoval úrovně bratra Jáchyma. V listině jezuitského gymnázia z roku 1753 čteme: „*D. Josephus Missliveczek Bohemus Pragensis nihil profecit in logica, in Martie vale dixit eodem anno.*“ V překladu to znamená, že vůbec neprospěl v logice (nedostal tudíž vysvědčení, „*testimonium*“) a že tedy ve školním roce 1753–1754 odešel ze studií, což mu bylo zřejmě doporučeno

profesorským sborem („*vale*“ může být interpretováno v tom smyslu, že byl z gymnázia vyloučen). Stalo se tak v březnu 1754.

Vnější studijní neúspěch však Myslivečka lidsky nezlomil. Toužil být hudebníkem a komponistou – a tato jeho tužba se nemohla zcela naplnit v tehdejší Praze, zmítané válečnými událostmi, ohrožované nemocemi, nepředstavitelnou drahotou a nedostatkem životních potřeb. Praha se stala provincií, jež se nemohla umělecky ani společensky vyrovnat velkým kulturním a hudebním střediskům tehdejší Evropy. Jako valná část nadaných hudebníků hledal i Josef Mysliveček slunce své slávy v zahraničí. Můžeme se divit, že jej srdce táhlo do Itálie, Mekky všech hudebníků Evropy?

I když je život Josefa Myslivečka stále ještě zčásti zakryt rouškou tajemství, nezdá se, že by v Itálii byl býval žil příliš nezřízeným životem. Kdyby tomu tak bylo, nebyl by mohl napsat tolik děl (kolem 30 oper, řadu oratorií, symfonie, komorní skladby, koncerty atd.), jejichž tvorba vyžaduje neobyčejného soustředění a píle. Nic nevádí, že dosud nemáme přesný přehled o jeho skladatelském odkazu (dubiózní je zřejmě opera *Medea*, považovaná nesprávně za první Myslivečkovu hudebnědramatické dílo); spolupráce s domácími i zahraničními archívy snad v budoucnu povede k žádoucímu cíli, abychom totiž mohli sestavit chronologický a tematicky vypracovaný seznam Myslivečkových děl.

Nedávná léta vrhla nové světlo na některé detaily Myslivečkova působení v Itálii. Mysliveček měl například plodné styky s římskou Konzervatoří svaté Cecílie, Via dei Greci 18. Ostatně bydlel nedaleko na *Piazza di Otto Cantoni* (na náměstí Osmi kantonů) č. 465, poblíže Via del Corso. Je třeba odsunout do sféry legend ono často opakované tvrzení, že Mysliveček měl přepychový palác na Piazza del Popolo, v němž se zúčastňoval společenských orgií. Žádný takový palác neexistoval. Svou „tajemnou nemoc“ si zřejmě přivodil po silničním úrazu, kdy si těžce poranil nos (zlomil si jej) a neubránil se nákaze, jež později zachvátila celou nosní dutinu a způsobila vleklý zánět nosní kosti.

Když Mysliveček zemřel 4. února 1781, měl mu podle pověsti postavit jeho žák, Angličan Sir Edward Barry, vznosný pomník v římském kostele S. Lorenzo in Lucina. Pomník nalezen nebyl. Marně jsem jej tam hledal. Nenašla jej ani Marietta Šagiňanová (srov. její knihu *Zapomenutá historie*, Mladá fronta, Praha 1965), která však objevila v seznamu pohřbených, uloženém v archívu téhož chrámu, že tam Mysliveček opravdu pohřben byl. Tento údaj potvrdil italský muzikolog Dario Della Porta (v dopise, který jsem od něj dostal z Říma s datem 27. ledna 1977). Objevil (dodávám: s největší pravděpodobností) náhrobní desku Myslivečkova rovu ve spodním patře chrámu. Na náhrobní desce se mu podařilo dešifrovat jméno „*Joseph*“, zatímco značně poškozený je zápis příjmení: „*Ven*“ (tedy *Venatorini*, to je Mysliveček v identickém překladu). Zdá se tedy, že poslední kadence Myslivečkovy biografie byla rozvedena do závěrečné konsonance. Kdo však byl Myslivečkův žák a příznivec Edward Barry? O tom nevíme vůbec nic...

Další bádání jistě poodhalí i nejednu dosud neznámou stránku Myslivečkova života. Dnes nám je jasné, že Josef Mysliveček byl před Bedřichem Smetanou naším největším operním (ale i oratorním) skladatelem.

„V každém národě je vždycky zapotřebí miliónů lidí, aby povstal génius, vždycky musí uplynout ve světě milióny únavných hodin, nežli udeří opravdu historická, hvězdná hodina lidstva. Zrodí-li se však v umění génius, pak přetrvá všechny věky věků; udá-li se taková hvězdná chvíle, pak rozhodne na desetiletí a na staletí.“

Slova Stefana Zweiga (*Hvězdné hodiny lidstva*, nově Votobia, Olomouc 1993, s. 3) vypovídají o tvůrcích hodnot. V jejich žití nastanou chvíle, kdy se setkají s příbuznou duší, která rázem ovlivní jejich počiny. Nastane úkaz, který můžeme nazvat „ozářením“. Jeden z českých hudebníků, Pražan rodem, toužil po Itálii, aby tam našel své *centrum securitatis*. Chtěl být operním skladatelem. Rodné město mu nestačilo. V zaslíbené zemi hudby objevil smysl svého života. Kudy se bude ubírat? Jeho majákem se stal *Metastasio*, onen kníže libretistů a dvorní básník Karla VI. Styk s jeho poezií určil, jak se bude umělecky orientovat.

Josef Mysliveček neuznal Gluckovu operní reformu. Připadalo mu, že Gluck je málo melodický. Jeho hudební invence ho nezaujala. Věřil, že dosud nenastala chvíle, abychom pohřbili starou operu, operu vážnou, v níž docházelo k účinnému spojení poezie a hudby. A tak tedy zachraňoval *operu seria* jako jeden z posledních jejích ctitelů a obdivovatelů. Přišel opožděně, neboť svět již nechápal velikost antické mytologie a historie. Směřoval k Velké revoluci francouzské.

I *Pietro Metastasio* již žil v ústraní. Svět kráčet k novým postojům. Hodnoty a dějiny vstupovaly do doteků zdaleka nejvýrazněji. Rodil se člověk nové doby. *Metastasio* umírá. Nedokončil překlad Horatiovy *Ars poetica*, nepořídil již výtah z Aristotelovy *Poetiky*.

Pojednávat o *Metastasiovi* a o vztahu jeho tvorby k opernímu dílu Josefa Myslivečka 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 náš skladatel, veden vkusem i dramatickou intuící, sáhl s obdivuhodnou jistotou po *Metastasiových* dílech z období jeho tvůrčího vrcholu, po dílech básnický i jevištně nejpůsobivějších.

Metastasio byl kaceřován, vysmíván, vláčen kalem. Mnozí v něm viděli zpátečníka. Až Romain Rolland (*Voyage musical au pays du passé*, Paříž 1919) si povšiml, že zdaleka nestál na protigluckovské pozici, nýbrž že usiloval rovněž o reformu staré opery. Činil tak po svém. Byl příliš dobrým znalcem hudby, sám komponoval. Hudbu a zpěv nechtěl obětovat dramatu. „*Metastasio*, milovník krásného zpěvu, jeden z posledních v Evropě, kteří uchovávali jeho zevrubnou tradici, nechtěl ho obětovat. A který hudebník by mu to vyčítal? Chtěl, aby hlas, poezie s hudbou, byl v popředí obrazu.“ Již 20. října 1749 píše příteli Adolfo Hassemu.

V dopise rozebírá postupy, kterak zhudebnit jeho text k operě *Attilio Regolo*. „Modulace a tempa se mění ne podle slov, jak to dělají jiní hudební pisálkové (*scrittori di musica*), ale dle vnitřního hnutí, jak to činí velcí hudebníci, vám podobní. Neboť vy víte zrovna tak jako já, že táž slova mohou dle okolností značit (nebo skrývat) radost, bolest, jako hněv a soucit. Jsem přesvědčen, že takový umělec jako vy zdolá tolik instrumentálních recitativů, aniž unaví posluchače.“ (Český překlad Z. Bláhy-Mikeše: *Hudebníková cesta do minulosti*, F. Kosek, Praha 1946, s. 131.) Metastasio požaduje, aby v operě poezie převažovala nad hudbou. Dramatický tok je důležitý. Nelze připouštět vleklý přednes. Hudba má být podřízena scénickému efektu. Orchester necht má funkci živlu, který vykonává psychologickou charakteristiku. Dobrá hudba může vyjádřit nejen slova, nýbrž i skrytou duši. Kéž vyjadřuje „vnitřní tragiku“ (s. 132). Není tedy Metastasio vzdálen například od Gluckových požadavků jevištní pravdivosti. Gluckovou reformou však v operě získalo *drama*, nikoliv *poezie*. Ideálem hudební tragédie by měla být harmonická vyváženost. – Ruku na srdce: Nesouzní to vše s Gluckem? Oběma přece šlo o pravdu na operním jevišti.

Naše kapitola necht je tedy také trochu *apologetickou*. Nepochopili jsme básníka Metastasia, posuzujeme ho podle seškrtných a upravovaných textů, které se objevují ve starých operách. To už je ovšem Metastasio odcizený, pošlapaný.

Svět zapomněl, že Metastasio byl pravý „*poeta cesareo*“. Jak shrnout jeho život?

Pietro Bonaventura Metastasio (vlastním jménem *Trapassi*) se narodil v Římě 3. ledna 1698. Brzy jej adoptoval spisovatel Gravina a vzdělal zejména v oblasti antické kultury. Mladý Metastasio projevil záhy mimořádné nadání pro básnictví. Měl „sotva pět let a uměl už mluvit *ex tempore* ve verších a Gravina ho často posazoval na stůl, aby dělal *improvvisatore*.“¹⁾ Když mu bylo 15 let, napsal svou první tragédii *Giustino* (vyšla čtyři léta poté v Neapoli). 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.

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

Metastasiův věhlas vzrostl zvláště poté, co ho povolal Karel VI. do Vídně a jmenoval ho po Apostolu Zenovi²⁾ dvorním básníkem. Bylo rozzářeno. Hvězda Metastasiova vyšla. Psal se rok 1729. Ve Vídni rozvinul Metastasio svou činnost nejplodněji. Zenitu tvořivé síly dosáhl v letech 1730–1755, kdy píše svá nejlepší libretní díla, například *Demetria, Hypsipylu* (1732), *Temistokla, Demofonta, Tita* (1734, 1736), *Achilla, Olympiadu a Regula* (1740).

Do Vídně přijel Metastasio jako mladý zkušený muž, zkušený také „in eroticis“. Již jako zázračné dítě pojal myšlenku, že bude reformovat poezii. Proto také studoval hudbu, neboť věděl, že má právě k poezii nejbližší. Rodil se v něm básnicko-hudební umělec. Muzikolog Celani (*Rivista musicale Italiana*, 1904) si všiml Metastasiových mladých let i jeho první lásky. Miloval dceru skladatele

jménem Francesco Gasparini, který byl žákem Corelliho a Pasquiniho. Jeho žáky byli Faustina a Benedetto Marcello. Gasparini byl nakloněn milostnému vztahu mladého Metastasia a jeho dcery Rosalie. Připravil dokonce pro oba mladé lidi návrh na svatební smlouvu (duben 1719). Metastasio však odjel do Neapole a Rosalie si vzala jiného nápadníka. V Neapoli potkal Metastasio slavnou zpěvačku Mariannu Bentiovou, zvanou *La Romanina*, provdanou Bulgarelliovou. Bylo jí 35 let, on byl tříadvacátník. Skladatel Porpora jej začal důkladně učit hudbě, když se za něj přimluvila *La Romanina*. Metastasio napsal *Gli orti Esperidi*, Porpora vytvořil hudbu, Venuši zpívala *La Romanina*. Psal se rok 1721. Pro Mariannu Bentiovou napsal Metastasio svůj text *Didone abbandonata* (1724), který byl tak básnivý, že měl úspěch i jako činoherní drama. Když se *La Romanina* s manželem Bulgarellim a s Metastasiem vrátili do Říma (po roku 1727), vedli rodinný život v manželském trojlístku. *Romanina* svého manžela přehlížela, ale o to vášnivěji milovala Pietra Metastasia, dokonce žárlivě, takže Metastasio byl nakonec rád, že z Říma odejel na dvůr Karla VI., na kterém setrval i za Marie Terezie a Josefa II. Lessing prý napsal, že v *Opuštěné Didoně* se zrcadlil nešťastný a nerozuzlený milenecký vztah Romaniny a Pietra, jak sděluje E. Celani.

Metastasio vlastně před Mariannou Bentiovou uprchl. Zakázal jí, aby se za ním vypravila do Vídně, ba dokonce si vymohl u dvora příkaz, který jí zapovídal vstup na území Vídně. Bulgarelliová byla nešťastná a pokusila se o sebevraždu. Pokus se nezdařil, ale záhy poté pěvkyně umírá.

Romanina hrála v životě Pietra Metastasia, jenž kolem roku 1714 přijal nižší svěcení („*abbé*“), tak významnou roli, že dokonce Václav Černý v poznámkovém aparátu k Sanctisovým *Dějinám italské literatury* (Praha 1959, s. 555–556) rozčleňuje Metastasiův životní běh na *období počátků* (do roku 1723), *období vlivu zpěvačky Marianny Benti-Bulgarelliové* (1723–1730), na tvůrčí *období vídeňské* (1730–1755) a posléze na *údobí stáří* (1755–1782).³⁾

O Metastasiovy práce se plně zajímají vynikající soudobí skladatelé, například Caldara, Gassmann, Hasse, Jommelli, Leo, Naumann, Paisiello, Pugnani, J. Ch. Bach, Galuppi, Pergolesi, Scarlatti, Cimarosa, Gluck, Vivaldi, Piccinni, Wagenseil, Traetta, 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 přece jen konvenčně. Také jeho básnický jazyk zůstává za úrovní dosaženou v pracích minulých let.

Unaven životem věnuje se Metastasio v ústraní studiu klasiků, koresponduje s přáteli a znovu a znovu uvažuje o řeckém dramatu. Umírá ve Vídni 12. dubna 1782 ve stáří 84 let.

Názory na Metastasiův umělecký přínos se různí. Voltaire a Rousseau ho považují za jednoho z největších dramatických básníků, zatímco například Schlegel a Sismondi (1829) vystupují ostře proti Metastasiovi. Přímí současníci však oceňovali Metastasia velice a stavěli jeho tvorbu vysoko. Všimněme si kupříkladu výroku slavného hudebního historika a cestovatele Charlese Burneyho,

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 Metastasiových zájmů vysvětluje 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 deklamacii, 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 souzněl s jeho postoji. Během styku 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 Marpurge; zdůrazňuje, že Metastasio dbal vždy ve svých operách na závěrečné morální vyznění.⁷⁾

Je zajímavé, že mnozí současníci vyzvedávali poetičnost 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⁾ Vždyť 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 Metastasio nikdy nezhudebnil své vlastní libreto, zato však někdy dával hudebním skladatelům motivy k jejich vlastním libretním předlohám.²⁰⁾

Přes leckterou výtku, již vychrtili 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 poezí, kterou hudba již pronikla a přetvořila, ale jež se nicméně uplatňuje ještě jako poezie. Toť přechodní stav, který právě vtiskuje našemu ‚Sofoklovi‘ [tj. Metastasiovi, pozn. R. P.] 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 „zpoetizování“ libretního výrazu, aniž jakkoli potlačil hudbu a zpěv. Ve svých libretech ostře odlišil charaktery jednajících osob, i když dramatické intriky a dějové motivace jsou ve většině jeho operních libret šablonovitě a tradicionálně, 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. Endekasylabický a sedmislabičný verš nalézáme v recitativu, parisylabický (leopardiovský) v árii. Počet osob je zpravidla stejný (6), jenom výjimečně je větší. Obsah valné části Metastasiových hudebních dramát můžeme redukovat na jedno základní schéma. Jejich osu tvoří většinou láska mladé dvojice, která prochází různými nástrahami a nepřízní osudu. Oba milenci podstoupí nejtěžší životní zkoušky, ale nakonec jejich láska triumfuje. Osudy milenecké dvojice tvoří hlavní náplň děje dramatu. Ostatní dramatické postavy jsou vlastně pouhé dramatické „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 panovník, který zasahuje – často rušivě – do děje; a konečně se vyskytuje v metastasiovském dramate typ důvěrníka mužského nebo ženského pohlaví, který podporuje milence nebo jejich soky, často jenom proto, aby dosáhl svých vlastních cílů.

Metastasioův přínos tkví také v tom, že dal operě 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 *operly seria* od *tragédie*, navázav 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 intrikáný,²⁸⁾ nabádá je, aby viděli své 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 dramatech a tragédiích vítězí vůle nad vášní.³⁰⁾ „Obětavost z lásky nebo přátelství je (u Metastasia)

zrovna odhodláním mučedníka, nenávisť vystupňována až k nerozumu a nikomu neustupující spravedlnost se stává ukrutenstvím. Jeví se zde úmysl básníků konstruovat scény, ohromující tíhou rozhodování a vzrušující zveličenými projevy citovými nebo do krajnosti zvrženými vášněmi, i za cenu pravdivosti, tedy působit na citění v duchu baroka, podle vzoru francouzských klasiků.³¹⁾

Není zde místa, abychom podrobněji hodnotili Metastasioův 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 sám Metastasio, jenž měl duši „elegickou, melodickou, přístupnou dojmům a povrchní zrovna tak, jako to jeho obecenstvo“.³²⁾

Zdá se, jako bychom nechtěli vidět Metastasioův přínos v pravém světle. Neboť příliš jsme zvyklí vyzvedávat negativní, vývojově mrtvé rysy jeho tvorby, proti nimž ostatně útočila i generace bezprostředně následující, generace německých a francouzských osvícenců, hnutí „*Sturm und Drang*“ („*Bouře a vzdor*“), 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 neuznávaje 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. Učíme tak v několika stručných poznámkách.

Základním rysem opery 18. století byla její číslovost, střídání recitativu (*secco* i *accompagnato*) s třídlínou árií A – B – A' (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 do seccorecitativu, hudebně chudého, málo výrazného. „Tehdejší italská opera byla špatně vyváženou směsí secco recitativu s árií. Secco recitativ byl jakési monotónní a rychlé odzpěvování, zabíhající skoro do obyčejné mluvy a rozvíjející své nekonečné pásmo nad průvodem sólového cembala (zesilovaného basovým nástrojem, pozn. R. P.), podepírajícím zpěv několika basy. Hudebníci se o recitativ mnoho nestarali. Měli veškerou 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 opeře 18. století Romain Rolland.³⁵⁾

Tento stav soudobé opery, rozporný už ve svém základě, nesl velice těžko právě Pietro Metastasio. Zaměřil svoji pozornost především k recitativu, zdůraznil 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 zdůrazňuje především dramatickou reformu operního recitativu. Usiluje o to, aby recitativ nabyl právého dramatického významu v opeře, a vidí správně, že vývojově progresivnější

– ve srovnání s recitativem secco – je recitativ doprovázený, *recitativo stromentale* (*accompagnato*). Jaký byl Metastasioův názor na otázku recitativů, vysvětluje i z Metastasiova dopisu Hassemu (viz výše), jež cituje Karl Mennicke.³⁸⁾ 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 *recitativo stromentale* jenom střídmo, aby tím 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 funkci estetickou 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. Nástrojová složka v opeře má vyjadřovat dušení 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 *Josef Mysliveček* (1737–1781), zvaný *Il Boemo* (v Itálii prý i přezdívaný italským překladem příjmení: *Venatorini*), který nezastával zásady operní reformy Christopha Willibalda 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 tedy Metastasio již nestál na vrcholu své básnické slávy, sáhl Mysliveček prozíravě k dílům, která Metastasio vytvořil ve své nejlepší tvůrčí periodě.

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 opeře také sbory, které u Metastasia tvoří dramatický protipól árií a zjevně mají značný význam dramaticky stavebný. Dokonce i ansámblů a dueta Mysliveček podstatně omezoval, takže jeho operní typ je ve stavebném ohledu dosti stereotypní. Mysliveček měnil v libretu i sled jednotlivých ariózních čísel a navíc dával možnost výkonným umělcům – především pěveckým primadonnám a maestrům di cappella –, aby jeho opery „upravovali“ ke svému obrazu. Podobně jako jiní skladatelé 18. století schvaloval i Mysliveček onen 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 škrtů 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 secorecitativech 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, respektive 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.

*Vil Parnasso confuso*⁴¹⁾ jsme se sešli s typicky oslavným libretem, které Metastasio napsal původně pro Glucka ke sňatku Josefa II. s Marií Josefinou Bavorskou (viz též v samostatné kapitole této naší knihy).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* (*Zmatek na Parnasu*) patří vlastně mezi typ gratulačních kantát. Podle mínění Marietty Šagiňanové vznikla k témuž slavnostnímu okamžiku jako stejnojmenná opera Gluckova, totiž ke královskému sňatku Josefa II. a Marie Josefiny Bavorské.⁴⁴⁾ Zdá se, že její premiéra se uskutečnila v Parmě (za přítomnosti neapolského vyslance) v divadle vévodského paláce (Teatro 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 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 Brixiho (1732–1772): *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 rukopis této Myslivečkovy opery má název *Il Parnasso confuso* a je uložen v Knihovně svaté Cecílie v Římě (podrobněji viz v naší samostatné kapitole).⁴⁶⁾ Obsazení Myslivečkovy opery v římském znění je běžné a obsahuje dvě hory, dva hoboje, dvoje housle, violu a continuum.⁴⁷⁾ Jak prokazujeme v naší samostatné kapitole, jde o dílo psané ve stylu neapolské opery.



(23) Pietro Metastasio. Dobová rytina. Vytvořil ji C. S. Gaucher podle obrazu J. Steinera

Il trionfo di Clelia je typické libreto pro *opera 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 (srov. naši kapitolu *Cesty a rozcestí rakouského*

a českého obdivovatele benátské školy v této knize), 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 chrabry národ; rozhodl se uzavřít s Římany mír.

Ze stručně nastíněného syžetu (podle spisu *Ab Urbe condita*, jehož autorem je Livius) 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 *Isabely z Bourbonů*, k jejímuž narození bylo toto dílo vytvořeno, neboť oslavovalo její narozeniny.

Mysliveček nepsal svou operu z roku 1768 na Metastasiův námět s přímým záměrem oslavným, jako před lety Hasse (1762).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 vytěžil 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 skladatelům Myslivečkovy doby.⁵²⁾ Metastasio napsal libreto o *Semiramidě znovu objevené* 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 (*Il Teatro delle Dame*) u příležitosti karnevalu roku 1729.

Děj opery o krásné a neřestné *Semiramidě*⁵³⁾ 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 *Sibaribo*, a to právě ve chvíli, kdy se tam setkala se svým milencem *Sciltalcem*, vládcem části Indie. Semiramidin otec *Vesor*, který nepřál milostnému 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 hřívivou barvitost děje. Ani jednomu z nich, stejně jako Myslivečkovi, nešlo o dramatickou pravdivost libreta a opery. Daleko spíše našli v Metastasiově *Semiramidě* působivé výjevy komparzní, 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 Myslivečkovy dílo na Metastasiův text, jeho oratorium („duchovní opera“, *azione sacra*) o poznání biblického Josefa. Jo-

sef (zvaný Egyptský), syn Ráchel a Jákoba, narozený v Cháranu, vzbudil žárlivost svých bratrů. Ti ho hodili do cisterny a později prodali Izraelcům, kupcům midjanským. Ti ho zase prodali dále Potifarovi, veliteli faraónovy tělesné stráže. Jeho žena křivě Josefa obvinila, že se jí snažil svést. Josef byl uvězněn, ale dostal se z vězení, stal se správcem egyptské země. Oženil se s dcerou egyptského kněze, se kterou měl dva syny, Manase a Efrajima. Josef byl i vykladačem snů. Předpověděl z faraónova snu, že Egypt zažije sedm tučných let, ale také, že budou následovat léta hubená. Jako správce sýpek (dnes bychom asi řekli „ministr zemědělství“) shromažďoval v Egyptě zásoby potravin – to ještě během tučných let –. Nedostatek potravin donutil i Josefovy bratry, aby je šli nakupovat do Egypta. Tam se s Josefem setkali, když ho předtím již byli poznali. Josef se s nimi smířil a povolal celou svou rodinu k sobě do Egypta. Zemřel ve věku 110 let. Egyptská moudrost považuje tento věk za ideální.

Starozákonní příběh z Knihy Genesis (Gn 37–50) posloužil Metastasiovi.⁵⁴⁾ Mysliveček napsal na jeho libreto *Giuseppe riconosciuto* stejnojmennou (duchovní) operu roku 1769. Již předtím libreto posloužilo 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, ale čerpá z dějů kolem Josefova osudu jen zčásti.⁵⁷⁾ Odehrává se v Memfidě, kde žije *Josef*, o jehož pravém původu není nic známo. Josef sám neví, že je synem Jákoba a Ráchel, vzpomíná si pouze, že ho kdysi bratři prodali do otroctví. Po složitých zápletkách vyjde najevo, že Josefa uvrhli jako otroka do Egypta právě *Juda* a *Simeon*, kteří dlí u něho na hostině. Z toho vysvitne, že oba jsou Josefovými bratři. Poznavše v Josefovi zavrženého bratra, pokorí se před ním. Když s ním hovoří o své lásce k otci Jákobovi, Josef se rozlítostní a oběma odpustí. Děj pak končí všeobecným usmířením a projevy lásky; je chválen Bůh, který vše spravedlivě a moudře řídí.

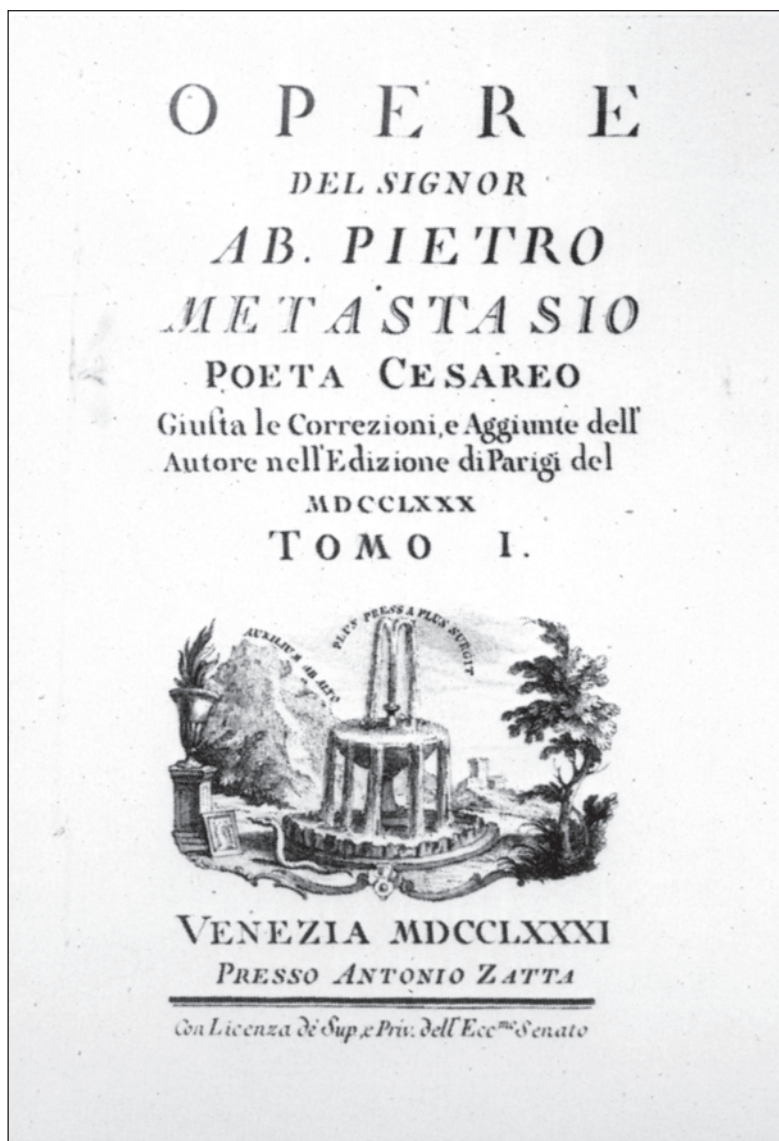
Ačkoli se běžně uvádí, že Myslivečkovu zpracování *Josefa* je oratorní, přece jenom se zdá, že Mysliveček v tomto díle vytvořil dramatizovaný, jevištní typ oratoria, který se blíží opeře. Ryze operní je například v libretu hostina v Josefově domě, líčená s pravou pozdně barokní nádherou. Těž zápletky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

V roce, kdy byl dokončen *Josef*, vznikla další slavná Myslivečkova opera *Ipermestra* (citovaná též jako *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 po Hassem sáhli k tomuto metastasiovskému námětu Cafaro, Duni, Fortunati, Gluck, Jommelli, Martín y Soler, Naumann, Paisiello, Piccinni, 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 snoubenka, se však vypořádá s protichůdnými povinnostmi vůči otci a snoubenci. *Lynkeovi* dopomůže k útěku, otec ji sice postaví před soud, ale je osvobozena. Její syn *Abas* se stal Danaovým nástupcem. Jak se dočítáme (*Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker*, Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1874, s. 263), byli jak *Lynkeus*, tak *Ipermestra* (řec. *Hypermmestra*), zařazeni mezi héroje. Ale zpět k závěrečnému morálnímu vyznění Metastasiovu: Láska a poslušnost *Ipermestrina* přináší klid a štěstí otci, snoubenci (manželovi) a jí samé. V ději, který se odehrává v královském sídle v Argu,⁵⁹⁾ zaujala *Myslivečka* především moralistní tendence. Vytvoří ve své stejnojmenné opeře opět typ *opery seria*, který je vystavěn 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 (dnes Petrohrad). Partitura je uložena v Leningradském (Petrohradském) Státním institutu divadla, hudby a kinematografie.⁶¹⁾ Dá se předpokládat, že jde „o vlastní autorův rukopis“.⁶²⁾ O existenci této opery se zmiňoval Igor Belza,⁶³⁾ ze starších autorů systematických prací píše o *Nitteti* F. Clément a P. Larousse,⁶⁴⁾ kteří uvádějí provedení opery v Benátkách (poprvé roku 1780). (Jinak ovšem o díle píše ve své knize *Josef Mysliveček*, Editio Supraphon, Praha 1981, s. 129–130.) 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⁾ Najdeme jej – v leningradském (petrohradském) výše citovaném ústavu jej našel historik umění A. G. Movšenson – pod signaturou Inv. N 752 až Inv. N 753. Z exlibris se dovídáme, že rukopis ve dvou svazcích pochází ze sbírky hraběte Nikolaje Petroviče Šeremetěva. Srovnáním s *Myslivečkovým* autografem z opery *Il gran Tamerlano* (viz mikrofilm Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, sign. J 35/IV) Ivo Stolařík zjistil, že v případě opery *Nitteti* jde rovněž o *Myslivečkův* autograf. Analýzou prvního listu ouvertury vyšlo pak najevo, že byla napsána v Bologni 1770 („*Overtura della Nitteti Scritta in Bologna 1770 da Giuseppe Misliwecek detto il Boemo*“). Další bádání prokázala, že premiéra opery *Nitteti* se uskutečnila v Teatro Communale na jaře roku 1770 (srov. Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog. Zur Geschichte der neapolitanischen Oper*. Spisy University J. E. Purkyně [nyní Masarykova], svazek 164, Fakulta filozofická, Brno 1970, s. 181). Neplatí tedy údaj F. Clémenta – P. Larousse (*Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*, Paris 1869, s. 781), že premiéra *Nitteti* se konala v Benátkách 1780.

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 Hérodotos z Halikarnássu (484? př. Kr. – 430 př. Kr.) ve svých Dějinách (*Historiés apodexis*, kniha III., kapitola 1–3), je dcera krále *Apria* (7. král 26. dynastie z doby konce egyptské říše); *Amasis* je jméno egyptského krále 26. dynastie, který



(24) Souborné vydání: *Opere del signor Ab. Pietro Metastasio, poeta cesareo*. Benátky 1781. Titulní list.

byl Apriovým vojevůdcem (podle Manethona, Hérodota a Diodora Sicilského). Ostatní osoby libreta (*Bubastés, Beroe, Sammetés*) jsou zřejmě smyšlené.

Pohlédněme 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*, který má vzpouru potlačit, je vzbuřenci prohlášen za krále. Sám Amasis s tím souhlasí, protože věří v čest-

nost svého přítele Aprii. Pověří ho, aby hledal jeho dceru *Nittetis*, která se během vzpoury záhadně ztratila. Vlastním dějem opery je pak hledání *Nitteti*, jež se posléze šťastně setká se svým otcem. – Místem děje vzpoury je řecké město Kanóba. Opera se odehrává v den slavnostního příchodu krále Amasise.⁶⁹⁾

Značně složitě 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 vroubena nebezpečenstvím, úklady, inkognitem, láskou čisté a šlechteté princezny *Cleonices* atd. Nebýt pomoci věrných Krétanů, nebyl by *Demetrios* vyhnal ze svého vlastního království uzurpátora *Alexandrose Baláse*, nebyl by získal lásku *Cleonicidinu*, ani by se nebyl opět stal králem Sýrie.

Pokud se podařilo zjistit, jde u Metastasia o libreto smyšlené. Jeho jediná osoba můžeme jen zčásti podepřít prameny z antické literatury. Metastasio napsal *Demetria* k oslavě jmenin Karla VI. z příkazu císařovny Alžběty Kristiny pro italského skladatele Antonia Caldaru, vicekapelníka dvorní kapely, 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 jen tolik, že je nyní uložen v berlínské Staatsbibliothek. Podává o ní zprávu Josef Plavec, který zjistil její lokaci 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 Myslivečkova metastasiovská práce. Námět a děj je zpracován podle historie únosu Sabinek 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, jsouc poslušna vůli 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 roku 1765 u příležitosti sňatku arcivévodky Leopolda Rakouského s Donnou Marií Louisou z Bourbonů.⁷⁴⁾ Mysliveček se dočkal premiéry své opery *Romolo ed Ersilia* v Neapoli. V tamním Teatro S. Carlo byla poprvé uvedena 13. srpna 1773. Dílo se zřejmě těšilo velké oblibě. Svědčí o tom dobový opis díla v archívu neapolské Konzervatoře, jenž se tu dochoval ve zlacené kožené vazbě. Takto svázané partitury patřily jen autorům, kteří měli velký ohlas a byli populární ve veřejnosti, jež vysoce oceňovala jejich uměleckou úroveň.

Artaxerxes – jež Mysliveček zhudebnil roku 1774 – měl premiéru rovněž v neapolském Teatro S. Carlo, a to 13. srpna uvedeného roku. I Myslivečkovu operu *Artaserse* uložili do archívu Konzervatoře v Neapoli. Její partitura má rovněž zlacenou koženou vazbu.

Artaxerxes I. (staropersky *Artachšathra*, řecky zvaný *Makrocheir*, tj. Dlouhokrký) je podle Plútarcha a Cornelia Nepota synem *Xerxa I.* (486–465/4 př. Kr.), staropersky zvaného *Chšajárša*, jenž byl synem a nástupcem *Dáreia I.* *Xerxův* syn *Artaxerxes* (465/4–425) uznal samostatnost řeckých měst v Malé Asii po bitvě u Salamíny. Metastasio prezentuje *Artaxerxa I.* jako vraha. Usmrtil svého bratra

Dáreia na naléhání *Artabana*, prefekta Xerxovy královské stráže. Z *Artabana* se vyklube zrádce, neboť podle usiluje o Artaxerxovu smrt.⁷⁵⁾ Děj libreta se soustřeďuje na postupné odhalování Artabanovy zrady. *Artaban* je mravně odsouzen, *Artaxerxovi* kyne záchrana.⁷⁶⁾

Titus Flavius Vespasianus, římský císař v letech 79–81 po Kr., byl Metastasiovi předlohou pro hlavní postavu jeho libreta, které s úspěchem užil i Josef Mysliveček. Je to libreto *L a c l e m e n z a d i T i t o*,⁷⁷⁾ které po letech zhudebnil i Wolfgang Amadeus Mozart. Původně napsal k Metastasiově předloze hudbu slavný Caldara (premiéra byla 4. listopadu 1734 u příležitosti narozenin Karla VI. v divadle císařského dvora ve Vídni). Později libreto zhudebnili Galuppi, Gluck, Hasse, Holzbauer, Sarti, Alessandro 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 Vespasianus* jim však velkoryse odpouští a spokojuje se s jejich otcovským napomenutím. „*Titovu shovívavost*“ s hudbou Josefa Myslivečka si objednaly Benátky a uvedly ji na den svatého Štěpána, kdy se vždy zahajovala zimní stagiona. Stalo se tedy 26. prosince v Teatro S. Benedetto.

Jednou z nejznámějších Myslivečkových oper na Metastasioův text je *E z i o*. V jeho předehře se Mysliveček projevuje už jako mistr sonátové formy tzv. mannheimského typu, k níž postupně došel bez znalosti děl mannheimských symfoniků, neboť jejich kompozice byly na jihu Evropy neznámé. Mannheimské symfonie směřovaly na západ, tedy hlavně do Paříže. V německém prostředí byly přirozeně velmi populární, ale například již v Rakousku je takřka neznali. K tzv. mannheimskému typu sonátové formy dospěl Mysliveček zcela jednoznačně protřednictvím neapolské školy, a to zejména znalostí skladeb Alessandra Scarlattiho. V jeho sinfoniiích již nacházíme zcela stejné postupy jako u Mannheimských. To je důkazem toho, že tzv. sonátová forma nebyla „výmyslem“ mannheimských symfoniků, jak se mylně domníval na počátku minulého století Hugo Riemann, nýbrž vznikala takříkajíc kolektivně, neboť vzájemně spolupracovaly na její kodifikaci škola severoněmecká, zejména Carl Philipp Emanuel Bach, dále pak škola neapolská i škola mannheimská. Myslivečkova sinfonia k *Eziovovi* je hojně nahrávána. V dřevních dobách ji prezentovala nahrávka na standardních deskách.⁷⁸⁾ V áriích z *Ezia* se Mysliveček projevuje jako zkušený komponista neapolského směru.⁷⁹⁾

Hlavní postavou opery *Ezio* je *Aëtius*, vojevůdce Valentiniána III., vítěz nad Attilou (bitva na Katalánských polích roku 451). Byl neprávem obviněn z nevěrnosti vůči *Valentiniánovi*, intriky proti němu spřádal proradný *Massimo*, který Ezia nenávidí. Stane se uzurpátorem římského trůnu, ale už v letech 383–388 (je tedy u Metastasia postavou chronologicky předsunutou). *Massimo* nepřeje Eziově lásce k *Fulvii*, jež je Massimovou dcerou, a věří, že se stane manželkou císaře *Valentiniána III.* Odtud mj. pramení také *Massimovy* intriky proti *Eziovovi*. *Massimo* usiluje také o *Valentiniánovu* smrt, ale chce vraždu svěst na *Ezia*. Valentiniánova sestra *Onoria* (tj. *Honoría*) doufá, že se stane Eziovou milenkou. Když *Valentinián* uvěří *Massimovi*, že *Ezio* usiluje o jeho život, dá slavného vojevůdce vsadit do žaláře. *Onoria* pevně věří v jeho nevinu a prosí Valentiniána, aby udělil *Eziovovi* milost. Když císař zjistí

pravý stav věcí, *Ezja* propustí. Mezitím zrádce *Massimo* poštvé proti císaři Eziovo vojsko. Domnívá se, že *Ezjo* je mrtev, a jeho – Eziovi – vojáci mají vykonat pomstu na císaři za vojevůdcovo údajně bezživotí. Schyluje se k dramatickému okamžiku. *Massimo* staví se v čelo Eziova vojska, chystá se svrhnout *Valentiniána* a zbavit ho života. Zasahuje *Varo*, který *Ezja* vysvobodí z vězení. *Ezjo* se postaví proti *Massimovi* a císaře zachrání. *Valentinián* poznává Eziovu nevinu a uvědomuje si, že tento vojevůdce je mu bezvýhradně věrný. Ač císař projevoval vzníceně láskyplný vztah k Eziově milence *Fulvii*, zříká se její lásky a svoluje k Eziovu sňatku s ní. Na výslovnou *Eziovu* prosbu odpouští i *Massimovi*, neboť je panovníkem velkodušným.⁸⁰⁾ Mysliveček slavil premiéru v Neapoli (Teatro Reale, 1775).

Hrdina opery *D e m o f o n t e* (*Démofontés*) 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 dílům nejpopulárnějším.⁸¹⁾ *Démofontés*, král v thráckém 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 thráckých panen – věštba je stále nejasná. *Démofontés* stanoví, že bude obětována krásná *Dircea*, tajná manželka *Timantova* a dcera čackého šlechtice *Metusia*. Protože však *Dircea* dlí mimo hranice Thrákie, pověřuje *Démofontés* svého syna *Chierina*, aby *Dirceu* přivedl zpět do Thrákie, *Dircein* manžel i sama *Dircea* jsou posléze odsouzeni k smrti, protože neposlechli *Démofontových* rozkazů. Když má být vykonán rozsudek, pocítí *Démofontés* lítost a rozsudek odvolá. Vysvětlilo se, že *Dircea* je vlastně jeho dcerou. *Démofontés* 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 spád jednajících osob. Dá se předpokládat, že Josef Mysliveček sáhl roku 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. Nevadilo mu, že *Timantés* se například domnívá, že se stal manželem vlastní sestry. Ano: *Démofontés* zjišťuje, že *Dircea* je jeho dcerou. Zároveň však vyjde najevo, že tedy *Timantés* není následníkem koruny, nýbrž synem *Matusiovým*. Padá do náruče *Dircey*. *Démofontés* odhalí, že pravým dědicem je *Chierinos*, jehož poslal do Frýgie pro princeznu *Kreusu*; tu mu pak určí za manželku. Tedy tak se to nakonec rozuzlí: *Démofontés* v *Timantovi* odhalí onoho nevinného dobyvatele, o němž hovořila věštba, konečně prohlédne a zbavuje město krutého zákona každoroční oběti bohům.

Mysliveček poznal Metastasiovo libreto o *Démofontovi* již v Praze. Pražské Teatro nuovo a jeho ředitel Angelo Mingotti uváděli 1763 operu Baldassare Galuppiho na týž text. Vlastním impulzem k *Démofontovi* byla však po letech objednávka divadla S. Benedetto v Benátkách. Mělo krásnou budovu s kapacitou 1200 – 1500 míst, byly v něm pohodlné lóže ve čtyřech pořadích, jevištní technika byla na velmi dobré úrovni. Divadlo S. Benedetto bylo provozně neobyčejně pružné a zdárně soutěžilo s oběma předními benátskými operními domy, tedy s Teatro Grimani a s Teatro S. Giovanni Grisostomo. Objednávce Divadla Benedetta Mysliveček

rád vyhověl. Premiěra se tu konala v lednu 1769. Hudebně text MysliveĀek pěpracoval – s největší pravděpodobností –, kdyĹ mu neapolskě Teatro S. Carlo oznĀmilo, Źe hodlĀ *Děmofonta* uvěst takě na scěnu. Slib dodrŹelo. NeapolskĀ (patrně pěpracovanĀ) verze *Děmofonta* tu poprvě zazněla 20. ledna 1775. Konzervator Źi pořídila opis partitury ve zlaceně koŹeně vazbě. Autograf je uloŹen v Ősterreichische Nationalbibliothek ve Vědni (sign. IX-16421). TamtěŹ nalezneme i další MysliveĀkovy autografy jeho oper (nevadě, Źe vŹechny nejsou na Metastasiovy texty): *Motexuma* (sign. IV-15721a); *Antigone* (sign. IX-16420); *Ezio* (sign. IX-16419); *Attide* (sign. IX-16418); *L'Ipormestra* (sign. X-17796); *Il gran Tamerlano* (sign. X-17797).

Metastasio sĀm podotýkĀ, Źe jeho *Achille in Sciro* (*Achillěs ve Skýru*), MysliveĀkem zhudebněnĹ roku 1775, vznikl jako libreto během krĀtkě doby osmnĀcti dnĹ. ⁸³⁾ PělěŹitost k vytvořeně libreta byla opět vnější: sĹatek Marie Terezie se ŐtěpĀnem FrantiŹkem, věvodou z Loreny a velkověvodou z ToskĀny. ⁸⁴⁾ LiterĀrně zpracovĀně Achillova pobytu na Skýru se vyskytuje v rozmanitĹch podobĀch. ⁸⁵⁾ VŹechny postavy Metastasiovy jsou osobami z řeckě mytologie: *Lykomeděs* je krĀl na Skýru, *Deidamia* je jeho dcera, z jejíhoŹ tajněho zasnoubeně s *Achillem* se narodil *Pyrrhos* zvanĹ *Neoptolemos*. Podle Homěra je *Nearkos* kentaurem *Cheirónovým* a vystupuje jako AchillĹv opatrovněk.

Děj opery je vzat z doby, kdy se spojili řeĀtě panovnickĹ, aby odĀinili potupu, kterou spoleĀně utrpěli Źnosem Heleny. Chystajě se zniĀit Tróju. ProtoŹe vŹak podle Źradku bohĹ mĹŹe řeckě vojsko zvětězit aŹ tehdy, bude-li mu velet *Achillěs*, vyŹadujě si vojĀci jeho vedeně. Proti tomu vystupuje Achillova matka *Thetis*, kterĀ se obĀvĀ o synĹv osud. Proto dĀ *Achilla* na vychovĀně do Thessalie, kde mladĹ hrdina Źije pěvleĀen za děvku. Tehdy poznĀ *Achillěs* spanilou *Deidamii*, zamiluje se do ně, dĀ se poznat a proŹije s ně chvěle blaŹeně lĀsky. Mezitěm vysĹlajě bojovnickĹ za *Achillem* posly, aby se jim postavil do Āela. *Achillěs* vyhovuje a odstrĀně svĹj rozpor mezi lĀskou a vĀleĀnou slĀvou. SlĀva vlasti je mu nade vŹe.

MysliveĀek nepovaŹoval *Achilla* za nějakou svou vynikajěcě pracě. Pěesto vŹak měla neapolskĀ premiěra děla (1775) znaĀnĹ ohlas. (Stanislav Bohadlo autorstvě popěrĀ.)

Adriano in Siria nepatěrě zajistě k MysliveĀkovĹm nejznĀmějším operĀm. Őlo totiž o operu měně vĹpravnou, dnes bychom mĀlem řekli „komorně“, souděc podle toho, Źe byla poprvě provedena v malěm, neakustickěm a tuděŹ mĀlo vyhovujěcěm divadle Del Cocomero ve Florencii. ⁸⁶⁾ MysliveĀek sĀhl k metastasiovskěmu libretu, kterě jěŹ děěve zhudebnil MetastasiĹv spolupracovnickĹ, naturalizovanĹ VědeĹan, italskĹ skladatel Antonio Caldara. S Caldarovou hudbou zaznělo dělo poprvě za pěětomonosti nejvzneŹenějšího panstva dne 4. listopadu k narozeněnĀm Karla VI. a jeho manŹelky, cěsařovny AlŹběty.

Děj libreta, arci smyŹlenĹ, je situovĀn do doby cěsaře HadriĀna. *Publius Aelius Hadrianus* se narodil roku 76, vlĀdl v letech 117–138. Byl pĹvodem z HispĀnie (dnes Őpanělsko). Upustil od Traianovy vĹbojně politiky, vykldil Źzemě, kterĀ zěskal ve vĀlce s Parthy. Upevnil cěsařskou moc, vybudoval v zĀpadně Evropě pohraniĀně opevněně (*limes*) a zavĀděl reformy. Měl zĀjem o filozofii a o uměně, byl cěcitelem řeckě kultury. ⁸⁷⁾

Metastasiovo libreto se odvíjí po vítězných bitvách s Parthy. Dramatické zápletky v Antiochii, kde se děj odehrává, jsou ovšem motivovány nehistoricky; podobně některé další osoby libreta jsou smyšlené.

Hadrián, nazvaný v libretu italsky *Adriano*,⁸⁸⁾ zvítězil nad parthskými 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 ke 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 o pravém stavu věcí. *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⁾ M. Šagiňanová se správně domnívá, že jde o dílo pojednávající o sportovních slavnostech.⁹¹⁾ Slavné olympijské hry reprezentuje v libretu *Mégaklés*, několikanásobný vítěz v nejtěžších utkáních. Avšak tentokrát vítězí v boji s nejlepšími atlety celého Řecka *Licidus*, který pojme za manželku krásnou *Aristenu*, 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⁾

Sáhněme ke slovníkové literatuře. Hugo Riemann (*Opern-Handbuch*, Berlín 1887) nás informuje, že před Myslivečkem sáhlo k námětu 25 autorů operních kompozic, po něm ještě třináct. Námět se opírá o Hérodota (viz výše) a pojednává o sňatku *Aristeie*, dcery krále *Kleisthény ze Sikýónu*, s *Mégaklem* z rodu Alkmaionidů. *Mégaklés* zvítězí v olympijských hrách; zúčastnil se jich jako náhradník za *Licida*, o němž nikdo neví, že byl v dětství pohozen a vychován na dvoře krétského krále. Pro lásku k *Aristei* zavrhl *Licidus* princeznu *Argéné* z Kréty. Ušlechtilá *Argéné* mu odpouští, i když ji jeho vlačnost zraňuje. Později však odhalí *Licidův* původ: ukáže se, že *Licidus* se vlastně jmenuje *Filintos* a je bratrem *Aresteie*. Pak už jeho přítel *Mégaklés* nemá zábran, aby se *Aresteie* vyznal ze svého citu a pojal ji za ženu. *Licidus*, či vlastně *Filintos*, získá ruku Krétanky *Argéné*, protože poznal opravdovost její lásky.

O libretu, které se odehrává za Kleisthénovy vlády v letech 576–572 př. Kr., napsal Hugo Riemann v uvedeném slovníku: „Ačkoli byla úcta Italů k Metastasiově

básni tak velká, že ji považovali za jeho nejhezčí dílo, zdá se přece jen, že žádný z mnoha pokusů o hudební zpracování se trvale nelíbil.“ Při četbě Riemannova výroku máme sto chutí polemizovat slovy F. X. Šaldy: „Nesmrtelnost jest prázdná papírová dekorace.“ Připusťme, že se *Olimpiade* trvale nelíbila; přesto však plných třiadvadesát let upoutávala skladatele různých národností, protože vyjadřovala dobové pocity vyvěrající z obdivného vztahu k antice, která například právě v letech Myslivečkova působení byla zásluhou Winckelmannovou předmětem obdivu. Mimoto byl motiv olympijských her velmi přitažlivý právě ve druhé polovině 18. století; Metastasio v něm vnesl do oblasti opery motiv mužného sportovního zápolení, který byl protikladem preciózního rokokového postoje ke světu. Nic nevdává, že jména v Metastasiově libretu se plně neshodují s oněmi, která uvádí Riemann, neboť vychází z Hérodota, nikoliv z Metastasia. Dobový opis Myslivečkova díla si pořídila Konzervatoř v Neapoli, tamtéž měla *Olimpiade* svou premiéru 4. listopadu 1778 v hlavním divadle Teatro S. Carlo. Karlovi, jinak šestému císaři toho jména v pořadí, bylo dílo věnováno, tedy alespoň jeho památce. Na svátek Karla Boromejského (1538–1584), který byl patronem Karla VI. i patronem Divadla S. Carlo, tu tradičně zazněla nejvýznamnější operní premiéra roku. Tentokrát to byla Myslivečkova *Olimpiade*, která sklídila úspěch.

Tím jsme uzavřeli přehled metastasiovských operních titulů, které zhudebnil Josef Mysliveček. K nim dlužno ovšem zařadit také význačný oratorní pokus, totiž skladbu *Betulia liberata*, která libretně vychází z téhož námětu jako text básníka Cassettiho k oratoriu Antonia Vivaldiho *Juditba triumphans devicta Holofernes barbarie* (srov. v naší kapitole o Vivaldim). Mysliveček však sáhl ke zpracování Metastasiovu pod názvem *Betulia liberata*. Skladatel tedy ponechal původní Metastasiov titul. Pochází z roku 1734. Tehdy jej „poeta cesareo“ napsal na pokyn Karla VI. a vyslechl také jeho zhudebnění (prem. téhož roku), jehož autorem byl Georg Reutter starší (1656–1738), nástupce Fuxův ve funkci druhého kapelníka a od roku 1715 první kapelník souboru Cappella Imperiale, jenž také tuto „azione sacra“ poprvé uvedl. Mysliveček zhudebnil Metastasiovu *Osvobozenou Betúlii* také jako „duchovní děj“ a dal ji poprvé provést v Padově roku 1771. Čtyři léta poté zaznělo dílo také v Praze u Křižovníků. Mysliveček věděl, že jde o látku, která je v Itálii značně oblíbená. Soustředil se hlavně na vylíčení útrap obleženého města a na věrné zachycení hrdinky Júdit. I v Praze mělo Myslivečkovu opus živý ohlas.

Ale ani textem *Betulia liberata* nekončí náš výčet metastasiovských titulů, které zhudebnil Mysliveček. Ještě jednou sáhl k Metastasiově oratorní látce. Jeho *Abramo ed Isacco* (*Abrahám a Izák*) má u Metastasia titul *Isacco, figura del Redentore* (Izák, podoba Spasitele). Básníkovu dílo vzniklo jako „azione sacra“ opět na Karlovo pokyn, a to roku 1740, kdy je provedla Cappella cesarea s hudbou skladatele jménem Giacomo Cesare Predieri (1665–1753). Příležitost k uvedení byla posvátná, neboť *Isacco* zazněl o Velikonočním týdnu. Pod původním metastasiovským označením bývá tato „azione sacra“ leckdy uváděna také v bibliografii Myslivečkově. Ale pro veřejnost nakonec zvítězil titul *Abramo ed Isacco*. Jde tu bezpochyby o nejvýznamnější Myslivečkovu oratorium, spjaté s Florencií. Bylo tam také poprvé uvedeno v Casino della Nobiltà dne 10. března 1776: Není vyloučeno,

že šlo o scénické provedení. Podíleli se na něm Tommaso Guarducci a v roli Abraháma vystoupil pozdější Belmonte z Mozartova *Únosu ze sevailu*, tenorista Valentin Adamberger. Úspěch *Abraháma a Izáka* byl značný. Jeho partitura putovala ihned Evropou v několika opisech. Sám Mysliveček ji odvezl do Mnichova, kde své dílo provedl s nevšedním ohlasem. Shodou okolností se tehdy v bavorském hlavním městě hrál také Myslivečkův *Exjo*. W. A. Mozart si *Abraháma a Izáka* ihned povšiml, oblíbil si jej a napsal (v dopise ze dne 11. října 1777): „Celý Mnichov mluví o jeho (Myslivečkově) oratoriu Abrahám a Izák, které zde bylo prováděno.“ Bavorský kurfiřt Josef Maxmilián byl skladbou tak nadšen, že Myslivečkovi dokonce nabídl funkci dvorního skladatele ve svém městě Mnichově. Avšak ke jmenování nedošlo, protože Josef Maxmilián v prosinci 1777 nečekaně zemřel. *Abrahám a Izák* byl tak slavný, že dokonce byl připisován Haydnovi nebo Mozartovi. Ještě roku 1928 vyšla v časopise *Die Musik stať*, v níž bylo obhajováno Mozartovo autorství. V osmáctém století šlo bezesporu o skladbu velmi populární a rozšířenou, o čemž svědčí její opisy v Mnichově, ve Freisingu, Würzburgu, Budapešti, několik opisů v Praze a ve Florencii. Srovnáním těchto znění zjišťujeme, že v opisech docházelo ke změnám v instrumentaci a k přehazování nebo výměně některých árií. Dílo mělo velkého propagátora v Emanuelu Schikanederovi, pozdějším libretistovi *Kouzelné flétny*. Uvedl je koncem října 1785 se svou vídeňskou společností také v Budapešti v dřevěném divadle u mostu v Budíně. Záhy nato se dochovály doklady o uvedení skladby v Prešpurku (Bratislavě) péčí operní společnosti Johanna Nepomuka Erdödyho (v březnu 1786). Praha poznala *Abraháma a Izáka* již roku 1778. O deset let dříve zde byl uveden stejný námět oratorně zpracovaný v díle Ignaze Holzbauera. Nyní, 1778, je Křížovníci dávali v Myslivečkově znění; u varhan byl Josef Norbert Seger, bývalý Myslivečkův učitel. Libreto *Abraháma a Izáka* je postaveno na starozákonním příběhu z 22. kapitoly knihy Genesis a je rozvrženo do dvou dílů. Dramaticky a psychologicky řeší konflikt svědomí a vztahu mezi otcem a synem. Abrahám uzavře s Hospodinem smlouvu, podle které se stane otcem pokolení a národů, bude-li jej vždy poslušen jako jediného Boha. Abrahámův vztah k Bohu je však nyní podroben nejtěžší zkoušce: Hospodinovi má obětovat svého jediného syna Izáka. V libretu Metastasio přidal některé postavy navíc, například Izákovu matku Sáru, která ve 22. kapitole Genesis nevystupuje. Tím mohl libreto koncipovat v prvním díle jako scénu loučení, ve druhém jako scénu obětování a shledání. – Věnujme nyní libretu poněkud hlubší pozornost: Abrahám vypráví příběh svého stoletého života. Izák s nadšením naslouchá a slibuje, že ničím neposkvrní čest svého rodu. Zjeví se anděl, který žádá Abraháma, aby obětoval svého jediného syna. Abrahám je zdrcen, ale vzchopí se, aby v modlitbách prosil Boha o sílu k takovému činu. Dá pokyn Gamarimu (svému sluhovi: u Metastasia jde o smyšlenou postavu), aby připravil vše potřebné na cestu do hor. Abrahámova manželka Sára se probudí a vyslechne tragickou zprávu. Zatímto Abrahám vyjadřuje poslušnost vůči Hospodinu, prožívá Sára muka milující matky v hluboce působivé scéně loučení. Izák slibuje – ničeho netuše –, že se vrátí. Marně se Gamari pokouší vyzvědět pravou příčinu Sářina smutku; podobně jako Abrahám, odevzdala se i Sára do vůle Hospodina. Gamari přitakává tomuto ode-

vzdání a připomíná, že všichni jsme na tomto světě pouhými poutníky. V závěru prvního dílu prosí Hospodina o klid duše. Sbor pastýřů nabádá v závěrečné apotheoze Izáka, že je povinován Abrahámovi synovskou poslušností. Druhý díl oratoria začíná nářkem Sáry, která vyslala pastýře, aby sledovali další Izákovy osudy. Spolu s nimi odešel i Gamari, který přinesl později Sáře zprávu, že viděl Izáka ještě živého. Během smutečního pochodu (pochodu daleké cesty *Marcia da lontano*) sledujeme pak Izákovu pouť na obětiště. Následuje recitativ Izáka s Abrahámem, který je přerušen příchodem anděla právě v okamžiku, kdy chce otec vztáhnout na syna ruku: anděl sděluje, že vše byla jenom boží zkouška. Izák zapěje díkůvzdání Hospodinovi. V další scéně se již setká Sára s Abrahámem i Izákem a radostí omdlí. To vyvolá Abrahámovu úvahu o tom, že i radost může narušit duševní rovnováhu člověka. Sára se probudí z mdloby a vítá se s příchozími. Izák je v myšlenkách stále ještě na obětišti. Přichází anděl, který předpovídá Abrahámovu rodu velkou a skvělou budoucnost. – Mysliveček byl libretem doslova fascinován a vytvořil, podle našeho mínění, svou *vůbec nejucelenější skladbu*. Proto jsme jí věnovali také širší pozornost. Mozart ji opět a opět studoval a byl jí nadšen. Mysliveček se v tomto díle stal citlivým hudebním psychologem. Zachycuje účinně proměny duševních stavů jednajících osob, zachycuje výkřiky i velká duševní hnutí (také v orchestru), uplatňuje poznatky o charakteristice tónin, nově působí jeho instrumentace, v níž se blíží Mozartovi. Ve svém geniálním *Abrahámovi a Izákovi* se stal dovršitelem oratorní tradice neapolské školy a nepronikavěji se přiblížil k vrcholným projevům skladatelů vídeňského klasicismu: Haydnovi a Mozartovi.

* * *

Z toho, co jsme napsali o Metastasiových libretech, která si k hudebnímu zpracování vybral Josef Mysliveček, vyplývá, že jde zhusta o práce, které byly ve své době z celého Metastasiova díla nejoblíbenější. Jako operní skladatel sáhl Mysliveček k Metastasiovým textům čtrnáctkrát, ale vidíme, že měl šťastnou ruku i jako tvůrce oratorií, k nimž vybral dva vynikající Metastasiovy tituly. Kdybychom však chtěli dělat hlubší závěry o způsobu zpracování Metastasiových textů v dílech Josefa Myslivečka, museli bychom tato díla podrobně studovat v hudebních archívech celé Evropy, neboť opusy našeho „Il Boemo“ jsou uloženy nejen u nás, nýbrž hlavně v Itálii, Rakousku, Německu, Rusku, Dánsku, Francii, Belgii, v Jugoslávii (a v nových nástupnických jihoslovanských státech), Portugalsku, Holandsku, Polsku, Maďarsku a možná i jinde. My jsme udělali první krok, když nám bylo umožněno studovat Myslivečkovy skladby i libreta k jeho operám a oratoriím v italských archívech a knihovnách. Díky za tu možnost!⁹³⁾

P O Z N Á M K Y

- 1) 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 Pippichová, Praha 1966, s. 232).
- 2) Apostolo Zeno (1668–1750) byl nejvýznamnější italský barokní libretista před Metastasiem.

- Srov. Alessandro Vullo, *Confronto fra i melodrammi di Zeno e di Metastasio*, Agrigent 1935. U nás v této knize viz kapitolu *Libreto o králi Václavu II. – mystifikace Apostola Zena*, kde je uvedena i další literatura. I na dalších místech knihy se dotýkáme problematiky libreta před Metastasiem.
- 3) Podrobnější údaje k Černého členění Metastasiova vývoje:
 1. *Období počátků* (do 1732): Giustino, Endimione, Angelica, Gli orti Esperidi aj.
 2. *Období vlivu zpěvačky Marianny Benti-Bulgarelliové* (1723–1730): Didone abbandonata, Cato in Utica, Alessandro nell'Indie, Artaserse aj. (Pozn. R. P.: O vztahu M. Bulgarelliové k Metastasiovi viz podrobněji v knize Romaina Rollanda, *Hudebníková cesta do minulosti*, Praha 1946, s. 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, s. 555–556).
- 4) Ch. Burney, *Hudební cestopis*, s. 231–232.
 5) Tamtéž, s. 254–255.
 6) Tamtéž, s. 234.
 7) Friedrich Wilhelm Marpur, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* I, sešit 2, s. 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 muzea v Praze, sign. XX D 344. O Casanovově vídeňském pobytu srov. Giacomo Casanova, *Erinnerungen*, svazek 3, s. 131 n., svazek 9, s. 174 n. (německé vydání v překladu Franze Hessela a Ignaze Jeżowera vyšlo v Berlíně u Ernsta Rowohlta, nedatováno).
 10) Srov. Romain Rolland, l. c., s. 121n.
 11) M. Callegari, *Il melodramma e P. Metastasio*. Rivista musicale Italiana, ročník 1919/1920.
 12) Andrea Della Corte, *Appunti sull'estetica musicale di Pietro Metastasio*. Rivista musicale Italiana 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* (1904).
 17) M. Zito, *Studio su Pietro Metastasio* (1904).
 18) Srov. poznámku č. 10.
 19) Stendhal, *Vie de Haydn, Mozart et Métastasé* (nově ve vydání D. Mullera v Paříži 1914).
 20) Ch. Burney, l. c., s. 255.
 21) F. de Sanctis, *Dějiny*, s. 505. – Při své práci jsem použil londýnského vydání Metastasioových libret z roku 1784: *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, svazek 1–12. Dále cituji: Metastasio.
 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 Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku*. Praha, nedatováno (1936, Melantrich, s. 64).
 32) F. de Sanctis, *Dějiny*, s. 506.
 33) Srov. citovanou práci R. Rollanda.
 34) Srovnejme opět svědectví Ch. Burneyho, 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 recitativích a výpravných částech, na hudbu v áriích, duetech a sborech. Druhá skupina staví více na divadelních účincích a pevně propracovaných charakterech, na prostotě dikce a hudebního provedení než na květnatém líčení, zbytečných příměrech, na rozvláčné a chladné morálce na jedné straně, s nudnými sinfoniemi (čes. překlad nesprávně: symfoniemi, pozn. R. P.) a zdlouhavým kolotáním na straně druhé.“ (Burney, s. 234–235.)
- 35) Cit. studie, s. 127. Srov. též Rudolf Pečman, *Výrazové prostředky neapolské vážné opery*, Brno 1970 (rotaprintem rozmnožil Part kultury a oddechu k provedení Myslivečkovy opery *Ipermestra*, viz poznámku č. 59). V naší knize viz kapitolu *Neapolská opera seria*. Týž, *Neapolská opera seria jako komplexní problém*, Slovenská hudba 1970, s. 290–293.
- 36) V otázce sborů se Metastasio opřel především o bohatou tradici vídeňskou (Johann Joseph Fux, Carlo Agostino Badia aj.).
- 37) Ostatně Metastasio měl před očima pronikavé vzory v dramaticky působivém uchopení doprovázeného recitativu u Jeana Baptisty Lullyho (*Triumflásky* – 1680, *Perseus* – 1682, a *Faëton* – 1683).
- 38) Karl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker* (Lipsko 1906, s. 409). Jde o dopis z roku 1749, který obsahuje Metastasiovy pokyny Hassemu stran 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.
- 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 dikce. (O úpravách viz podrobněji například Otakar Kamper, s. 77 n.)
- 41) Metastasio VIII, 223.
- 42) Premiéra Gluckova znění se uskutečnila roku 1765 (Metastasio, l. c.) – podrobněji viz v naší knize v kapitole o první Myslivečkově opeře.
- 43) Děj je zřejmě smyšlený. *Apollón*, řecký bůh hudby. *Melpomené*, múza tragédie. *Erató*, múza ilostných písní. *Euterpé*, múza lyriky.
- 44) Marietta Šagiňanová, *Zmatek na Parnasu* (Plamen 1963, č. 9, s. 99 n., zvláště na s. 103 n.).
- 45) Op. cit., s. 193.
- 46) Šagiňanová, s. 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 roku 509 (?) př. Kr. *Titus Tarquinius*, syn Tarquinia Superba. *Horacius a Larisa* – smyšlené osoby. Viz též v naší knize kapitolu *Cesty a rozcestí rakouského a českého obdivovatele benátské školy*.
- 50) Apoteózní ráz měla stejnojmenná opera Hasseho (1762), zatímco přímé doznívání oslavné ideje císařské se objevuje ve stejnojmenné opeře Gluckově (1763, Bologna), Vaňhalově, Jommelliho (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 roku 1745), Hasse (1744, Benátky), Jommelli (1741, Torino) aj.
- 53) *Semiramis* (doba vlády 809–806 př. Kr.) – 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.
- 55) Giuseppe Porsile (1680–1750), císařský skladatel ve Vídni v letech 1720–1740.
- 56) Vedle Porsileho zhudebnil *Josefa* například J. A. Hasse (premiéra 31. března 1741 v Drážďanech).
- 57) Všechny osoby libreta a celá libretní zápletka jsou převzaty ze starozákonního vypravování (Gn, kapitola 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 roku 1744. Už předtím mělo být dílo provedeno samotnými „vel-

- kými a význačnými osobnostmi pro jejich vlastní potěšení a zábavu“, ale z tohoto vznešeného diletantského provedení přece jenom sešlo. (Metastasio VI, 59.)
- 59) Zápletka literární předlohy je přezata celkem věrně z řecké mytologie. *Danaos* je král v Argu, *Lynkeus* je synem *Agyptovým* a snoubencem Ipermostřiným (*Ipermostra*, původně řecky: *Hypermnēstra*). Vymyšlená je tu pouze postava Danaovy neteře *Elpinice*. Partitura a hlasy této opery Josefa Myslivečka jsou uloženy v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze, sign. XIX E 25. Tematický seznam nalezneme v těchže fondech pod sign. XVI A 197. Autograf vlastní Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, sign. X-17796. Podle jejího znění rekonstruoval toto dílo nově Václav Nosek (pracoval s mikrofilmy Univerzity [dnes Moravské zemské] knihovny v Brně) a provedl operu koncertně v Brně 15. ledna 1970. Srov. text Rudolfa Pečmana na programu koncertu, kde je mj. uveden podrobný obsah opery. Nově Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček*, Editio Supraphon, Praha 1981, s. 123.
- 60) Ivo Stolařík, *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“*, Slezský studijní ústav, Opava 1963.
- 61) Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad, Isakovskaja ploščad' No. 5.
- 62) Stolařík, s. 3.
- 63) Igor Belza, *Očerki rozvitiija češskoj muzykal'noj klassiki*. Muzgiz, Moskva – Leningrad 1951, s. 85.
- 64) F. Clément – P. Larousse, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*, Paříž 1869, s. 781.
- 65) Op. cit., s. 28.
- 66) Stolařík, s. 30.
- 67) Metastasio VIII, 61. – Niccolò Conforti (1727–1765), italský skladatel, působil v Neapoli a v Madridu. *Nitteti* byla provedena 23. září 1756. – M. Šagiňanová (*Zapomenutá historie*, s. 286–287) upozorňuje na pastorální motivy v opeře *Nitteti*. – Carlo Broschi je právě jméno kastráta Farinelliho (1705–1782).
- 68) Srov. libreto De Gammerovo k *Medontovi*, jehož fotokopie jsou uloženy ve Slezském ústavu Československé akademie věd v Opavě pod sign. B 25–3591. Viz Rudolf Pečman, *De Gammerovo libreto k poslední opeře Josefa Myslivečka*, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (dále cituji: SPFFBU), F 9, Brno 1965, s. 183–194. Sborník vyšel (za redakce Rudolfa Pečmana, Jiřího Vysloužila a Theodory Strakové) k šedesátinám prof. dr. Jana Racka, DrSc. Těž Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček und sein Opernrepilog*. Brno 1970, s. 121 n. Spisy Filozofické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně (nyní Masarykova), svazek 164.
- 69) Stejnou metastasiovskou látku zhudebnili například Bertoni (1786, Benátky), Hasse, Holzbauer, Jommelli, Piccinni, Traetta aj.
- 70) Metastasio I, 135. Vedle Caldary zhudebnil *Demetria* například Galuppi, Gluck, Hasse, Jommelli, Leo, Piccinni, A. Scarlatti, Wagenseil, ale i Cherubini.
- 71) Srov. Josef Plavec, *K otázce repatriace hudebních bobemik*, in: SPFFBU, F 9, s. 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. Kr., se setkáváme u Diodora Sicilského, u Livia, Justina a Eusebia. Tito autoři popisují také jeho boj s Demetiem I. Sotérem.
- 73) Metastasio IX, 57. Tuto Myslivečkovu operu opsal právník JUDr. Jan 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 Plútarcha a Maerobia), zatímco podle verze Liviovy, Ovidiovy, Silia Italica aj. pojal Ersili za ženu až Romulus, který v boji se Sabiny prý usmrtil svého soka Akronta, krále caeninského (Livius, Dionysius Halikarnáský).
- 75) Provedeno v Římě poprvé roku 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, Graun, Gluck, Händel, Piccinni, A. Scarlatti.
- 77) Metastasio III, 7.
- 78) Viz gramofonovou desku Supraphonu z roku 1948, *Musicae Bohemicae Anthologia* (MBA) 13028.
- 79) Opera *Ezjo* byla provedena (zkráceně a v českém překladu) roku 1937. Srov. Rudolf Pečman, *Neznámá Myslivečková opera*, Hudební rozhledy XIV, 1961, s. 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 roku 1911 (sign. V B 83). Zloměk *Ezra* 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 dne 26. prosince 1728. Jinak srov. též znění Galuppiho, Gluckovo, Graunovo, Händelovo, Hasseho, Porporovo, A. Scarlattiho a Traëttovo.
- 81) Metastasio IV, 83. K premiéře *Demofonta* s Caldarovou hudbou došlo ve Vídni 4. listopadu při oslavách 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, Piccinni, Pugnani, Traëtta, Vaňhal aj.
- 82) F. de Sanctis, l. c.
- 83) Metastasio V. 5.
- 84) Při této příležitosti zaznělo dílo v hudebním rouchu Caldarově 13. února 1736. Z pozdějších hudebních verzí jmenujeme především dílo Gassmannovo, Hasseho, Jommelliho, Naumannovo, Paisiellovo aj.
- 85) Zejména u Seneky: Troadés 233. Homér se od této verze odchyluje.
- 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 roku 118.
- 90) Metastasio II, 1. Premiéra díla s Caldarovou hudbou byla 23. 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 Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (filmotéka, sign. J 25–30/IV); ofotografováno podle neapolského exempláře partitury (knihovna Konzervatoře, sign. R 4 C 34).
- 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 kolegyni a přítelkyni univ. prof. PhDr. Janě Nechutové, CSc., z Ústavu klasických studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, za spolupráci v oblasti klasicko-filologické.

Mysliveček odešel z rodné Prahy roku 1763. Cítil do Itálie. Stal se v Benátkách žákem proslulého *Giovanniho Battisty Pescettiho* (1704?-1766), jenž se hudbě „vyučil“ u Antonia Lottiho a byl tedy jakýmsi pokračovatelem benátské tradice Legrenziho. Pescettiho věhlas překročil hranice Benátek, neboť například roku 1739 přijal funkci ředitele divadel v Londýně a postavil se do čela proslulého ústavu *Covent Garden*. Již rok nato vede již divadlo královské (*King's Theatre*). Zaměřuje se nejen k organizaci hudebního dění, nýbrž i ke kompozici, zejména operní. Byl to hudebník přísné umělecké orientace. Šel ve šlépějích svého učitele Lottiho – a podobně jako Alessandro Scarlatti se nespécializoval pouze na operu, nýbrž komponoval i komorní a chrámovou hudbu, ba věnoval se i oratoriu. Pescettiho tvorba se prováděla i v Praze, kde ji mladý Mysliveček poznal. Tento italský mistr byl pro něho vzorem a po příchodu do Itálie zatoužil být jeho žákem. Nemohl studovat hudební skladbu na některé z italských konzervatorií, neboť ty se specializovaly jen ke zpěvu a k výuce některých nástrojů, a tak vyhledal Pescettiho v chrámu svatého Marka, kde byl kapelníkem, aby jej požádal o výuku v oboru *přísné kompozice, bassa continua a recitativu (secco i accompagnato)*. Pescetti se uvolil jej vyučovat. Byl patrně přísný učitel, hudební emoce dovedl spoutávat kontrapunktem a přísnou kompoziční prací. Svým patetickým tónem mohl na někoho působit poněkud opožděně. Jeho pevné a dlouhodobé sepětí s operou a s divadelním operním provozem mu však bylo předpokladem k tomu, že se zabýval otázkami hudební deklamace a operním recitativem. Tyto všechny problémy osvětloval i Myslivečkovi, jenž již během „let učednických“ v Benátkách vzbudil pozornost parmského dvora, pro který komponoval svou první operu-kantátu. Toto zadání je však dosud obestřeno tajemstvím a donedávna nebyl znám ani rukopis díla.

Habent sua fata libelli. Ano, i Myslivečkova první opera-kantáta měla svůj osobitý osud. *Il Parnasso confuso (Zmatek na Parnasu)* – neboť tak zněl její titul – byla považována dlouho za ztracenou. Bibliografie Myslivečkova tvůrčího odkazu ji tedy opomíjela. Marietta Šagiňanová (*Zapomenutá historie*, Mladá fronta, Praha 1965) o ní napsala několik stran textu. Skladbu jsem pak prostudoval v Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia v Římě na přelomu let 1973 a 1974. Ředitelka prof. dr. Emilia Zanettiová mi ochotně dala rukopis k dispozici. Jde o *opis*, nikoli autograf. Při letmém prohlédnutí se zdá, že není datován. Bližším zkoumáním však zjistíme, že jej můžeme vrocit alespoň přibližně. Dílo je vázáno v polopergamentu a na hřbetě prošíváno. Patřilo do Mariova fondu (*Fondo Mario*) a mělo číslo 190; nyní je zaneseno pod inventárním číslem 4806 a má signaturu *A. Mss. 3800*. Operu opsal *Domenico Cerutti*, jak vyčteme z titulního listu. Může jít o příbuzného, respektive člena rodu Ceruttiů, z nějž pocházejí slavní houslaři. Nejslavnějším

členem rodu je houslař *Giovanni Battista Cerutti* (1750–1817), uváděný v Groveho slovníku i v Riccordiho hudební encyklopedii. Blíže neurčen zůstává jistý *Giuseppe Cerutti*, jehož můžeme zařadit do 18. století. Fétisův francouzský slovník uvádí abbého *Hyacinthe Ceruttiho*, narozeného ve Viterbu roku 1737, který vynikl jako hudební teoretik a jako překladatel, neboť vydal v Římě dílo hudebního teoretika Bonanniho, totiž jeho *Cabinetto armonico*.

Bylo mi známo, že premiéra *Zmatek na Parnasu* se konala s největší pravděpodobností v Parmě roku 1765. Opis tedy mohl vzniknout téhož roku nebo později. Bedlivě jsem prostudoval 129 stran rukopisu, předsádku i desky, v nichž je *Zmatek na Parnasu* svázán, ale nikde jsem nenalezl žádnou poznámku, byť sebemenší, která by mohla vést k dataci opisu. Po delším ohledání jsem však přece jen objevil slabounce čitelné číslo 1770, které bylo takřka úplně vyškrábáno a na jehož místě bylo vepsáno označení signatury, tj. 190. (1770: rok opisu?)

Dalším úkolem bylo dokázat, že jde o opis, nikoli o Myslivečkův autograf, protože jméno Domenika Ceruttiho ještě samo o sobě nic nedokazuje. Na opis jsem usoudil hned při prvním pohledu, a to na základě subjektivního hodnocení opřené o mou dosavadní práci s Myslivečkovými rukopisy. Svě tvrzení dokládám ještě následujícími fakty:

Jméno Domenika Ceruttiho je umístěno na titulním listě vlevo dole, tedy tam, kde bývají v 18. století uváděna jména kopistů;

Cerutti píše noty zcela jinak než Mysliveček, jak můžeme prokázat srovnáním s Myslivečkovými autografy. Pro nás jsou některé z nich dostupné ve svitcích mikrofilmů uložených v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (jejich výčet uvádím v práci *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970, s. 95–96) nebo v brněnské Univerzitní (nyní Moravské zemské) knihovně, která je pořídila z autografních sbírek Rakouské národní knihovny ve Vídni (Österreichische Nationalbibliothek);

viola je v opise označena jako „viole“, zatímco Mysliveček používal názvu „violetta“;

kaligrafický charakter titulního listu neodpovídá titulním listům Myslivečkových autografů, psaným rozmáchejší rukou, méně krasopisně.

Nepodařilo se mi rozluštit, co znamená špatně čitelné číslo uvedené vedle jména Cerutti na titulním listě. Je možno je číst jako 998 a považovat je snad za bývalé inventární číslo *Calvarhaeseho* sbírky v *Biblioteca Casanatense*. (Rukopis byl původně uložen ve sbírce Manuela de Calvarhaese v *Knihovně Casanatense* v Římě, odkud přešel do fondů Knihovny Konzervatoře svaté Cecílie a byl nově signován.)

Srovnáním s jinými Myslivečkovými díly odhalíme další skutečnost. Titulní list opisu napovídá, že *Zmatek na Parnasu* mohl být napsán pouze před rokem 1771, přesněji řečeno před 15. květnem téhož roku, kdy se, jak známo, Josef Mysliveček s úspěchem podrobil zkoušce potřebné k udělení titulu akademika boloňské akademie. Po složení zkoušky přidával ke svému jménu označení „*accademico filarmonico*“, které však na titulním listu chybí. Znamená to, že opis byl pořízen z dosud neznámého autografu staršího. Z titulního listu vyčteme i jméno libretisty díla *Pietra Metastasia*.

Pro starší dataci díla hovoří i skutečnost, že se tu setkáváme s typem skladby, která ještě nedosahuje úrovně Myslivečkových oper kolem roku 1770, jako jsou *Bellerofonte* (1767), *Il Trionfo di Clelia* (1768), *Demofonte* (1769), *Ipermestra* (1769), *La Nitteti* (1770) nebo *Motezuma* (1771). Tvar opery-kantáty *Il Parnasso confuso* je prostší a méně propracovaný, koloratura je tu méně vyspělá, jevištní akce spíše latentní než zjevná atd. Včlenění do roku 1765 je pravděpodobné také vzhledem k datu vzniku libreta. Metastasio vytvořil *Zmatek na Parnasu* pro *Christoph Willibalda Glucka*, který měl k textu napsat hudbu k památnému dni 20. ledna 1765, tj. ke druhému sňatku arcivévodky Josefa (pozdějšího Josefa II.) s bavorskou princeznou Marií Josefou. (Na počátku roku 1765 měla tato sestra bavorského kurfiřta Maxe Josepha šestadvacet let. Po korunovaci arcivévodky Josefa za krále římského, 3. dubna 1764 ve Frankfurtu nad Mohanem, naléhala rodina spolu s říšskými knížaty na nové uzavření sňatku následníka trůnu. V úvahu přicházely jako nevěsty Benedikta infantka Portugalská, princezna Kunigunda Saská a Marie Josefa Bavorská. Po politických průtazích se Josef – ač ne příliš rád – rozhodl pro bavorskou princeznu a svolil k sňatku 11. listopadu 1764. Marie Josefa řekla své ano 24. t. m.)

Metastasio a Gluck měli k vytvoření díla pět týdnů. Básník pracoval pomaleji, skladateli zůstalo pouze čtrnáct dnů k napsání partitury. Dne 19. ledna 1765 se již konala generální zkouška *Zmatku na Parnasu* v zámku Schönbrunn za přítomnosti císařovny Marie Terezie.

Tato podrobná data uvádíme záměrně, abychom upozornili na omyl Marietty Šagiňanové, která se domnívá, že rukopis libreta mohl být napsán „spíš asi tak v polovině roku 1764“, tedy v době, kdy o sňatku Josefa a Marie Josefy nebylo ještě vůbec jednáno. Rukopis libreta byl však napsán asi až k Vánocům 1764.

Tím méně platí další domněnka Marietty Šagiňanové, že Josef Mysliveček si mohl opatřit text libreta před odjezdem do Itálie, tj. před listopadem 1763. Podobně se mýlil i jiný badatel Otakar Kamper, který soudil, že Mysliveček věnoval operu opatovi Kajetánu Březinovi, svému učiteli z jezuitské koleje: „Vznikla snad ještě za Myslivečkova pobytu ve vlasti. Dílo samo je nezvěstné, pouze ze seznamu hudebnin oseckého konventu se dovídáme, že účinkovaly 4 postavy: Apollo, Euterpe, Melpomene a Erato, obsazené 2 soprány, altem a tenorem. Dílo nemá názvu, je označeno v seznamu pouze jako ‚opera itala‘.“ Tolik tedy Kamper (*Hudební Praha v XVIII. věku*, Melantrich, Praha 1936, s. 193–194). Je *Zmatek na Parnasu* identický s „italskou operou“ pro Kajetána Březinu? Jde o dílo jiné? Nebo je třeba posunout věnování K. Březinovi až k roku 1765? To jsou otázky, které nelze prozatím zodpovědět s definitivní platností.

Listujeme-li opisem Myslivečkovy první opery, odhalíme zajímavou věc. Overtura ke *Zmatku na Parnasu* je zřejmě chápána jako samostatná *sinfonia*, protože je ke svazku přivázána a samostatně stránkována. To ukazuje k pozdějšímu Myslivečkovu úzu, obvyklému ostatně již před ním v neapolské škole, podle nějž mohla být tato *sinfonia* hrána (a také tak zřejmě byla provozována) samostatně na šlechtických zámcích. Její vazba k vlastnímu *Il Parnasso confuso* je tedy značně volná. Ve srovnání s tímto faktem je zajímavé, že Mysliveček zhudebnil naprosto celý

Giuseppe Mysliveček Detto il Boemo

(25) Podpis Josefa Myslivečka.

Metastasiův text *Zmatku na Parnasu*, že neprodělával vnitřně onu tendenci, která byla jindy typická pro zcela volný a také leckdy svévolný způsob práce s libretní předlohou. Nic v textu neškrtal. K technice škrťů v librettech sáhl až ve svých pozdějších dílech, zajisté vlivem běžné praxe neapolské školy.

Italská premiéra *Zmatku na Parnasu* není sice doložena archívním materiálem, avšak mnohé okolnosti svědčí pro rok 1765.

Pro stanovení data premiéry Myslivečkovy operní prvotiny má zásadní význam provedení stejnojmenné opery Gluckovy ve Vídni. Na počátku roku 1765 se konala vídeňská premiéra Gluckova *Zmatku na Parnasu* na zámku Schönbrunn. Stalo se tak nikoli ve dvorním divadle, nýbrž v *Salon de Bataille* – Bitevním sále (nynějším ceremoniálním sále rakouského spolkového prezidenta), kde bylo k provedení zřízeno speciální jeviště; scénu navrhl dvorní dekoratér Joseph Chamant. O premiéře svědčí dvě výtvarné památky. Ke slavnostní premiéře objednala Marie Terezie u dvorního malíře Johanna Franze Greipela dva rozměrné obrazy; první zachycuje prostředí premiéry. V první řadě hlediště (zleva doprava) je na obraze portretován arcivévoda Josef, dále císařský pár František I. a Marie Terezie, po jejíž levici sedí nevěsta Marie Josefa Bavorská, arcivévodkyně Christina a Anna, princezna Charlotta z Lothringen a její bratr, vévoda Karel z Lothringen. Marie Terezie, nevěsta Marie Josefa a princezna Charlotta sledují provedení z not nebo z libretních knížek (což je pravděpodobnější). Druhý obraz zpracovává scénický výjev z Metastasiovy textové brožury: vidíme tu posvátný háj na úpatí Parnasu ovládaného Pegasem. Z Parnasu vytéká bájný pramen Hippokréne. Hlavní pozornost věnoval výtvarník čtyřem ženským postavám – představitelkám jednotlivých rolí ve *Zmatku na Parnasu*. Uprostřed dominuje Apollón představovaný arcivévodkyní Marií Amalií, pozdější vévodkyní z Parmy. Po její levici je Melpomené, v jejíž roli vystupuje arcivévodkyně Marie Elisabetta Josefa (ve vlasech má korunku a jako Múza tragédie též rydlo a list). Arcivévodkyně Marie Josefa, pozdější nevěsta sicilského krále, je zpodobena jako Euterpé – Múza lyriky (proto také má lyru); nejmladší zpěvačkou na obraze je arcivévodkyně Marie Charlotta (Karolina), jež se zanedlouho stala neapolskou královnou. Nyní představuje Múzu milostných písní, bohyni Erató, a je ozdobena myrtovým věncem a flétnou, znakem jejího umění.

Oba obrazy jsou pro nás velmi zajímavé.¹⁾ Nejenže přibližují analogické prostředí při premiéře Myslivečkovy stejnojmenné opery-kantáty (byť to jistě bylo milieu poněkud skromnější), avšak upozorňují nás také na důležitou souvislost.

V roli Apollóna vystupovala tehdy v Schönbrunnu arcivévodkyně Marie Amalie, pozdější vévodkyně parmská. V její osobě nalézáme s největší pravděpodobností klíč k řešení otázky, kdy se konala premiéra Myslivečkova *Zmatku na*

Parnasu. Marie Amalie se vdala roku 1765 za parmského vévodu. Je tedy zcela pravděpodobné, že právě ona chtěla mít na oslavu nového svého sňatku (a pro živou upomínku na přepychové provedení Gluckova stejnojmenného díla v Bitevním sále vídeňského dvora) podobnou svatební operu-kantátu i na parmském sídle. Metastasiův text se jí zdál velmi vhodný. Protože však Gluckovo dílo bylo pevně spjato s vídeňským dvorem, nezbylo jí nic jiného, než hledat nového skladatele, jenž by zhudebnil Metastasiův text. Svého budoucího manžela zřejmě požádala, aby se po takovém skladateli poohlédl. Parmský vévoda využil svých styků s hrabětem Durazzem.

Giacomo hrabě (*conte*) *Durazzo* pocházel ze staré janovské šlechtické rodiny. Byl o tři léta mladší než Gluck, narodil se tedy roku 1717. Z jeho rodu pocházejí některá janovská dóžata – tak například jeho bratr Marcello zastával tuto vysokou funkci v letech 1767–1769. Kníže Václav Kounic (Wenzel Fürst Kaunitz-Rietberg, 1711–1794) povolal Giacomu Durazza do Vídně jako italského vyslance Janovské republiky. Durazzo se tam záhy oženil s hraběnkou Ungnadovou, o níž se svého času tvrdilo, že je nejkrásnější ženou Vídně. Durazzo se začal pohybovat v nejvyšší vídeňské společnosti. Byl literárně vzdělán, zajímal se o otázky opery a přepracoval podle dobové módy Quinaultovu *Armidu* (volně ji přeložil do italštiny). Od roku 1753 spolupracuje s hrabětem Eszterházyem, vrchním ředitelem císařských divadel, a rok nato (1754) přejímá jeho funkci. Nakonec se však stane obětí dvorské intriky, kterou zosnoval jeho chránělec Dancourt, a vrací se do Benátek, nyní jako vyslanec rakouského dvora. Má duši umělce, ne diplomata. S nostalgií vzpomíná na vídeňská léta, kdy se mu přece jen nepodařilo prosadit Glucka tak, jak by si býval přál. Nyní žije vlastně jen vzpomínkami. Když Josef Mysliveček vstoupí na půdu Benátek, navštíví hraběte Durazza, vždyť to je nyní rakouský vyslanec v tomto městě. „Il Boemo“ našel v Durazzovi, jenž o mnoho let přežil mladého hudebníka z Prahy (umírá v Benátkách 15. října 1794), oddaného podporovatele. Durazzo patrně doporučí parmskému vévodovi nadaného komponistu, o němž se vědělo, že je žákem slavného Pescettiho.

Marie Amalie Parmská a její nastávající choť měli ještě v živé paměti provedení *Zmatku na Parnasu* na vídeňském dvoře; měli zájem na tom, aby hudba nově připravované premiéry zněla obdobnými tóny jako hudba Gluckova – aby tedy nové dílo bylo komponováno v duchu *zaalpského* hudebního slohu. Přitom však bylo nutné, aby nová hudba měla též rysy *italské*, neboť jinak by zřejmě nebyla v parmském prostředí přijata úspěšně. Los padl na Myslivečka. Byla to šťastná volba, protože Josef Mysliveček ideálně spojoval požadavky na zaalpský sloh a zároveň na italský výraz hudby. Po letech (1911, v knize *Geschichte des Oratoriums*, Breitkopf und Härtel v Lipsku) vystihl Arnold Schering osobitost Myslivečkovy hudební mluvy a srovnával ji eminentně s nejoriginálnějšími dobovými komponisty. Hovoří dokonce o českosti Myslivečkovy hudby: „Gius. Mislivecek se může /.../ směle postavit po bok Paisiellovi. /.../ Jednotlivé instrumentační efekty připomínají Hasseho, některé sentimentálně melodické obraty Naumanna, jehož však Mysliveček předčil mužností a rytmickou sevřeností, jakož vůbec české krvi vděčil za ne jeden vlastní, neitalský rys.“⁽²⁾

Bylo třeba pracovat rychle, a proto také skladatel použil jako přede hry své starší práce (která byla původně míněna zřejmě jako nástrojová samostatná *sinfonia* /G dur/):

(I)

The image displays four staves of musical notation for Violin I. The first staff is labeled 'I. Allegro' and includes a first ending bracket marked '(1)'. The second staff is labeled 'II. Andante'. The third and fourth staves are labeled 'III. Presto'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Tím si vysvětlujeme, proč je *sinfonia* k římskému rukopisu *Zmatek na Parnasu* samostatně stránkována. Podle všeho Mysliveček komponoval nejprve hudbu k libretnímu textu, a nakonec (jaksi „ad hoc“) připojil *sinfonii*, kterou měl právě po ruce. V tehdejší době totiž operní přede hra zdaleka ještě nesouvisela s vlastní operou, nýbrž měla pouze tu funkci, aby upozornila obecenstvo, že se bude hrát opera, a aby vzbudila jeho pozornost a zájem. V Metastasiově libretu nalezl Mysliveček předlohu, která sice postrádala pravého dramatického vzruchu, zato však byla psána s elegancí a se smyslem pro hudební hodnoty textu. Básník v ní vyzvedl základní myšlenku – oslavu šťastných novomanželů – v patřičně vznešené náladě.

Opera-kantáta *Zmatek na Parnasu* se odehrává v posvátném háji na úpatí horského sídla Múz. Háj hýří barvami kvetoucích keřů protkaných zelenými vavříny. Na vrcholu Parnasu sídlí okřídlený oř Pégasos, jenž podle pověsti úderem kopyta odkryl bájný pramen Hippokréne. Metastasiovo libreto předepisuje, aby pramen stékal v nestejných proudcích. Mohutní teprve na úpatí Parnasu, neboť jeho vodstvo tu tvoří již spádnou bystřinu. Vlevo mezi proudy vod, kde les je méně hustý, sedí na kamenech, pokrytých mechem a břečťanem, tři Múzy: *Melpomené* (Múza tragédie), *Euterpé* (Múza lyriky) a *Erató* (Múza milostných písní). V pozadí vidíme některé jejich družky v zahálčivých postojích. Na jednom ze stromů je zavěšena lyra Múzy Euterpé, na jednom z kamenů leží flétna Múzy Erató. Vše tedy navozuje poklidnou náladu – avšak nečekaně zazní hřmot a dunění: na úpatí vstupuje posvátná noha *Apollónova*. Múzy jsou vzrušeny příchodem božského tvůrce hudby, který chvatně zvěstuje věru vzácnou novinu, totiž zprávu o sňatku

vznešeného Josefa. Múzy se radují a chtějí přispět svou hřivnou, každá podle svého charakteru, ke svatební oslavě. Jejich úsilí není korunováno plným úspěchem. Umění Múz dosáhne vrcholu až po útěše boha Apollóna, který k nim vznešeně promluví a sdělí jim, že jejich pravá inspirace na ně sestoupí hned poté, co spatří krásný svatební pár na hoře Istar.³⁾

V souvislosti s obsahem Myslivečkovy opery-kantáty nelze nepřipomenout opět mínění Otakara Kampera z roku 1936 (tamtéž), které tlumočil veřejnosti, aniž přesně znal námět díla. Kamper soudí, že „opera itala“ (konkrétně tedy *Zmatek na Parnasu*) má obdobné libretní rysy jako oslavná scéna *Corona dignitatis senectus* (Stáří – ozdoba ctnosti) od Františka Xavera Brixiho (1732–1771), napsaná na anonymní libreto k jubileu břevnovského opata Bedřicha Grundmanna. Pravda, při letmém pohledu se zdá, že *Zmatek na Parnasu* i *Stáří – ozdoba ctnosti* mají obdobně alegorický ráz. V Brixiho oslavné scéně vystupuje Géníus břevnovského kláštera, dále Vděčnost, Astraea a Čas. Antropomorfované postavy uvažují o opatových ctnostech a podávají mu v závěru věnec. Jak vidno, má tedy *Stáří – ozdoba ctnosti* ke *Zmatku na Parnasu* poměrně daleko (a to přes oslavný ráz, jímž se vyznačují obě hry).

Poměrně stručné Metastasiovo libreto zhudebňuje Josef Mysliveček podle zásad neapolské školy. Jeho tzv. orchestr je málo obsazen, a to hlavně proto, aby vynikla krása zpěvu. Zcela ve smyslu dobových zvyklostí jsou party rozděleny mezi dva hoboje, dva (lesní) rohy a smyčcový soubor (s cembalem). Pozoruhodná je tu Myslivečkova záliba ve viole, obsazené dvojmo a osvobozující se z pout závislosti na continuu. Dvojí obsazení violy je ovšem jen optické. Hlasy viol v oněch místech, kde se rozdvíhají, je možno hrát také ve dvojhmatech. Pozornosti zasluhuje nicméně skutečnost, že violové party nepostupují v unisonu s violoncellem a kontrabasem. Oba basové nástroje Mysliveček sjednocuje pod označením „basso“ – to znamená, že již ve své operní prvotině dospívá k obdobné technice jako jeho současník Joseph Haydn, jenž chápe nástroje jako důležité zvukové fenomény a začal jich osvobozeně využívat k náladové charakteristice. V jednom místě se Josef Mysliveček vymyká obvyklé praxi, a to v árii Múzy Erató *Di questa Certa in seno pien di dolcezza è piano d'amabili delivi* (Hrud' této dámy je plna sladkosti a rozkošného blouznění):

(2)

Andantino

Di que - sta Certa in se - no pien di dolcez -
 za è pie : no da - ma - bi - li de - li - ri

Nedbá svého obvyklého obsazení a výjimečně předepisuje sólovou flétnu, protože její zvuk odpovídá základní lyrické náladě textové předlohy; a protože flétna byla charakteristickým nástrojem Múzy Erató, alespoň v pozdějším poje-

tí, jde tu u Myslivečka o vědomý sémantický symbol. Připomeňme však, že jak vídeňský obraz Johanna Franze Greipela, tak partitura Josefa Myslivečka nedbají již na původní antickou symboliku, neboť flétna byla symbolem Múzy lyrického zpěvu *Euterpe*, zvané „Utěšitelka“, nikoli Múzy erotického básnictví Erató, bohyně zvané „Milostná“, která původně vystupovala s kitharou.

Z hlediska hudebně dramatické výstavby vytváří Mysliveček ve *Zmateku na Parnasu* jakýsi přechodný typ. Ostatně ani Gluck nenazval své zhudebnění Metastasiova libreta operou, nýbrž označil je jako *azione teatrale*, což znamená – volně přeloženo – „oslavný divadelní akt“. Jak Gluck, tak Mysliveček se výrazově přiblížili pastoraře Georga Friedricha Händela *Acis and Galatea*. Mysliveček alespoň osciluje v tomto svém díle mezi operou a kantátou, což je dáno povahou Metastasiova textu.

Pro *Zmatek na Parnasu* nejsou typické sbory (jsou až v některých jeho dílech pozdějších), neboť skladatel je ve svém opusu vůbec nepředepisuje a na místě závěrečné apoteózy volí zpěv *ansámblový*, v němž se spojují k výslednému čtyřhlasu všichni zúčastnění sólisté. K eliminaci sborů vedla Myslivečka textová předloha a k nahrazení finálního sboru ansámblem byl zřejmě donucen důvody ryze provozními.

Zmatek na Parnasu je dílo příležitostné, v němž obsazení bylo diktováno potřebou a řídilo se tedy místními možnostmi; na parmském dvoře zřejmě nebyl sbor k dispozici.

V Metastasiově libretu neměl Mysliveček pravou operní textovou předlohu, neboť v ní převažují prvky gratulační kantáty. Odtud si vysvětlujeme, proč hlouběji nepropracovával charaktery jednotlivých představitelů. Nebylo toho třeba. Navíc pak charakteristika postav nebyla nejsilnější stránkou tehdejší italské dobové produkce, jíž se Mysliveček přibližoval. Spojení textu s hudbou bylo velmi volné v tom smyslu, že se tehdy požadovala jenom obecná charakteristika dramatických osob. Neopakovatelný, protože zcela precízní, způsob propracování jevištních postav a s tím související jednoznačná – zcela jednoznačná – hudební motivace dějů a scén... – to v Myslivečkově operní prvotině možné nebylo (nebylo to ostatně plně možné ani v celé operní produkci 18. století, protože stará opera zdaleka ještě nebyla novodobým „hudebním dramatem“, nýbrž reflexivní „nosičkou idejí“). Zato však již ve *Zmateku na Parnasu* odpovídá Myslivečkova hudba v jednotlivých áriích, duetech (i v závěrečném ansámblu) plně rozsahu lidského hlasu a jeho technickým možnostem. Mysliveček se propracoval, zajisté vlivem svého školení u Pescettiho, k typu vysloveně *vokálního* skladatele, který dovedl charakterizovat celek hudebních libret. Dramatické osoby jsou v jeho prvotině odlišeny jen v základních rysech. Rozdílnost jejich jevištních charakterů je dána čistě hudebně, tj. hlasovou barvou (soprán – mezzosoprán – alt – tenor); připomeňme, že ve vídeňském provedení Gluckova *Zmateku na Parnasu* byla postava boha Apollóna přidělena ženské představitelce – zcela ve smyslu předreformního Gluckova pojetí opery – zatímco Mysliveček předpisuje pro roli Apollóna již tenoristu. Maně se odklání od vžitě barokní tradice, kdy tenorovými hlasy byli obsazováni mužští představitelé osob pochybného charakteru.

V Myslivečkově *Zmatku na Parnasu* nelze očekávat hlubší propracování ve smyslu „psychologické“ opery 19. století nebo dokonce opery soudobé. Podle dobových zvyklostí charakterizoval Mysliveček postavy podle toho, jaké myšlenky proslovují. Již ve své první opeře se dobral úrovně, kterou ve svých dalších dílech pouze prohluboval nebo vnějškově obohacoval. Ve *Zmatku na Parnasu* je tedy v jádře vysloven Myslivečkův dramatický princip, souhlasný s vývojovým trendem italských oper 18. věku. Pro poznání Myslivečkova vývoje jde tudíž o dílo značně důležité, neboť v jeho struktuře poznáváme již znaky všech dalších Myslivečkových oper; ty jsou pak vlastně jen obměnou a domyšlením základních principů neapolské školy, jak se odrazily právě ve *Zmatku na Parnasu*.

Il Parnaso confuso má celkem 16 čísel. V daných možnostech vyčerpал skladatel vše, co mu nabízel dobový operní provoz v prostředí šlechtického zámku. Umně střídá recitativy s áriemi, rozvíjí dialogickou formu v secorecitativech. Prohlubuje výraz podle zásad dobové estetiky, která předepisovala, aby hudba v opeře vystihovala hluboká vnitřní duševní hnutí. Překrásná je z tohoto hlediska árie Melpomené (*Es dur*) *Sacre piante*, uvedená v římském opise pod číslem 11 (Posvátný háji, přítel můj se s námi nyní loučí):

(3)

Andante

Sa - cre pian - te, sa - cre piante a -
mi - co mi - a . a uoi do l'atre mo addio

Patří k typu niterných melodií, v nichž se žena loučí s milovanou bytostí. Právě tato místa bývají ve starých operách nejjímavější. Je tomu tak i u Myslivečka, který přes své mládí vytvořil v této árii malý klenot, jaký by – pokud jde o vnitřní opravdovost – mohl vytrysknout i z Mozartova rohu hojnosti.

Pro další Myslivečkův vývoj je důležité, že již v roce 1765 ve *Zmatku na Parnasu* dovede hudební výraz opery vhodně dramaticky stupňovat a tak také logicky připravuje závěr díla s jeho apoteózou. Ke stupňování dramatického napětí přispívají duety (například 15. číslo rukopisu, duet Melpomené a Apollóna *Nel mirar solo i sembianti* /Aj, cílím sám k pravosti/), které jsou do díla vsunovány podle zásad tzv. gradační teorie.

Na první Myslivečkově opeře-kantátě je pozoruhodné ještě to, že tu jsou poměrně důkladně propracovány koloratury, a to zejména v partu Múzy Melpomené. To nás opravňuje k závěru, že Mysliveček jednak hodlal (byť podvědomě) demonstrovat zájem o vážnou operu (*opera seria*) – vždyť Melpomené je Múzou tragédie – , jednak měl zřejmě při kompozici již jasnou představu, kdo bude zpívat roli Pěvkyně Melpomené, která v řeckých bájích vystupovala s tragickou škraboškou a hlavu měla ovinutou břechtanem. Nabízí se oprávněná hypotéza, že

postavu Melpomené ztvárnila *Lucrezia Aguiariová* (1743–1783), známá pod jménem „*La Bastardella*“, s níž Mysliveček údajně prožil milostný román a jež ještě roku 1770 fascinovala mladého Mozarta.

Lucrezia, nemanželská dcera ferrarského velmože, studovala zpěv a hudbu u opata Lambertiniho. Měla mimořádné nadání, její hlas přesahoval obvyklý rozsah o oktávu nahoru i dolů. Dosahovala tříčárkovaného *c* a trylkovala na tříčárkovaném *f*. V Londýně jí vyplatili 25.000 franků za jeden večer, na němž zazpívala dvě písně. Vdala se za parmského kapelníka Collu a zpívala pouze jen a jen v jeho operách. Byla skromná, něžná – a ač prý nevynikala krásou, velebil ji každý pro její dobrou povahu.

Před uvedením Myslivečkova *Zmatku na Parnasu* přijela Aguiariová z Florencie, krátce po svém úspěšném debutu. Své umělecké nadání a svůj koloraturní soprán, jenž strhával k nadšení, dala do služeb skladby dosud neznámého autora. Tušila, že připravuje cestu hudebníkovi, jehož slávu budou později opěvovat básníci?

P O Z N Á M K Y

- 1) Georg Kugler, *Zeremonienaal. Die Gemälde im Zeremonienaal*. Kapitoly z katalogu: Norbert Schlesinger (ed.) – Gunther Wawrik (ed.), *Maria Theresia und ihre Zeit*. Zur 200. Wiederkehr des Todestages. Ausstellung, 13. Mai bis 26. Oktober 1980. Wien, Schloss Schönbrunn. Im Auftrag der österreichischen Bundesregierung veranstaltet vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Residenz-Verlag, Salzburg – Wien 1980, S. 229–231.
- 2) Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1911, S. 237.
- 3) Při komparacích jsem hojně využil poznatků z textu Bernda Baselta k vydání Gluckova *Zmatku na Parnasu*. Viz Christoph Willibald Gluck: *Il Parnasso confuso*. Azione sacra in einem Akt von Pietro Metastasio. Partitur mit Vorwort und Kritischem Bericht (*Bernd Baselt*). Bärenreiter-Verlag, Kassel 1970. (Willibald Gluck: Gesamtausgabe; 25.)

Habermannův a Segerův žák, Pražan *Josef Mysliveček* (1737–1781), odešel roku 1763 z rodného města do Itálie, aby tam studoval u *Giovanniho Battisty Pescettiho* (1704? až 1766) a rozvinul bohatou kompoziční činnost v oblasti opery, oratoria i instrumentální hudby. Itálie ho přijímala jako skladatele z Čech („*Il Boemo*“). Tamní, zejména operní obecenstvo ho vítalo jako „zaalpského“ skladatele, který se sice ztotožnil se zásadami neapolské školy, v jejímž duchu psal, ale který zároveň obohatil italský způsob hudebního výrazu o osobité prvky, jež ukazovaly k bohaté hudební tradici jeho vlasti. V Itálii působil Mysliveček jako autor, jenž sice splynul s tamním způsobem kompozice, ale jehož hudební mluva byla nasycena stylovými zvláštnostmi. S Itálií nikdy absolutně nesouzněl. Všeobecně je známo, že v závěru života sklídl posluchačský neúspěch, o němž podávají doklady pozdní inscenace jeho oper *Il Medonte*, *re di Epiro* a *Armida*. Ve svých spisech o J. Myslivečkovi¹⁾ a jinde se pokouším analyzovat okolnosti, které vedly k chladnému přijetí těchto děl. Dosud jsem však nebral v úvahu Myslivečkovu prorakouskou orientaci, která mohla působit v Itálii, stojící před branami „risorgimenta“, jako negativní katalyzátor jeho tamního ohlasu.

V Itálii se Mysliveček většinou zdržoval v městech, která měla kladný vztah k Rakousku, nebo která se přímo vyvíjela pod rakouským vlivem, jenž mohl být posuzován nacionalisticky orientovanými italskými kruhy jako negativní či dokonce rozkladný vliv. Mysliveček vyhledával ony šlechtické kruhy, které byly prorakousky orientovány. Hledal v nich oporu proti vypjatým italským vlastencům.

Pro loajální prorakouské Myslivečkovy postoje svědčí, že byl od útlého mládí vychováván k tomu, aby ctil a miloval svou císařovnu Marii Terezii. Tereziánstvím byl prosycen již Myslivečkův otec Matěj, který byl znám touhou po bohatství a po veřejných počtách. Obytné místnosti svého pražského domu na nynější Melantrichově ulici 13 (čp. 464–I) zařídil vznešeně a se smyslem pro vnější prezentaci. Po studiu obecního protokolu o pozůstalosti Matěje Myslivečka můžeme se odvážit rekonstruovat byt rodiny Myslivečkových. Obytná světnice byla na čelní stěně vyzdobena kordem se stříbrnou rukojetí, byl to znak osobní svobody měšťana Matěje Myslivečka. Na stěnách byly rozvěšeny obrazy. Nad dubovým psacím stolem visel obraz *Marie Terezie* v mladším věku, když ještě byla arcivévodkyní. Můžeme se domnívat, že na desce psacího stolu bylo položeno mosazné rýsovaldo, důležitý nástroj přísežného mlynáře zemského. Sledujme však další obrazovou výzdobu, která svědčila pro ducha tradicionalismu, jenž formoval prostředí celé rodiny. Mezi okny bylo možno spatřit obraz *Maří Magdaleny*, patrně kopii slavného portrétu, jehož autorem byl Petr Brandl. Originál obrazu najdeme v kostele v tehdejších Nových Benátkách. V blízkosti spatřil každý návštěvník bytu Matěje

Myslivečka obraz *svatého Jeronýma*, patrona lovců. Mezi almarami visel obraz *Ecce homo*, rozšířená replika výjevu před Pilátem, která byla ještě v 18. století jedním z nejrozšířenějších nábožných obrázků (*Andachtsbild*). I obraz *Panny Marie Klatovské* tu dominoval hned v sousedství výjevu *Ecce homo*. O něco níže na nás zírала hlava *Smrti*. Umístění tohoto obrazu bylo zřejmě v souvislosti s výjevem pilátovským. Pilátův výrok „*Ejhle člověk!*“ („*Siehe, welch ein Mensch!*“) totiž korespondoval s myšlenkou na poslední věci člověka, vždyť ponížený Kristus měl být záhy odsouzen na smrt. Tíha obou osudových obrazů, onoho pilátovského i toho, který zobrazoval *Smrt*, byla „nadlehčena“ tím, že pod nimi byli položeni tři *andělíci* vyřezávaní ze dřeva. Tvořili kontrast ke *krucifixu*, jenž visel nad nimi. Tolik tedy k obrazové výzdobě místnosti, v níž žil mladý Josef Mysliveček do svých šestadvaceti let. Zařízení bylo na svou dobu velmi honosné. Kolem rozměrného *dubového stolu* byla rozestavěna *křesla*, pohodlně vypoštěňovaná a potažená modrým sukem. U zdí byly dvě těžké *almary*, v nichž bylo skryto vše, čím se mohla chlubit měšťanská domácnost. Příruční pokladna bývala za Myslivečkova mládí naplněna penězi, neboť otec Matěj byl bohatý a měl mnoho nemovitého majetku. Jeho pozůstalost obsahovala dále mnoho *cínového nádobí* (ve své době vysoce ceněného) i nemálo osobního, stolního a ložního prádla.

Naše snaha o popis bytu rodiny Myslivečkových²⁾ by neměla být vykládána jako tendence k preciozitě. Naopak. Vždyť právě ze zařízení bytu můžeme usuzovat, že mladý Josef Mysliveček žil v kruhu rodiny, v níž dominantní roli měl otec Matěj, jehož myšlení i snahy se pohybovaly ve vyježděných kolejiích tradicionalisticky orientovaného měšťana, který přespříliš toužil po pozemském mamonu a po velebné velikosti vyššího zemského úředníka. V bázni boží a v úctě ke stávajícímu řádu vychovával Matěj oba své syny, *Jáchyma* (*Joachima*) a *Josefa*, jenž navíc prošel i jezuitskou výchovou.

Jazyková orientace, dynastické smýšlení a touha získat v Itálii bezpečnou záštitu vedly emigranta Josefa Myslivečka do prostředí šlechtických rodin, které v Itálii představovaly jakousi spojnici Itálie s Rakouskem. Hned po příjezdu do Benátek (1763) navštívil Mysliveček hraběte *Filipa Rosenberga-Orsiniho*, přítele hraběte Jana Václava Šporka. Vyslanec *Rosenberg-Orsini* přijal Myslivečka přívětivě. Byl by se stal zajisté jeho propagátorem, nebýt toho, že byl již zjara 1764 odvolán do Vídně. Mysliveček nelenil a hbitě navázal styk s hrabětem *Giacomem Durazzem* (blíže viz v naší kapitole *První opera Josefa Myslivečka*).

Zastání našel Mysliveček v rakouské šlechtě (též šlechtě českého původu), která působila v Itálii na rozmanitých pozicích. Z bohatého Myslivečkova života vyjímáme například dobrodružství, které Ulisse Prota-Giurleo vyčetl z pramenů a prezentoval je čtenářům časopisu *Nostro Tempo* v Neapoli v prosinci 1957.

Nuže, v létě 1773 přijel Mysliveček z Milána do Neapole. Do 13. srpna měl pro Neapol dodat novou operu, *Romolo ed Ersilia*. Prejezd z Milána do Neapole se neobešel bez potíží. Mysliveček v Miláně zapomněl pas. V Capui jej zadržela policie. Po zaplacení cestovní pokuty dosáhl toho, že byl z Capuy propuštěn. Do Neapole přijel zcela bez prostředků. Narychlo se ubytoval v hostinci *Dall'Alabardi* (u halapartníka) a překotně dokončoval *Romola a Ersilia*. Když měl zaplatit

účet, zjistil, že je insolventní. Hostinský Claudio Arnoldi ho seznámil s kupcem a lichvářem Giuseppem Bertim, který Myslivečkovi půjčil 300 dukátů. Žádal úrok vyšší padesáti procent. Mysliveček na lichvářovy požadavky přistoupil a zaplatil hostinskému, i když se sám zadlužil u Bertiho. Nebyl schopen Bertimu včas vrátit půjčku s úroky. Berti podal na Myslivečka žalobu. Do celé záležitosti zasáhl královský obchodní komisař, opat Ferdinando Galiani, který rozhodl, že v případě nedobytnosti bude Mysliveček vsazen do vězení pro dlužníky. Skladatel se odvolal k baronu *Josefu Wilczekovi*, rakouskému ministru v Miláně a vyslanci Jeho královské výsosti v Neapoli (Wilczek byl také nejvyšším dvorním maršálkem a skutečným dvorním radou Nejvyššího soudu). Diplomát vydal 30. srpna 1774 Myslivečkovi list, který mu zaručoval nedotknutelnost, a tak uchránil slavného operního skladatele od vězení. Mysliveček ihned zažaloval Bertiho pro vymáhání lichvářského úroku. Kupec požádal o milost, spor skončil smírem.

Rakouská orientace vedla Myslivečka například k tomu, že si za svého libretistu opery *Medonte, re di Epiro* (1780) volí livornského rodáka *Giovanniho da Gamerra* (1743–1803), dobově proslulého básníka takzvaných „*drammi lacrimosi*“ („pláčtivých dramát“), jenž působil v rakouských službách jako nadporučík armády a byl v Itálii ostře kritizován za svůj patolízalský postoj k Rakousku. Je dosti dobře možné, že volba da Gamerry za Myslivečkova libretistu přispěla k fiasku *Medonta*, předposlední skladatelovy opery. Vždyť její premiéra se uskutečnila v Římě (na konci roku 1780), který se již vymykal rakouskému vlivu a v němž se vzdouvaly protirakouské nálady. Tamní obecenstvo nejenže odmítlo svobodomyšlnou myšlenku libreta (povstání proti Medontovi v Epiru), ale s libretem „zrádce“ da Gamerry odmítlo i skladatele a jeho dílo. To je hypotéza, která sice není podložena prameny, ale která je více než pravděpodobná.

Závěrem své krátké úvahy na téma Myslivečkova rakušanství bych rád vyslovil myšlenku, která se dotkne otázky skladatelovy italské emigrace. Vůbec se dnes mění názor na naši hudební emigraci. Zviklána je důvěra v model tzv. *rakouské* (respektive *vídeňské*) emigrace českých skladatelů, kteří v 18. století příchodem do Vídně nebo jiných rakouských měst neopouštěli hranice státu, v němž žili a k němuž tehdy patřily i země Koruny české. Podobně je možno vyslovit i názor, že ani Mysliveček nebyl „pravým“ emigrantem do Itálie. Vždyť se vždy (s výjimkou Říma) zdržoval v kulturních střediscích, jež byla přímo *spřízněna* s Rakouskem nebo s ním byla *dynasticky svázána*. Mysliveček tedy vlastně nepřijížděl do vysloveně cizí země, i když se v ní hovořilo italsky – naopak přijížděl mezi své, které vždy nalézal v prostředí rakouské šlechty a rakouských dvorů slunné Itálie.

POZNÁMKY

- 1) Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*. Brno 1970. Týž, *Josef Mysliveček*, Praha 1981.
- 2) Jaroslav Čeleda, *Josef Mysliveček. Tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského*. Praha 1946, s. 81.

Polemika o historické věrojatnosti libreta, o správném a nesprávném interpretačním pojetí Myslivečkovy opery, jež měla i politické aspekty

Chci vydat svědectví o polemice mladého muzikologa a kritika se sovětskou germanistkou a spisovatelkou v dávných šedesátých letech 20. století. Byl v tom tehdy kus odvahy, když jsem se postavil proti *Mariettě Sergejevně Šagiňanové*, dceři carského generála (žijící od 2. dubna 1888 do 20. března 1982), významné prozaičce a novinářce. Jako mladý asistent jsem ji provázel po Brně. Navštívila naše město hlavně proto, aby v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea studovala materiály o Josefu Myslivečkovi. Věděla, že profesor Vladimír Helfert například dovezl ze své badatelské cesty roku 1935 mnohé mikrofilmy oněch rukopisů Myslivečkových oper aj. jeho děl, které byly uloženy v italských archívech a knihovnách ... Se zanícením studovala vše, co jakkoliv souviselo s naším velkým skladatelem 18. století. Nadchla se pro starou českou hudbu, „*Il Boemo*“ pro ni byl prototypem českého hudebního umělce, který v Itálii získal vavříny, vstoupil na piedestal nejvyšší, ale také se ke konci života setkal s neúspěchem a s nepochopením publika. Osudy dítěte staré Prahy – přímo předurčené pro románové nebo vůbec beletristické zpracování – ji zaujaly. Byla také nadšena Myslivečkovou hudbou, která se po druhé světové válce začala hojně provozovat i v tehdejší Sovětském svazu. Cestovala po Itálii, ale navštívila i jiné státy Evropy, aby odhalovala a prostudovala prameny k Myslivečkovu životu a dílu. Z lásky a nadšení k Myslivečkovi napsala prózu o něm, která vytryskla i v českém překladu pod titulem *Zapomenutá historie*. Knihu přeložila Anna Nováková. Vyšla v Nakladatelství Mladá fronta v Praze 1965. Rok předtím byla publikována její originální ruská verze: *Voskřešenie iz mjortvyich. Povest ob odnom isledovanii*. Moskevské vydání spisu mělo ohlas mezi ruskými čtenáři. Kniha měla tehdy své kladné poslání. Ruská a sovětská veřejnost si začala uvědomovat, že z českých zemí vzešel hudebník, na jehož slávu se v Itálii dokonce psaly i sonety. M. Šagiňanová prošla i dosud opomíjené ruské knihovny a archívy a spolu s historikem umění *Movšensonem* objevila v tehdejší Leningradě rukopis Myslivečkovy opery *Il Medonte, re di Epiro* (1780). Zprostředkovala našemu hudebnímu vědci *doktoru Ivo Stolaříkovi* studijní pobyt v tomtěž městě. Stolařík, absolvent a doktor naší univerzity, měl možnost prostudovat operu *Nitteti*. Šagiňanová navázala intenzivnější styk i s naší badatelskou obcí a iniciativně zasáhla i tehdy, když šlo o provedení *Medonta* souborem opavské opery 1961. Tato členka-korespondentka Akademie věd Arménské sovětské socialistické republiky, autorka románů o sovětské revoluci a socialistické výstavbě, jež vytvořila také literárněvědné monografie o Tarasu Ševčenkovi nebo Johannu Wolfgangu

Goethovi a byla populární svými cestopisnými reportážemi (získala Státní cenu SSSR, Leninovu cenu a byla Hrdinkou socialistické práce), sehrála tedy *kladnou roli* i v boji o Josefa Myslivečka. A přece se rozhořela polemika, s ní, a to na stranách tehdejších *Literárních novin* a *Hudebních rozhledů*. Já jako jeden z polemizujících jsem se stal předmětem veřejného zájmu. Ba dokonce mi bylo vytykáno, že jsem se postavil proti slavné sovětské autorce, a chybělo málo, aby se mnou byl rozvázán pracovní poměr (o záležitosti jednala i tehdejší Vědecká rada Filozofické fakulty naší univerzity, ale brněnská *alma mater* nepřistoupila k tomu, aby mě propustila).

Jak došlo k této polemice?

Jak řečeno, nalezla M. Šagiňanová spolu s historikem umění *Alexanderem Grigorjevičem Movšensonem* ve Státní knihovně Saltykova-Ščedrina v býv. Leningradě roku 1958 Myslivečkovu operu *Il Medonte, re di Epiro*. O nález psala M. Šagiňanová několikrát, nejpodrobněji v citované práci *Voskřešenie iz mjortvych*, kterou jí tehdy vydalo nakladatelství *Chudožestvennaja literatura*. Tento nález byl pozoruhodný, neboť vrhal světlo na Myslivečkova poslední léta. Rukopis *Medonta* pocházel z fondu knížete *Nikolaje Borisoviče Jusupova*, který žil v letech 1750–1831 a působil (1783–1789) jako ruský vyslanec v Turíně. V té době, tedy už po Myslivečkově smrti, si dal pořídit opis *Medonta*. Jako vášnivý sběratel rukopisů vlastnil i některé Mozartovy a Beethovenovy autografy. Část jeho sbírky přešla za sovětské vlády do Moskvy, část do uvedené leningradské knihovny, v níž pak po léta ležel zapomenut i *Medón, král epirský*. Mikrofilm věnovala Šagiňanová Slezskému ústavu Československé akademie věd v Opavě, kde právě doktor Stolařík působil jako muzikolog. Soubor zdejšího *Slezského divadla Zdeňka Nejedlého* pak dílo uvedl v novodobé premiéře dne 2. dubna 1961. Libreto *Giovannibo da Gamerra* přebásnil a upravil *Kamil Bednář*, představení řídil *Jiří Kareš*, režii měl *Ilja Hylas* (jako host). Výtvarníkem scény byl *Jan Sládek*, choreografkou *Hana Machová*.

Byla to doba, kdy jsem byl vědeckým aspirantem se zaměřením na dějiny hudby 18. století a hledal jsem téma pro svou kandidátskou práci. Mým školitelem byl univ. prof. PhDr. Jan Racek, DrSc. Do aspirantury jsem vstoupil roku 1959, měl jsem úspěšně složený předepsané zkoušky k získání titulu „kandidát věd o umění“ (CSc.) – a nyní jsem tedy definitivně promýšlel, jak bude zaměřena má kandidátská disertace. V té době jsem hojně provozoval i hudební kritiku (jíž jsem se nepřetržitě věnoval v letech 1952–1996). Psal jsem mj. i do *Hudebních rozhledů*. Redakce mě vyslala na opavskou premiéru Myslivečkova *Medonta*. Orientoval jsem se dosti intenzivně k problematice staré opery, a tak jsem pověření redakce přijal rád. Netušil jsem, že účast na opavské premiéře bude mít klíčový význam i pro mou další odbornou a vědeckou orientaci.

Věděl jsem, že naše operní scény se k Myslivečkovu jevištnímu odkazu dosud chovaly macešsky. Mysliveček byl jako operní skladatel podceňován, neboť jej všichni považovali za pouhého (málo tvůrčího) rozmnožitele neapolského operního směru. Málo, takřka nic, jsme tehdy nevěděli o rukopisech a autografech Myslivečkových oper. Akcentovali jsme především Myslivečkovu nástrojovou hudbu. Před lety zazněla skladatelova opera *Motexuma* zkráceně a v českém



(26) Medonte. Libretní knížka (1780).

překladau na jevišti Městského divadla v Praze-Vinohradech. Dne 5. června 1931 uvedla *Motexumu* Státní konzervatoř v Praze právě na vinohradské scéně. Hrál orchestr a sbor konzervatoře, dirigentem představení byl *Pavel Dědeček*, režie se ujal věhlasný inženýr *Ferdinand Pujman*, scénograf *František Zelenka* vytvořil výpravu. Mezi posluchači našeho pražského konzervatorního učiliště, kteří se ujali sólových pěveckých rolí, byli i pozdější protagonisté. *Motexumu* zpíval Jaroslav Gleich,

pěvkyně Z. Běhalová vystoupila jako *Quacouzinga*, roli *Tentilebo* převzal D. Fiala, *Cortéze* A. Simon – a překladatelka libreta *Jelena Holečková* prezentovala své pěvecké umění jako *Lisinga*. Nemohu dnes posoudit, jak vypadalo provedení, zda se přibližovalo požadavkům staré opery, nebo bylo pojato obdobně jako před léty (od roku 1920) nejedno nastudování oper Georga Friedricha Händela v Göttingen, kdy umělecký historik Oskar Hagen poměřoval händelovské postupy měřítky wagnerovskými. Když pak za šest let (1937) jsme si připomínali dvousté výročí Myslivečkova narození, uvedla 4. května táž pražská Konzervatoř Mistrova *Ezja*. Šlo o pouhý *průřez*, protože dílo zaznělo na jednom večeru společně se Stravinského *Mavrou*. Metastasiovo libreto *Ezja* přeložil *Jan Branberger*, dílo nastudoval a řídil opět *Pavel Dědeček*, režii měl *Ferdinand Pujman*, scénografem byl *František Zelenka*. Jako *Ezjo* vystoupil Antonín Votava, J. Leskot hrál *Valentiniana III.*, *Honorii* ztělesnila J. Krzyvá, zrádce *Massima* prezentoval M. Erben, *Fulvii* zpívala J. Vildová-Maxiánová, v malé roli *Varona* vystoupil E. Schütz. Dobové kritiky sice nastudování uvítaly, ale nevšímalý si již otázek slohových nebo hudebněhistorických.

Do opavského divadla jsem přijížděl s očekáváním. Byl jsem však v mnohém zklamán. S jeviště zaznívaly jen árie, recitativy (*secco* nebo *accompagnato*) byly nahrazeny mluvenou prózou. Osoby na jevišti vystupovaly *promiscue*, neboť zatímco árie zpívali operní pěvci, přednášeli onu mluvenou prózu činoherci. Je žel známo, že u nás nejsou operní zpěváci dosti průrazně vychováváni k mluvnímu jevištnímu projevu, a tak problematicky vyznívají opery typu *Fidelio*, *Čarostřelec* nebo *Kouzelná flétna*, pokud zaznívají s české scény, neboť je v nich hojně používána právě mluvená próza. My si s mluveným textem nedovedeme poradit. Jinak tomu je například v Německu, kde adeпти operního zpěvu prodělávají i přísné školení v „*Bühnenaussprache*“ a musejí tudíž ovládat jevištní mluvu tak jako činoherci. Ale dostali bychom se daleko, kdybychom chtěli srovnávat výchovu našich pěvců s pedagogickými aspekty zahraničními. Není to ani účelem těchto řádků. V souvislosti s opavským *Medontem* však mj. vyvstala i neřešitelná disjunkce mezi činoherním a zpěvním projevem, která se negativně promítala i do režie, neboť bylo třeba neustále „zaměňovat“ činoherního herce a pěvce v jejich vzájemném jevištním projevu.

Tedy: opavské uvedení *Medonta* bylo *problematické*. To ani nepřihlížím k tomu, že celkové vyznění díla bylo v překladu „zaostřeno“, neboť v něm byl zdůrazněn hlavně *motiv vzpoury lidu* proti panovníkovi Medontovi. Nítilo mě nejen to, že na scénu se dostalo dílo v jevištní formě, která naprosto neodpovídala zásadám provozní praxe 18. století, ale postavil jsem se negativně i vůči úpravám. Svůj poměrně rozsáhlý text o premiéře (*Neznámá Myslivečkova opera*, Hudební rozhledy XIV, 1961, č. 9, s. 391–392) jsem nikterak nemínil orientovat polemicky, nýbrž jsem pouze konstatoval, v čem zřejmě opavští inscenátoři pochybili při novodobé realizaci opery. Upozornil jsem také, že nebylo nutné při realizaci sahat k libretu ke stejnojmenné opeře Giuseppe Sartiho (1729–1802), jenž *Medonta* zhudebnil tři léta před Myslivečkem. Vždyť máme, jak jsem tehdy věděl, k dispozici libreto k původní premiéře Myslivečkova díla o karnevalu 1780 v budově „Nobilissimo teatro a Torre Argentina“ v Římě. Libreto vyšlo u Puccinelliho, který je vytiskl (pů-

sobil na Strada Papale incontro al Banco), péči o vydání převzal Marchese Belloni. Z libreta se dovídáme, že *Medonta* zpíval Giacomo David, *Selenu* kastrát Michelangelo Bologna, *Arsaxe* Tommaso Consoli, *Zelindu* Silvestro Fiamminghi, *Evandra* Biagio Parca, *Taletta* Lorenzo Galeffi. O libretu podal profesoru Rackovi zprávu italský badatel Ulisse Prota-Giurleo v dopise ze dne 20. dubna 1960.

Svým postojem k opavské premiéře jsem se zřejmě dotkl M. Šagiňanové. Nemohla se zúčastnit premiéry, a tak navštívila derniéru. Byla u nás na dovolené v Beskydech na Vlčině a odtud napsala své dojmy o nastudovaném díle do Literárních novin (X, 1961, č. 30, s. 3), a to v rozsáhlém článku *Poslední v sezóně*. Podivila se, že Hudební rozhledy mi svěřily recenzi na *Medonta*:

„Kdyby byl tento významný časopis svěřil recenzi tohoto závažného experimentu skutečnému znalci Myslivečkova díla, jakým je třeba autor jediné podrobné monografie o něm, Jaroslav Čeleda, nebo kdyby si vzpomněl třeba na skladatele Rudolfa Kubína, laureáta Státní ceny, který žije nedaleko od Opavy a měl by možnost poslechnout si operu několikrát – jsem přesvědčena, že v jejich recenzi by se nevyskytla místo hlubokého rozboru ‚Medonta‘ šablonovitá a v tomto případě i nemístná věta, že Myslivečkova opera je ‚průměr italské opery 18. století a nedosahuje například geniality oper Mozartových‘.“

Šagiňanová pak zdůrazňuje, že si všímám nepodstatných věcí, například sec-corecitivů, což je „malicherné puntičkářství, ještě k tomu bezúčelné“. Medon je kapitolou z dějin dnešní Albánie a právě albánští kulturní pracovníci o operu projevují zájem. Měl jsem si všimnout skutečnosti, že tu jde patrně o nejstarší zmínku o albánském starém panovníkovi Medontovi. Místo toho si však neváhám všimát věcí jen pomíjivých:

„Seccorecitivy a recitivy accompagnato, mluvené koncovky starých italských oper, které připomínají stručné ponaučení na konci každé dobré a živé bajky – to jsou právě ony formální prvky XVIII. století, od nichž dobří skladatelé už začínali pouštět.“

Jak vidno, je tu spleteno vše dohromady. Oba druhy recitativů jsou zaměněny za *licenzu*. M. Šagiňanová dále vyzvedává Myslivečkovu pokrokovost a srovnává jeho boje o operu s boji gluckistů a piccinnistů v Paříži. Opět nehistorické srovnání. Mysliveček nebyl Gluckovým zastáncem, ač provedl jeho *Orfeu a Eurydiku*, ale „vyměnil“ všechny hlavní Gluckovy árie za hudbu jednoho Bachova syna. Nelze jej tudíž považovat za bojovníka ve jménu Gluckovy operní reformy. Dále jsem se prohrěšil i následujícím svým míněním:

„Soudruh R. Pečman si stýská, že opera byla inscenována podle rukopisu šťastně nalezeného v bratrském Sovětském svazu, a ne podle nedostupného rukopisu římského.“

Přítom však jsem se pouze zmínil o libretu k *Medontovi*, jak o něm podává zprávu Ulisse Prota-Giurleo. Nevěděl jsem však o škrtech a úpravách opavských interpretů a dramaturgů. Nikdo mi přece nemůže vytýkat, že jsem tehdy neměl přístup k hudební partituře a že jsem tudíž nepoznal, že upravovatelé například v závěru škrtnli překrásnou árii Selény. Recenzi jsem psal pouze podle jednoho, tedy „prvního“ poslechu. Tato kritická praxe, jakkoliv jistě kritizovatelná, byla

a dosud je u nás, ale i v zahraničí, běžná. Hudební kritik musí prokázat komparativní i analytickou schopnost. Ale při nejlepší vůli nemá dnes možnost „vymámit“ z vedení divadla, které připravuje neznámý operní titul, všechny hudební materiály, které má divadlo k dispozici. Nebylo to možné ani v případě *Medonta*. A tak dávám paní Šagiňanové za pravdu:

„U Myslivečka končí opera takto: Stěny vězení padají, řetězy se trhají, záplava světla naplňuje černou věžeňskou noc a do slunečního světla vcházejí vězňové. V jejich čele kráčí Arsax. Zpívá svou árii a Selena mu odpovídá opět svou, v níž téma osvobození a lásky sílí, stupňuje se, dosahuje vrcholu. Každý, kdo takto Seleninu árii slyšel – u nás v leningradském rozhlase ji zpívala zpěvačka Bogdanovová a v ostravském rozhlase Milada Šubrtová –, ví, že lepší konec opery si ani nelze představit. Jaká škoda, že učený recenzent psal víc o tom, že tam chybějí seccorecitativy, než o tom, že tam není tato překrásná árie!“

Trochu pochybuji, že onen vykonstruovaný závěr, jak jej podává M. Šagiňanová, odpovídá plně orientaci a zásadám neapolské opery. Avšak nesouhlasím s tím, že mi autorka vytkla:

„Neodpustitelné je jen jedno: chlad a lhostejnost k velkému dědictví lidstva.“

Můj postoj přece nebyl nikterak chladný a lhostejný, když jsem upozorňoval na prohřešky, jichž se inscenátoři dopustili vzhledem k interpretačnímu úzu opery neapolského směru!

Do polemiky opět vstoupily Hudební rozhledy. Otiskly mou odpověď *Medon, král epirský. Ještě k Myslivečkově opeře* (XIV, 1961, č. 18, s. 796–797). V preambuli Hudební rozhledy podotýkají, že do polemiky vstoupil Československý rozhlas Ostrava, který redakci Hudebních rozhledů upozornil na to, že ostravský rozhlas to byl, kdo objednal novou českou libretní verzi u Kamila Bednáře a nové hudební zpracování notového materiálu u Miroslava Klegy. (Připomínáme, že tedy postupoval tak, jako kdysi staří realizátoři díla, které mělo více než dvacet nebo pětadvacet let: vše se muselo upravovat podle dobových interpretačních norem, a ne podle zásad doby, v níž staré dílo vzniklo. V 18. století je to odůvodnitelné, vždyť historické vědomí tehdy ještě nebylo upevněno, neboť doba žádala jen a jen nová díla a každý tzv. hudební historismus byl považován za zpátečnický. Ale ve 20. století, kdy už jsme měli probádáno mnohé, co se vztahovalo k interpretaci staré opery? V tom smyslu tedy rozhlas zřejmě pochybil.) I Miroslav Klega se ozval: Byl prý pouze hudebním upravovatelem díla, ale na vlastní opavské inscenaci nepracoval. Úpravy a zásahy dramaturgické, které inscenaci vytýkám, nejdou tedy, jak se domnívá skladatel Klega, na jeho vrub. Šli bychom již do podrobností, kdybychom podrobněji rozebírali repliku M. Klegy, proč použil lesních rohů místo trubek. Redakce Hudebních rozhledů v preambuli míní, že mou novou reakci na článek M. Šagiňanové by měly otisknout Literární noviny, které ostatně přislíbily, že tak učiní. Nestalo se. A tak nyní Hudební rozhledy uveřejňují můj text v plném znění. „Dodáváme, že doporučení Marietty Šagiňanové naší redakci, aby volila jiné referenty, si vysvětlujeme nedostatečnou znalostí situace, v tomto případě jistě pochopitelnou.“

Jak jsem se tedy postavil k výtkám M. Šagiňanové?

Nejprve jsem sledoval historická fakta. Vyvrátil jsem domněnku, že ve staré opeře se zpěv střídal s mluveným slovem (máme přece na mysli *operu seria*), a podrobil kritice i méně pronikavé, ba scestné mínění, že slavné Myslivečkovy opery připomínaly skutečnou symfonickou formu, „kde lidský hlas byl jedním z nutných timbrů, organicky splyvajících s orchestrem“. Akcentoval jsem, že mluvené slovo nacházíme nikoliv jako součást *opery seria*, nýbrž až v *buffě*, případně v *singspielu* atd. Lidský hlas ve staré opeře nedoplňoval orchestrální složku, ale naopak stál *proti* ní jakožto živel koncertantní, často koloraturně vedený. M. Šagiňanová má ovšem pravdu v tom, že ve staré opeře se „připojovaly nebo vynechávaly árie a postavy“. Zapomíná ovšem, že právě tato praxe byla předmětem Gluckovy reformy a později i Wagnerových reformních postojů. Není možné hovořit o opeře 18. věku jako o „lidové podívané“, vždyť šlo o operu, navštěvovanou převážně aristokraty a měšťany. K plnému zlidovění opery mohlo dojít až v době raného romantismu a v pozdějších letech.

Konstatoval jsem, že M. Šagiňanová zkresluje mé soudy, neboť při srovnávání *Medonta* s operami Mozartovými jsem hovořil o *hudební* složce opery, nikoli o opeře jako celku. Dnes, po letech, jen dodávám, že jsem se přece jen poněkud unáhlil, srovnával-li jsem Myslivečka s Mozartem. S ním nejde prostě srovnávat nikoho z jeho doby. Mozart vždy zvítězí, protože to je nenapodobitelný a jedinečný génius. Žádné takové srovnávání nikam nevede. Neboť kdo je tak velký jako Bach, jako Beethoven a jiní svrchovaní géniové? Podobné nedomyšlenosti se dopustil i velký italský myslitel Benedetto Croce, když plně odsoudil baroko, neboť je neustále srovnával s nedostižnými renesančními mistry typu Michelangela. Touto komparací se mu nutně baroko muselo zdát jako údobí naprosto úpadkové.

Ale zpět k naší polemice. M. Šagiňanová mi připisuje tvrzení, že na konci *Medonta* chybějí *seccorecitativy*. Nikdy jsem neměl na mysli dílčí problém závěru opery, nýbrž obecně skutečnost, že Myslivečkovu dílo bylo uvedeno *bez jakýchkoliv seccorecitativů*. Dnes ovšem vím, že v leningradském nálezu nacházíme pouze árie *Medonta*, zatímco recitativy obou typů se jaksi „vypařily“. Ani se tomu všemu po letech nedivím. Vždyť ještě Vladimír Helfert, který ofotografoval v italských knihovnách a archívech roku 1935 hlavní Myslivečkovy opery aj. jeho díla, všiml si pouze árií – a recitativy vynechával. A tak v brněnských mikrofilmových záznamech máme vlastně jen torza skladatelových děl. Dnes nevíme, zda Helfert uplatňoval pomíjivý postoj k recitativům proto, že je podceňoval, nebo proto, že neměl k dispozici dostatek fotografického materiálu. Buď jak buď, uvědomujeme si také, že i sám Josef Mysliveček recitativy, zejména ony *secco*, zhusta podceňoval, takže je nechával dokonce vypracovávat jen svým famulům a spolupracovníkům; zatím sám se věnoval jen áriím, duetům etc. Doklad pro toto mé mínění nacházíme v Rakouské národní knihovně (*Österreichische Nationalbibliothek*) ve Vídni, kde jsou autografy některých Myslivečkových oper; jejich árie (i jejich recitativy) máme vždy separátně svázaný v samostatných sešitech (*recitativy secco* jsou psány cizí rukou). To nasvědčuje tomu, že jednak recitativy psal pro Myslivečka někdo jiný, ale že jednak se Mysliveček vědomě přikláněl k možnosti jakkoliv přehazovat jednotlivá čísla opery i recitativy, případně je škrtat, tj. vynechávat. V době

polemiky s M. Šagiňanovou jsem to vše ještě nevěděl. Ale základní tendence staré opery mi už byly jasné.

Nemíním rozměňovat tento náš text podrobnějšími odkazy na techniku *secco-recitativů*, o čemž ovšem píšou ve své polemice. Odpírám však spisovatelčino mínění o funkci recitativů v závěru opery, jak jsem se o tom již zmínil výše.

Při hodnocení Myslivečka jako skladatele jsem si byl vědom, že představuje jistou obdobu například ke skladatelům mannheimské školy. Mysliveček, tak jako Mannheimští, seli při každém větru, ale byli velcí v tom, že připravovali cestu géníu (v případě Myslivečkově to byla cesta bezesporu směřující k Wolfgangu Amadeu Mozartovi). Ani skutečnost, že Gluckova *Orfeu a Eurydiku* připravil k provedení, nesvědčí o jeho tvůrčí, tj. skladatelské progresivitě. Naopak. Skutečnost, že místo Gluckovy hudby zazněla na hlavních místech opery hudba milánského Johanna Christiana Bacha (1735–1782), spíše prozrazuje, že Josef Mysliveček Glucka a jeho reformu neuznával.

Dostáváme se nyní k další kapitole naší polemiky. Šagiňanová užívá názvu *Medont* důsledně i v singuláru. Podotýkáme, že forma nominativu „*Medont*“ se v řečtině nevyskytuje. Správné je tedy označení *Medon* (v češtině je genitiv singuláru „*Medonta*“), podobně jako v analogickém vlastním jméně *Xenofon* (genitiv singuláru: „*Xenofonta*“). Zůstaneme-li na okamžik ještě ve sféře klasické filologie a starověku, pak konstatujeme, že paní Šagiňanová se dopustila omylu, když hovoří o „mýtickém“ a „historickém“ *Medontovi*, domnívající se, že *Medon*, jenž se vyskytuje u libretisty De Gamerry a u Josefa Myslivečka, je osoba historická. Naopak soudíme, že jde o postavu zcela smyšlenou.

Následovala odpověď M. Šagiňanové v Literárních novinách X, 1961, č. 44, s. 8. Měla titulěk *Co se starou operou?* – redakce Literárních novin doprovodila článek redakčním vyjádřením, v němž shrnuje dosavadní vývoj polemiky, a konstatuje, že v ní je vše zaměřeno k „obecnějšímu významu sporu o operu 18. století a zvláště o významu Jos. Myslivečka pro naši hudbu“. Redakce tím polemiku uzavírá.

Paní Šagiňanová soudí, že ji častují „lekceci z dějin hudby“ a že sledují, kterak se odchyľuje od vžitých názorů. Sovětská spisovatelka prokazuje sice nadšený, ale přece jen diletantský vztah ke staré opeře. Nabádá:

„Problém zní: n o v ě pochopit význam opery 18. století pro naši dobu, a nikoli opakovat šablony. /.../ Odkud pramení /.../ zájem, naprosto ne historický a estetický – ale l i d o v ý – o zdánlivě vzdálenou operu 18. století? Inscenace ‘Medonta’ se mi zdála odpovídat na tuto otázku a já jsem se o své myšlenky podělila s čtenářem. Zdá se mi, že odpověď tkví v přesvědčivosti divadelního představení jako celku, v prožitku jeho kouzelné j e d n o t y , v oné – v umění nejobtížnější – žánrové p ř i r o z e n o s t i , která se nás okamžitě zmocní při nejlepších operách 18. století. /.../ Je možno nesouhlasit s mými myšlenkami, a je možno postavit proti nim vlastní myšlenky, jedno však je nutné: snažit se pochopit to, co promyslel a napsal člověk, s nímž chceš polemizovat. /.../“

A M. Šagiňanová pokračuje:

„A konečně mi chce s. Pečman na základě všemožných encyklopedií a autoritou klasických filologů university v Brně dokázat, že historický *Medont* neexistoval, ale že je výplodem fantazie libretisty i mé. S. Pečman uvedl brněnské klasické filology do

choulostivé situace. Dříve než se uchýlil k slovníkům, měl si přečíst de Gammerovo drama ‚Medonte, re di Epiro‘. Kdyby tak učinil tuto velmi jednoduchou věc, byl by tam nalezl v předmluvě tuto charakteristiku:

‚Medont n e b o l i K a l i m e d o n t (proloženo mnou M. Š.), král epirský, jeden z nejbarbarštějších, nejprohnanějších a nejstatečnějších monarchů celé antiky...‘. A libretista, když začal připravovat inscenaci tohoto h i s t o r i c k é h o vyprávění, vysvětluje divákovi, že v zájmu podívané, aby učinil představení vzrušivějším a přesvědčivějším, poněkud pozměnil h i s t o r i c k á fakta.

A tak jestliže se libretista něčím prohřešil, tedy rozhodně ne tím, že si Medonta vymyslel, nýbrž tím, že pozměnil historický pramen, aby byla hra přitažlivější.“

M. Šagiňanová tedy věří v pravost *Medonta* alias *Kalimedonta*. Uvádí, že De Gamera převzal postavu z Plútarcha, a to z jeho biografie *Fókiona*. Gamera prý Medontovi přisoudil pouze vyšší hodnost a zachoval se tak jako Shakespeare, který čerpal například z italských kronik. A znovu následuje invektiva o mé „pohrdavé lhostejnosti“ k recenzovanému dílu, které realizovali „obětaví a nezištní nadšenci z Opavy a Ostravy“.

Moji polemiku s M. Šagiňanovou pravidelně sledoval *profesor dr. Jaroslav Ludvíkovský, DrSc.*, jeden ze zakladatelské generace brněnské klasické filologie na Masarykově univerzitě, kolega a druh hvězdných profesorů Františka Novotného a Ferdinanda Stiebitze. Po prázdninách 1961 mě překvapil. Ozvalo se zaklepání, vstoupil do mé pracovny a s úsměvem, který vždy lemoval jeho laskavou tvář, mi řekl: „Pane kolego, přinesl jsem Vám příspěvek k Měsíci československo-sovětského přátelství.“ Usmál jsem se, neboť jsem nepochopil jeho jemnou ironii. Dal se se mnou ihned do řeči o mé polemice týkající se staré opery i o tom, že jsem se odvážil oponovat sovětské badatelce a spisovatelce. „Máte plnou pravdu, pokud jde o *Medonta*, a já jsem se ji pokusil podpořit jako klasický filolog.“ Vzápětí mi pak profesor Ludvíkovský podal rukopis své studie s prosbou, abych ji zaslal do redakce Hudebních rozhledů.

Mezitím se mě Hudební rozhledy plně zastávaly. Polemika se chýlila ke konci, a tak se Rozhledy rozhodly uveřejnit *Závěrečné slovo o Medontovi* (Hudební rozhledy XIV, 1961, č. 23–24, s. 1022). Do textu přijaly nejen mé uzavírající poznámky, nýbrž i úplné znění článku profesora Ludvíkovského. Ale v redakční poznámce k *Závěrečnému slovu* kolegové z redakce Hudebních rozhledů uvedli i kritické slovo o M. Šagiňanové: „Z vážného hlasu odpůrce uvedla naproti tomu jen některé teze bez nejmenší argumentace. Tím postavila v očích svých čtenářů jak s. Pečmana, tak odborníky z brněnské filosofické fakulty do velmi nepříznivého světla. Takto si rozhodně seriózní vedení diskuse ze strany časopisu s tak širokou publicitou (míněny jsou Literární noviny, pozn. R. P.) ovšem nepředstavujeme. Redakce Literárních novin si z této pozice také dovolila v citovaném perextenzu autoritativní prohlášení, že odpovědí š. Šagiňanové považuje polemiku za uzavřenou. Bereme to na vědomí a budiž nám i z naší strany dovoleno diskusi, která se nakonec týkala v podstatě věcí již nepatrných, měla však zásadní význam pokud jde o způsob, jakým byla ze strany Literárních novin vedena, uzavřít teď opravdu definitivně.“

V *Závěrečném slovo o Medontovi* nejprve shrnuji celou polemiku. Nebudu svůj text uvádět. Ale myšlenky *profesora Ludvíkovského* plně stojí za to, aby byly znovu oživeny:

„V závěru své polemiky s Rudolfem Pečmanem uveřejněném ve 44. čísle Literárních novin vytýká Marietta Šagiňanová s. Pečmanovi, že ‚vedl brněnské klasické filology do choulostivé situace‘, rozuměj když se dovolával jejich odborné autority pro své tvrzení, že epirský král Medon je postava smyšlená Myslivečkovým libretistou. Jako jeden z těch, kteří nabídli s. Pečmanovi přátelskou pomoc při pátrání po neexistujícím králi Medontovi, spěchám ujistit s. Šagiňanovou i čtenáře Literárních novin, že obava o dobrou pověst brněnské klasické filologie je v tomto případě bezdůvodná. Mezi epirskými králi neexistoval ani Medon ani Kallimedon (Šagiňanová píše vytrvale Medont a Kalimedont, ale to jí budiž prominuto). Charakteristika italského libretisty De Gamerry, citovaná Šagiňanovou, že ‚Medont neboli /!/ Kalimedont, král epirský, byl jeden z nejbarbarštějších, nejprohnanějších a nejstatečnějších monarchů celé antiky‘, je čirá fantazie, která se snad opírá o nějakou novodobou literární předlohu (neznám text libreta a nemohu to vyloučit, ač je to málo pravděpodobné), ale postrádá jakéhokoli historického podkladu. Šagiňanová se ovšem dovolává pro existenci historického Kallimedonta (nikoli už Medonta) Paulyho-Wissovy Real-Encyclopädie a poučuje svého oponenta, že tam ‚by uviděl reálného Kalimedonta téměř na třech sloupcích‘ a že je to ‚nejen historická, ale i velmi výrazná, neobyčejně vyhraněná postava‘. Nezáleží na tom, že nejde o tři, ale jen o jeden sloupec, podstatné je, že Kallimedon, o kterém je tu řeč, neměl s Epirem docela nic společného. Byl to méně známý athénský politik, odpůrce Demostenův, přívrženec strany makedonské, charakterizovaný v chudých zmínkách antických pramenů jako zrádce vlasti a člověk i po stránce osobní nesympatický. S Epirem nemají nic společného ani dva další Kallimedontové, které P. W. R. zaznamenává (a ovšem ani žádný z četných Medontů). Šagiňanová tvrdí dále, že ‚výraznou, neobyčejně vyhraněnou postavu‘ Kallimedonta De Gamerra ‚úplně převzal z Plutarcha, kde je mu věnováno nemálo místa v biografii Fokiona‘. ‚Málokdo v starověku‘ byl prý ‚tak konkrétně charakterizován a de Gamerra toho dovedl dramaticky využít‘. Skutečnost je taková, že se Kallimedon připomíná v Plutarchově Fokionovi izolovaně na třech místech a že se celá jeho charakteristika omezuje na pouhých několik slov: drzý člověk, nepřítel lidu, darebák. Tomuto Kallimedontovi, athénskému demagógovi a občasnému emigrantu, o jehož životě dohromady nic nevíme, tedy Myslivečkův libretista podle s. Šagiňanové ‚přisoudil pouze vyšší hodnost a učinil z něho naprostého despotu jedné z oněch antických zemí, kde působil jako intrikán a jako agresor‘ (!). Z toho všeho je pravda jen to, že si De Gamerra vypůjčil pro svého smyšleného krále epirského řecké jméno Medon, které patrně ztotožnil v úvodu k libretu bez rozpaku s jménem Kallimedon, ačli se neopíral, jak jsem už řekl, o nějaký neznámý fantastický pramen. Celá tato otázka existence či neexistence obskurního krále ze staré opery je zajisté otázka bagatelní. Ale nelze bagatelizovat metodu, jaké tu bylo použito v odborné polemice. S. Šagiňanová vyčtla v pramenech, které sama uvádí, věci, které tam vůbec nejsou, a předkládá je čtenářům Literárních novin s takovým povýšeným sebevědomím, že jsem si sám po prvním přečtení těch šedesáti řádků věnovaných klasickým filologům pomyslně, že jsme se s tím Medontem, třeba nečekaně překřtěným na Kallimedonta, snad přece jen ukvapili. Když jsem však její údaje zkontroloval, nechtěl jsem věřit svým očím. Lze vůbec věřit, že by s. Šagiňanová vědomě zkreslila obsah svých pramenů, kdyby je byla měla vskutku v rukou? Ale ať je tomu jakkoli, sám způsob, jakým podává výsledky svého problematického bádání, nutně vrhá podivné světlo na její zbytečně rozhorlený a mentorský zásah do českého hudebního života.“

Stat' je podepsána plným jménem i profesorským titulem: *Jaroslav Ludvíkovský, profesor filosofické fakulty v Brně*. Přiznám se: nemohlo být lepší rozuzlení než ono, které jsme tu prezentovali z pera laskavého vědce Jaroslava Ludvíkovského. Ještě jednou jsem zalistoval v citované encyklopedii Pauly-Wissova (Stuttgart 1894), neboť mě zajímalo, jak je to vlastně s tím *Medontem*. S *Medontovým* jménem se sice setkáváme například v řeckých bájích, známých z okruhu pověstí o trójské válce, historická postava to však není. Bájně *Medontovo* jméno je přisuzováno hned dvěma hrdinům. První z nich je hlasatelem v domě *Odysseově* na Ithace a stará se pečlivě o Odysseova syna Tělemacha. Proto je ušetřen Odysseovy žárlivosti, podobně jako pěvec *Fémios*, který v ithackém paláci zpíval k potěše uchazečů o *Pénélopinu* ruku; s ostatními nápadníky si *Odysseus* vyřídí účty v krvavém boji, potrestav ty, kdož ho chtěli připravit o manželku *Pénélopu* v době, než se on vrátil z Tróje. – Druhý bájný *Medón* je vojevůdce, který během trójské války stál v čele vojska hérao *Filoktéta*; *Filoktétés* se totiž nemohl zúčastnit bojů, protože ho uštkl u ostrova Chrysy jedovatý had (po devět let se z jeho rány šířil nesnesitelný zápach) – a vojsko tedy vedl do boje *Medón*, syn krále *Cilea* a jeho milenky *Rény*. Nemocného *Filoktéta* dal *Agamemnón* vysadit (na *Odysseův* pokyn) na pobřeží pustého ostrova Lémnu, kde žil v osamocení a v neustálém boji o zachování holého života (Homér v *Ílliadě* a *Odyssei*).

Nebudeme se již zdržovat u *Medonta*, ani u Myslivečkovy stejnojmenné opery. Zájemce o tuto problematiku odkazujeme například na svou knihu *Josef Mysliveček*, Editio Supraphon, Praha 1981, s. 223–242.

Pro mne měla však polemika nebývalý význam. Nejenže jsem objevil téma pro svou kandidátskou disertaci, které mi školitel, profesor Racek, plně schválil: *Skladatel Josef Mysliveček a jeho jevištní epilog. Listy z dějin neapolské opery* (strojopis, Brno 1967, obhajoba rok poté), nejenže jsem spis vydal roku 1970 v německém překladu Jana Gruny: *Josef Mysliveček und sein Opernepilog. Zur Geschichte der neapolitanischen Oper* (Spisy Univerzity J. E. Purkyně /nyní Masarykova/. Filozofická fakulta. Svazek 164. Brno 1970); polemika s Mariettou Šagiňanovou vlastně ovlivnila i mou další orientaci, která se zaměřila mj. ke staré opeře a k hudbě 18. století.