

Pečman, Rudolf

"Všechna umělecká díla a umění vcelku jsou záhadou", aneb, Spory o libreto

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [81]-90

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123793>

Access Date: 07. 12. 2024

Version: 20220831

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

*„Všechna umělecká díla
a umění vcelku jsou záhadou“,
aneb Spory o libreto*

Citát uvedený v nadpisu této kapitoly pochází od Theodora Wiesengrunda Adorna (*Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, přel. Dušan Prokop pod titulem *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1997, s. 161). Výrazný představitel kritické sociologie a teorie kultury, estetik, muzikolog a skladatel (mj. žák Antona Weberna) vyslovuje názor, že při zkoumání jakéhokoliv uměleckého artefaktu se nikdy nedopátráme ryzí jeho podstaty, nikdy plně neodhalíme pravdu umění. Adornův výrok lze aplikovat i na sféru operního libreta, které odedávna bylo vystaveno útokům. Propukaly i v době *Vivaldiho*.

Libreto bylo vystaveno velmi záhy kritice. Vzniklo v 17. století v Benátkách (*libretto*) a bylo spojováno jednak s *operou*, jednak s *oratoriem*. Jako „knížečka“ bylo prodáváno před představením. Návštěvníci měli možnost seznámit se s textem, na který bylo operní dílo (nebo oratorium) zkomponováno. V libretech čteme také důležité údaje o genezi děje v tzv. *argomentu*, dovidáme se, kdo z výkonných umělců ztvárnil tu nebo onu dramatickou postavu, kdo byl tvůrcem scénografie, kdo zastával funkci „inženýra představení“, kdo řídil jevištní nastudování jako „maestro di cappella“. Teprve poměrně nedávno jsme si začali plně všimát i podrobných pokynů k tzv. proměnám (*mutazioni*) na jevišti, k osvětlení, k využití jevištní mašinerie apod. Ukazuje se, že mylná byla představa našich dědů, že např. stará opera byla něco v jádře „komorního“, protože neakcentovala děj a svár jednajících osob, nýbrž zdůrazňovala reflexivní postoje hrdinů uvažujících na operním jevišti o lásce, lidských ctnostech a neřestech, o věrnosti a zradě. Naopak. Stará opera – toť především oslňující podívaná. Její „dramatismus“ se nekryl s požadavky wagnerovského divadla nebo vůbec divadla předminulého věku. Proto jsme jej nechápali, a starou operu jsme odsuzovali nebo ji viděli očima romantického a novoromantického vnímatele. Až zhruba od 60.–70. let 20. století se obracíme ke staré opeře jako k neopakovatelnému jevištnímu dílu, které je nutno realizovat a vnímat z pozice doby, v níž vznikala a v níž byla provozována. Studium libret nám v mnohém otevírá cestu. Ukazuje se např., že i oratorium, tedy forma vlastně původně duchovní a námětově starozákonní, tíhla odevždy i k *jevištnímu* uchopení a byla hojně uplatňována i na divadle. Mizejí rozdíly mezi operou a oratoriem. I námětově kráčí oratorium z prostředí starozákonního (jazykově latinského) do vod antického dávnověku, tedy antického světa bohů a bohyň, ba stává se i jinotajným dílem, které například sice čerpá ze Starého zákona, ale oslavuje vlastně vojenské boje a vojenská vítězství světských zbraní; jindy zase přejde do světa novozákonního (evangelijního), když si kupříkladu všímá Ježíše, jeho života, jeho utrpení a konečného vítězství křesťanské víry; posléze se oratorium dějově přechyluje do zcela „světských“ kontextů a všímá si – v souvislosti s rozvojem začínající psychologie – lidských charakterů nebo sleduje boje o pravost díla Shakespearova. Tyto „proměny“ oratorních dějů, metamorfózy posléze odmítající latinu a přijímající jazyk italský, německý, anglický nebo francouzský, ústí zcela zákonitě do vývojového stavu, který smývá rozdíly mezi operou a oratoriem, jež je také pojímáno jako útvar dramatický a jevištní.

Tyto a mnohé jiné skutečnosti si uvědomí ten, kdo navštíví jedinečnou knihovnu římské Konzervatoře: *Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia*, Via dei Greci 18, Roma. Nalezne v ní přes 30 000 libret k operám, oratoriím, k „azione sacra“, ke kantátám, baletům apod. Libretní studium se mu vyplatí. Získá zcela nový názor na hudebnědramatická díla spojená s jevištěm. Poznává neprávem opomíjené básníky, kteří se věnovali libretní tvorbě jsoouce si plně vědomi, že jejich verše plně ožívají až hudbou a zpěvem, neboť teprve hudebník je proměněn k plnému účinku.

V době *florentské cameraty*, v jejímž prostředí opera vznikla, docházelo k naprosto podřízenému postavení libretního básníka vzhledem k hudebníkovi. Následovník a dovršitel prvních operních „vznětů“, Claudio Monteverdi, se domníval, že vzejde něco kladného ze spojení „báje v hudbě“ (jak v *Orfeo*, 1607, nazval tuto svou operu) s madrigalovými postupy. Když bylo v Benátkách otevřeno 1637 první kamenné operní divadlo (*Teatro S. Cassiano*), zvýšily se jevištní požadavky. Obecenstvo – které již nebylo výlučně aristokratické – chtělo být uchvacováno krásným zpěvem, jevištěm, výpravou, kostýmy a zásahy nadzemských bytostí, které roztály gordický uzel a jako „deus ex machina“ ovlivnily vztahy a postoje jednajících osob (*drammatis personae*). Záhy nestačil námětový okruh čerpající většinou z Ovidia nebo z nejznámějších námětů jiných antických básníků. Poklidný anakreontismus nebo pastýřský svět okouzlených milenců záhy nestačil. Bylo nutno obohatit námětový okruh libreta. Je to Francie a dramata (resp. tragédie) Corneillovy a Racinovy, které podstatně ovlivnily novější tvůrce libret. Nerozlišovali sice mezi činoherním typem hry a mezi jejím operním předpokladem – některá libreta určená operám se hrávala i na činoherním jevišti, a to s nebyvalým úspěchem –, ale tušili, že libreto je přece jen něco jiného než dramatické verše velkých francouzských klasiků. Libretisté se ve svých *argomentech* leckdy otevřeně přiznávali, že čerpali například z obou jmenovaných francouzských mistrů, ale zároveň přemýšleli, jak vměstnat své libreto do kadlubu opery. Opera přece vyžaduje lapidárnější vyjádření, neboť dlužno počítat s tím, že čas melodie a čas mluveného slova pronášeného vznikne dramaticky – to jsou dvě nesouměřitelné časové veličiny. Hudba vždy zpomaluje děj. Proto vystala, vyrojila se, myšlenka, že pravé operní drama (*dramma per musica*) nemá mít pět, nýbrž tři dějství. Ale vznikaly i jiné přístupy k libretu. V italské libretistice to vřelo, i když to u menších libretních básníků leckdy pouze doutnalo. Na operním jevišti zvítězila vážná opera (*opera seria*). V *argomentech* se dočítáme, že vše je vybíráno z věrojatných pramenů antických, ale opak je pravdou. Italské libreto je nesenou touhou po *mystifikaci*, s bájnými postavami je nakládáno volně, až svévolně. Divák-posluchač chce být klamán, hlavně že je uchvácen intrikou, střety v lásce a konečným láskyplným vyústěním; takový stav v libretistice vede ovšem ke krizím. Jak z nich vyběhnout? Obě proslulé libretní osobnosti, Zeno Metastasio, se o to pokusily. Oba jmenovaní básníci opustili Itálii a stali se *dvorními poety* Karla VI. (jeden po druhém), první z nich dokonce i „historikem“ (*historicus*) císařského dvora.

Apostolo Zeno (II. 12. 1668, Benátky – II. 11. 1750, tamtéž) pocházel ze starého benátského rodu. Narodil se jako třetí syn lékaře Pietra Zena a jeho manželky Cateriny, rozené Sevastò. Již v raném věku se věnoval literárním studiím a psal příležitostně básně. Roku 1691 založil společnost *Accademia degli Animosi*



12 • Apostolo Zeno. Rytina k Poesie drammatiche di Apostolo Zeno, Benátky 1744. Museo Correr, Venezia.

(Akademie srdnatých), navázal přitom na vzor starších italských akademií, které byly na vrcholu a sklonu renesance i během baroka měřítkem umělecké úrovně doby, neboť sjednocovaly názory italské společnosti (tedy společnosti aristokratické) na umění a v neposlední řadě byly směřovatné pro kodifikaci dobového pojetí dokonalé „formy pro formu“ – základu každého dobrého umění. Benátská *Accademia degli Animosi* byla již roku 1698 sloučena se slavnou římskou *Arcadii*. Apostolo Zeno byl jmenován viceprezidentem obou sdružení.

Vedle přehojné veřejné činnosti začal se Zeno zabývat ve svém rodném městě záhy kompozicí operních libret; byl obklopen vybranou hudbou a vznešenou společností. Jeho první dílo v oboru „melodramatu“ – *Gl'Inganni felici* (Podvedení šťastlivci) – bylo provedeno 25. 11. 1695 v Teatro S. Angelo. Úspěch podnítil Zena k další činnosti, která se rozšířila i na jiná italská města. Založil časopis *Giornale dei Letterati d'Italia* (se Zenem spolupracoval jeho bratr Pier Caterino, dále Scipione Maffei a Antonio Vallisnieri) a připravoval se k uskutečnění svých dalekosáhlých plánů, jako např. k vytvoření sbírky latinských spisů o Itálii pod titulem *Rerum italicarum scriptores hactenus desiderati* (Spisovatelé záležitostí italských, dosud pohřešovaní). Žádné z těchto děl nebylo dokončeno. Zeno se příliš rozptyloval veřejnými pracemi a úřady v benátské městské správě. Rozhodující význam měl pro něho okamžik, kdy ho povolal císař Karel VI. do Vídně, aby mu

svěřil funkci dvorního básníka a historiografa. Zeno tedy odchází do rakouské metropole (Benátky byly tehdy pod rakouským panstvím) a stává se v císařských službách nástupcem Stampigliovým. S výjimkou zimních prázdnin 1722–1723, které strávil v Benátkách, zůstává Zeno 11 let (1718–1729) po boku Karla VI. a zásobuje ho pravidelně operními a oratorními texty. Rozhodne se však vrátit natrvalo do Benátek; navrhne jako svého nástupce (roku 1729) *abbého Pietra Bonaventuru Metastasia* (1698–1782), člena *Arcadie* a nedostižného tvůrce kanzonet, jehož jméno se záhy stane synonymem vrcholného libretního mistrovství. Zeno píše ještě několik let oratorní texty pro Vídeň, avšak věnuje se vedle poezie hlavně vědecké činnosti, například numismatice (jeho sbírka mincí byla vydražena ve Vídni roku 1955). Právem ho jeho současníci řadí mezi přední italské básníky a učence. Požívá za svého života značné úcty, o čemž svědčí mj. to, že byl jmenován členem akademií v Modeně a ve Florencii.

Apostolo Zeno má v dějinách libreta značný význam. Vstupuje na umělecké kolbiště v době, kdy dochází ke kritice libretního básnictví. Staví se proti němu Benedetto Marcello ve své anonymně vydané knížce *Il teatro alla moda* (Benátky 1720 nebo 1721). Libreto bylo v úpadku. Procházelo vnitřní proměnou již koncem 17. věku. Zásluhou Zenova předchůdce *Silvia Stampiglii z Lavinie* (1664–1725) a *Pietra Pariatiho* (1665–1733) klube se libreto hbitě z mytologických látek a nabývá rázu historického, jakkoli ovšem tu jde pouze o historismus vnějšíkový, neboť zatímco některé z libretních postav jsou historické, jsou ostatní – ba i celá fabulace a motivace děje – ryze smyšlené. Stampiglia například nevytváří přesného libretního slohu a ani za mák se nedrží pravé historické věrnosti; dějinný rámec příběhu i rekové jsou Stampigliovi pouhou oporou zcela vymyšlené libretní osnovy. Pariati spolu s přítelem Zenem pokoušeli se historické libreto zdokonalit, neboť bylo třeba vymýtiti z „melodramu“ vše, co působilo uměle, absurdně, a co bylo vypočteno na pouhý efekt. Nebylo to lehké, neboť nová reforma musela směřovat nejen k eliminaci nežádoucích rysů starého libreta, ale především k novému stavebnému pojetí a uchopení „dramat pro hudbu“. Pravým *architektem libret* se stal Apostolo Zeno, jak správně vystihl již Francesco de Sanctis. Zeno byl učencem, a proto s oblibou akcentoval látky z klasického starověku (tak jako Stampiglia a Pariati), avšak neuzavíral se ani námětům módním a fantaskním. Opíral se hlavně o hvězdné dramatiky francouzské. Pierre Corneille (1606–1684) objevil pro francouzskou dramatikou, ale i pro libretní oblast, historii Říma, velikost římské říše. Vytváří apoteózu občanských ctností Římanů, oslavu jejich nezlomné úcty k plnění vlasteneckých povinností. Absolutní rozum státu je Corneilleovi nadě vše, neboť je vyznavačem velkých osobností, které se stanou nositelkami nadlidských ctností. Podobně je i dílo Jeana Racina (1639–1699) prochnuto oslavou autokratické francouzské společnosti a bude záhy výrazem i odrazem doby, která viděla velikost v neomezené moci panovníka, jehož jasná mysl pronikala tajemstvími, jehož duch dovedl ovládnout zástupy. U Racina oceňoval Apostolo Zeno jeho zálibu ve starých řeckých dějinách, zaujala ho básníkova mimořádná inteligence, živý jazyk jeho prací a vášnivá temperamentnost jevištních akcí v jeho dramatech. Corneille, jenž byl nespravedlivě zastíněn vycházející hvězdou Racinova génia, učaroval Zenovi jedinečnou vznešeností výrazu, čistou tragičností, neboť byl tvůrcem ušlechtilého ducha a pravé noblesy. Metoda Corneilleovy a Racinovy umělecké práce se diametrálně lišila od jevištních

opusů vznikajících v Zenově rodném městě. Na benátských scénách bylo drama stále více a více pouhou hrou a podléhalo měnlivým náladám publika, neboť tu nešlo o ucelené dílo, ale o kaleidoskopické (a tudíž efemérní) jevištní výjevy, v nichž dominoval moment neustálého překvapení; proměnlivost scény tu šla ruku v ruce se střídající se tragikou, komikou a trivialitou, výstavbě dramatu hrozila strnulá stereotypnost. V Zenově době podléhalo libreto stále ještě zásadám 40. let 17. století: osud dvou mileneckých párů komplikovaly tu rozmanité, typologicky však přesně vymezené vedlejší figury; dvojice milenců procházely nepravděpodobnými nebezpečnostmi, která bývala tak nebo onak zažehnávána. Zeno osciloval mezi benátskou tradicí a mezi novějšími dramatickými požadavky. Toužil po reformě. Dospíval k ní až po seznámení s francouzskou dramatikou. Neodhalil rozdíl mezi činoherním dramatem a libretem pro hudební ztvárnění. Tradicionalisticky mínil, že libreto má mít pět dějství jako drama, a nesouhlasil s názorem, že by mělo mít pouze tři dějství. Jako osobitý tvůrce libret se přiklonil (v textech pro *opera seria*) výlučně ke vzoru francouzské tragédie. Přitom však směřoval k vnitřní jednotě libreta. Omezoval jevištní akce vedlejších postav a eliminoval scény, které retardovaly děj nebo působily nelogicky. Doba jej nechápala, a proto sahal leckdy i k uměleckým kompromisům. Omezil postupně počet osob na pouhých šest herců (pěvců) a stanul tak vlastně na téže platformě jako pozdější Metastasio. Rozdělil děj libreta na hlavní a vedlejší, situoval jej do mytologického dávnověku nebo do antické či středověké historie, ale mytologické nebo historické skutečnosti mu byly pouhým vnějším rámcem pro rozvíjení milostných zápletek. Zenův přínos vidíme hlavně v jistých puristických snahách, neboť důkladně otrásl světem bohů i lidí, vymýtil komický element a zpřístupňoval alegorie. Jako pravý básník doznívajícího 17. a počátku 18. věku stavěl do protikladu dramatický děj, zakletý v *recitativích*, a úvahy jednajících osob, rozvíjené v *áriích*. Zatímco Zenovy recitativy bývají nerýmované a odvíjejí se v sedmislabičných nebo jedenáctislabičných útvarech, jsou jeho árie komponovány v krátkých, rozmanitě rýmovaných verších. Zeno provedl důležitou reformu v tom, že speciálně uspořádal následnost recitativů a árií podle zásad dramatické výstavby. Střídání obou útvarů bylo založeno na principu kontrastu; navíc pak Zeno stanovil, že v závěru scén zpívaly jednající osoby „árie na odchodnou“. Upevnil počet árií ve vztahu k důležitosti dramatických osob. Zenova libreta byla oblíbena již za básníkovy života. Avšak již současníci si byli vědomi, že jejich cena leží více ve stavebných rysech libreta jako celku než ve vlastní básnické hodnotě. Zeno dovedl posloužit skladatelům, aniž se příliš hluboce zajímal o hudbu, na rozdíl od Metastasia, který byl v hudbě žákem Nicolò Porpory (1686–1768).

Pietro Bonaventura Metastasio (vlastním jménem *Trapassi*; 3. 1. 1698, Řím – 12. 4. 1782, Vídeň) vstupoval do uměleckého dění již jako dítě. Projevoval záhy mimořádné nadání pro básnictví. Adoptoval jej spisovatel, právník a filozof Giovanni Vincenzo Gravina (1664–1718). Měl prý sotva pět let a hovořil *ex tempore* ve verších. Gravina ho často posazoval na stůl – a malý Pietro hbitě i verše improvizoval (svědectví anglického hudebního cestovatele, varhaníka, skladatele a hudebního historika Charlese Burneyho). Když mu bylo 15 let, napsal svou první tragédii *Giustino* (vyšla čtyři léta poté v Neapoli). Roku 1720 vstoupil do služeb k advokátu Castagnolovi. Snil o tom, že bude reformovat poezii. Mohl se jí plně věnovat jako abbé, neboť kolem 1714 přijal svěcení. Advokacii ve službách



13 • Pietro Metastasio

Castagnolových brzy opustil, protože nemohl splnit jeho požadavek, aby se zcela vzdal básnické tvorby. Po překvapivém úspěchu své hry *Gli orti Esperidi* věnuje se již trvale básnictví (po 1720). Uchyluje se do Neapole, když odejde jeho adoptovatel Gravina. Stává se vyhledávaným libretistou. Domenico Sarro (Sarri, 1679–1744) zhudební jeho první libreto *Didone abbandonata* (1724). Metastasio stane se vyhledávaným libretistou, na jehož texty píše nejslavnější skladatelé doby, mj. Porpora, Cimarosa a Gluck. V době svého rozletu píše Metastasio několik „dramat pro hudbu“: *Galatea*, *Angelica*, proslavená *Didone*, *Siface*, *Semiramide*, *Catone in Utica*, *Alessandro nell'Indie* aj. Jeho věhlas vzroste poté, co se stane po Zenovi dvorním básníkem (*poeta cesareo*) císaře Karla VI. (1729). Ve Vídni rozvinul svou činnost nebyvale. Zenitu dosáhl v letech 1730–1755, kdy píše svá nejlepší libretní díla, např. *Demetria*, *Hypsipyly* (1732), *Temistokla*, *Demofonta*, *Tita* (1734, 1736), *Achilla*, *Olympiadu* a *Regula* (1740). Jeho práce nyní zhudebňují např. Caldara, Gassmann, Hasse, Jommelli, Leo, Naumann, Paisiello, Pugnani, J. Ch. Bach, Galuppi, Pergolesi, A. Scarlatti, Cimarosa, Gluck, Vivaldi, Piccinni, Wagenseil, Traëtta, Zingarelli, Graun, Händel, Porpora, Mysliveček, poté i 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 nich Metastasio rozvíjí dramatický děj a motivaci jevištních akcí přece jen konvenčně. Unaven životem věnuje se Metastasio v ústraní studiu klasiků, koresponduje s přáteli a znovu a znovu uvažuje o řeckém dramatu. Umírá ve Vídni, kde musí pobývat v domě pro služebnictvo. Nedokončil překlad Horatiovy *Ars poetica*, nepořídil již výtah z Aristotelovy *Poetiky*.

Burney se o něm vyjádřil, že jeho dílo přispělo k zjemnění vokální hudby – a tedy hudby vůbec – více než sumární úsilí všech velikých skladatelů v Evropě. Proti Metastasiovi se však vzdula i vlna odporu. Roku 1762 byla zahájena Gluckova-Calzabighiho reforma opery (*Orfeus a Eurydika*), která se stavěla proti Metastasiovým zásadám a navazovala hlavně na principy řeckého dramatu; Metastasiovi kritikové jej začínají odsuzovat, neboť vše nyní vidí gluckovsko-calzabighiovskými očima. Nepostřehnou, že ve vlastních operních partiturách docházelo k četným úpravám, které šly proti Metastasiovi a jeho zásadám.

Metastasio psal snadno a rychle. Neměl leckdy čas, aby definitivně vytrřibil 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 např. *melodii*, nositelku zpěvu. Dosáhl „zpoetizování“ libretního výrazu, aniž jakkoli potlačil hudbu a pěvecký výkon. Ostře odlišil charaktery jednajících osob, i když dramatické intriky a dějové motivace jsou ve většině jeho libret šablonovité a tradiční. Všechna jeho libreta mají tři dějství a jsou psána ve volném, střídavém verši. Hendekasylabický a sedmislabičný nalézáme v *recitativu*, parisylabický (leopardiovský) v *árii*. Počet osob je zpravidla stejný (šest), jenom výjimečně je vyšší. Obsah valné části Metastasiových hudebních dramát můžeme redukovat na jedno základní schéma. Jejich osu tvoří většinou láska mladé dvojice, která prochází různými nástrahami a je pronásledována nepřízní osudu. Oba milenci podstoupí nejtěžší životní zkoušky, ale nakonec jejich láska triumfuje. Ostatní dramatické postavy jsou vlastně pouhé dramatikovy „nástroje“ mařící lásku dvojice. Jsou to např. 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 dramatu typ důvěrníka mužského nebo ženského pohlaví, který podporuje milence nebo jejich soky, často jenom proto, aby dosáhl svých vlastních cílů.

Metastasio, ve srovnání se Zenem, dal opeře rychlý dramatický spád a zbavil ji rozvleklosti, kterou se vyznačovala italská i francouzská opera 17. a 18. věku. Metastasio též důsledně odlišil libreto *operu seria* od *tragédie* navázav na racinovský protiklad lásky a vášně. Metastasio nepíše (ve srovnání s Racinem a s výjimkou svých prvních prací) tragické závěry. Bylo totiž přáním Karla VI., aby opery vyznívaly vždy *oslavně a smířlivě*. S oslavným rázem Metastasiových libret souvisí také jejich *moralistní* tendence. Je básníkem slunné pohody, poetou dam; nejenže vymyčuje chmurný tragický tón, ale hlásá v librettech pokoru, poslušnost k rodičům, úctu a lásku k panovníkovi, touhu po sebeobětování (za vlast, otce, matku, krále) a také učí, že je třeba trpělivě snášet křivdy a dodržovat za všech okolností dané slovo, pomáhat slabým a postiženým. Moralizuje i panovníky:

varuje před intrikány, nabádá vladaře, aby viděli své panovnické štěstí v blahu lidu. Občas se mihne v textu motiv pohozených dětí vznešeného původu. V tom však Metastasio navazuje zejména na Corneilla. Není dramatik, který zdůrazňuje logiku děje. Jde mu hlavně o *prezentaci idejí* pronášených jevištními (pěveckými) představiteli.

Osobně vidím Metastasia příznivěji než jeho nenávistní pogluckovští kritikové. Vždyť in theoria je náš *poeta cesareo* vlastně největším předchůdcem Gluckovy-Calzabigioho reformy, jak na to upozornil již Romain Rolland. Měl tvůrčí zásady, které ovšem skladatelé nedodržovali. Soudil, řečeno podle mnohých jeho výroků, že v opeře je nutná převaha dramatu (poezie) nad hudbou, která má v opeře zcela odlišnou funkci estetickou než v oblasti instrumentální. Vždyť opera je poetickým dramatem. Není možno, soudí Metastasio, aby árie převažovala nad recitativem, neboť bychom tím zdržovali dramatický tok opery (této zásady ovšem nedbali doboví komponisté, akcentující hlavně árii). Hudba je podle Metastasia podřízena plně scénickému, tj. dramatickému, efektu, a je tedy rovnocenná poezii, tj. libretu. Metastasio byl vyznavačem krásného zpěvu (*belcanto*). Proto soudil, že nástrojová složka opery nemá převyšovat zpěv, ač zase má vyjadřovat duševní stavy jednajících osob (uplatnění tzv. afektové teorie) a znásobovat dramatické dění.

Vyplývá tedy jasně, že Metastasio usiloval o *pravdivost* v opeře 18. století (své názory nejpodstatněji vyjádřil v dopise příteli, hudebnímu skladateli Johannu Adolfovi Hassemu, 1699–1783, ze dne 20. 10. 1749, na který pronikavě upozornil již R. Rolland). Stál tedy v mnohém blízko všem opravným snahám, které se vyrojily v 18. století, když si teoretikové i praktikové do jisté míry uvědomovali přílišnou statickост *opery seria*. Plně na gluckovsko-calzabigiovskou reformu ovšem Metastasio nemohl přistoupit už prostě proto, že příliš miloval poezii a zpěv. Nechtěl je obětovat ryze dramatickému dění na jevišti tak jako oba zmínění reformátoři, Gluck a Calzabigi. Metastasio dovršil úsilí Apostola Zena. Stál nad ním, protože byl větší básník než on.

Závěrem budiž dovoleno, abych vyjádřil i svou osobní zkušenost s metastasiiovskými a zenonovskými texty, ke kterým jsem se podrobně dostal během studia v konzervatorní Knihovně sv. Cecílie v Římě (přelom let 1973–1974). Oba císařští básníci jsou neodmyslitelnou součástí vývoje opery a oratoria. Ti, kdož stáli vedle nich nebo žili po nich, je pouze napodobovali. Chceme-li dokonale poznat starou operu (tj. operu do mladého Mozarta včetně), je nutno studovat jak Zena, tak Metastasia. Je zajímavé, že i „pozdní“ Mozart se k Metastasiovi neustále vracel, jako např. ve své opeře (1791) *La clemenza di Tito*. Bezpochyby byl Mozart nejvýznačnějším hudebním dramatikem 18. století. Návratem k Metastasiovi chtěl prezentovat i jeho velikost básnickou a libretistickou.

Bibliografická poznámka:

Tato kapitola je mírně upraveným zněním studie ve sborníku *Querite primum regnum Dei*. Sborník příspěvků k počtě Jany Nechutové. K vydání připravili Helena Krmíčková, Anna Pumprová, Dana Růžičková a Libor Švanda. Původní název studie: *Zeno a Metastasio aneb Cesty a rozcestí starého libreta*. Ve sborníku je vydána na ss. 635–643. Konvolut vyšel péčí Matice Moravské, Brno 2006. – Prameny a literaturu uvádíme v seznamu na konci této naší knihy.