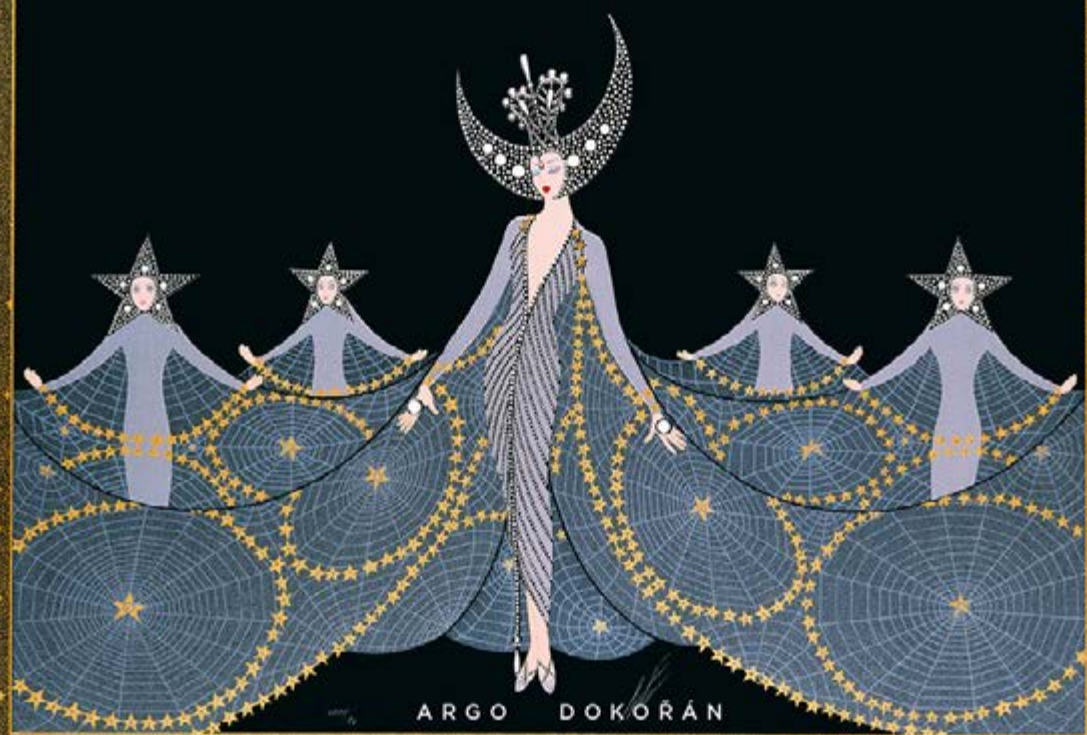


D Ě J I N Y
O P E R Y

P O S L E D N Í C H 4 0 0 L E T



CAROLYN ABBATEOVÁ ROGER PARKER

D Ě J I N Y

OPERY

P O S L E D N Í C H 4 0 0 L E T

CAROLYN ABBATEOVÁ

ROGER PARKER

ARGO
DOKOŘÁN

Přeložil Robert Novotný

A History of Opera. The Last 400 Years.
Copyright © Carolyn Abbate and Roger Parker, 2015
Translation © Robert Novotný, 2017

ISBN 978-80-257-2094-3 (váz., Argo)
ISBN 978-80-7363-700-2 (váz., Dokořán)
ISBN 978-80-257-2246-6 (e-kniha)

In memoriam
Josepha Kermana (1924–2014)

Předmluva a poděkování

Sepsat dějiny opery není v našem informačním věku snadný úkol, zvlášť když se pokusíme obsáhnout celých čtyři sta let její existence. Stopy těch, kteří kráčeli touto cestou před námi, vzbuzují respekt, avšak v poslední době není konkurence tak velká, jak možná bývala kdysi. Před sto lety se nové knihy o opeře objevovaly běžně, protože tehdy se zdálo, že s Richardem Wagnerem se dějiny žánru efektně uzavírají. Novodobých pokusů je však překvapivě málo. Totéž platí pro knihy o obecných dějinách hudby, přinejmenším pro ty, jež vycházejí z akademického prostředí. Jak se hromadily informace, autoři zvyklí pronášet soudy z pozice autority začali být opatrní, protože jejich „specializace“ se neúprosň zúžila. Téma opery přináší i další úskalí, v neposlední řadě proto, že někteří z jejích předních představitelů se mezi akademiky dodnes netěší příliš dobré pověsti. Klasickým příkladem je Puccini: autor nesmírně populární, kterého nelze obejít a který se pro mnohé stal téměř definicí toho, co opera znamenala na začátku dvacátého století. Ale přinejmenším do velice nedávné doby byla muzikologická literatura o něm skrovná dokonce i ve srovnání s literaturou o autorech prvních symfonií nebo o zapřísáhlých serialistech.

Už více než sto let také přetrvává otázka „krize opery“ a toho, jaká budoucnost čeká uměleckou formu, která má k dnešní době vztah přinejlepším problematický. Knihy o dějinách nám vždy říkají hodně o přítomnosti, přestože se explicitně zabývají minulostí, proto i tato kniha musí reflektovat skutečnost, že jedním ze zjevných rysů opery v současnosti

je – přinejmenším mezi kritiky – posedlost její životaschopností a životností. Po celém světě se dnes odehraje mnohem větší počet operních inscenací než před padesáti lety a rozhodně se nezdá, že by tato expanze měla nějak polevit. Moderní technologie (nahrávky a vysílané přenosy, jež se nyní šíří prostřednictvím internetu i tradičnějších médií) také pozoruhodným způsobem přispěly k tomu, že operní představení z minulosti i přítomnosti jsou dnes dostupná obrovskému množství diváků na celém světě. Asi jen zatvřelý elitář by nad takovým rozšířením opery nejásal. Ale tento jásot utichá, když pomyslíme na jednu nápadnou okolnost: tento rozmach opery stojí v drtivé většině na inscenacích děl z minulosti, často těch, která jednotlivci i společnosti, pro něž vznikala, lehkovážně zavrhovali v přesvědčení, že zanedlouho se objeví opery další a pravděpodobně lepší. Současná situace nezřídka bývá předmětem mnohomluvných nářků: mnozí z těch, kdo jinak jsou v tomto muzeu opery spokojeni, rádi mluví pořád dokola o tom, jak naléhavě potřebujeme opery nové a že pro zdraví či dokonce pro přežití této umělecké formy jsou čerstvé přírůstky do repertoáru životně důležité.

Naše stanovisko ohledně této diskuse jasně předestíráme v poslední kapitole této knihy a na tomto místě není třeba je předjímat. Ale snad by stálo za to zdůraznit, že už víc než sto let v proměnách opery spolupůsobí dva prvky, mezi kterými je zjevná souvislost: na jednu stranu se repertoár konsoliduje a rozšiřuje směrem do minulosti, a nových děl na druhou stranu postupně ubývá. Či jinak řečeno: bylo by sentimentální a snad přímo utopické si myslet, že můžeme s láskou udržovat a dále rozšiřovat repertoár historických témat, a zároveň vytvářet co možná nejlepší prostředí pro vznik nových děl. Klíčovým aspektem, o němž se v následujícím textu zmíníme nejednou, je kulturní pesimismus, jenž v současnosti k takovému repertoáru vede. V důsledku tohoto přístupu se operní scéna velice liší od příbuzných uměleckých forem jako román, film či vizuální umění, kde se nové se starým střetává v neustálé a živé konkurenci. S nesmírným, vyčerpávajícím úsilím a s pečlivostí uchováváme a obnovujeme věhlas, jemuž se opera těšila v minulosti. Vezměte si jen, s jakou řevnivostí se účinkující i diváci přou o své oblíbené role a opery, jak se neustále přemýšlí nad jevištními technologiemi a způsoby prezentace. Neustále probíhají historické výzkumy a objevují se další a další kritická vydání, díky nimž se na scéně objevují díla neznámá, nebo se v novém hávu vrací díla dobře známá a získávají tak na autoritě a impozantnosti. Veškeré toto úsilí, samo

o sobě chvályhodné, vede k tomu, že laika pro nová díla se zvedá stále výš. Mohou v této konkurenci obstát? Pokud bychom opravdu chtěli takovou přítomnost, v níž by nové bylo zajímavější než staré a v níž by světová premiéra nového díla měla přednost před novou inscenací díla starého, museli bychom pustit z hlavy aspoň něco z minulosti a znovu začít aspoň trochu věřit v umělecký pokrok, což dnes není v módě. Také bychom potřebovali zapomenout na to, jak devatenácté století vyzdvihlo hudbu nad ostatní formy umění, a vrátit se k názoru dřívějších dob, kdy pořád vznikala nová hudba, protože výkony předchozích období lidé zavrhovali a žádnou trvalejší hodnotu jim nepřičítali. To by bylo vskutku radikální, ale zdá se, že takovou budoucnost skoro nikdo nechce.

Je třeba se zmínit ještě o jedné otázce, jež má pro obsah a vyznění této knihy zřejmé důsledky. Už v rané fázi – a rozhodně to nebylo na naléhání našich vydavatelů – jsme se shodli, že v těchto dějinách nebudou ukázky notových záznamů. Už tehdy jsme si ujasnili, že chceme pokud možno napsat knihu, ve které se nebude odkazovat na partitury. To je zásadnější rozhodnutí než jen to, že v knize nechceme mít ukázky not, a mohlo by se zdát, že se záměrně zříkáme právě těch odborných vědomostí, v nichž mnozí spatřují nejsilnější stránku muzikologů. Proč jsme tedy tyto bohaté zdroje hudebních detailů do naší knihy nepojali? Zčásti jsme tak chtěli oslovit širší publikum, které nemá nic společného s hudební vědou a nezná její odborné postupy. Ale hlavním důvodem je, že partitury přitahují přílišnou pozornost ke specifickým aspektům striktně hudební argumentace, a to především k těm, jež se týkají harmonických a melodických detailů v malém i velkém měřítku. Tyto aspekty zaujímaly v muzikologických spisech o operě příliš velký prostor. Jinými slovy řečeno: pod vlivem partitury si člověk představuje operu spíše jako text než jako událost. Paměť si naproti tomu vybavuje operu právě jako událost – jako něco, co člověk slyšel a možná i viděl na jevišti. Proto popisy hudby v této knize vznikaly téměř výlučně na základě paměti, ať už podle nahrávek, nebo – a to mnohem častěji – ze vzpomínek na naše osobní zkušenosti s operou. Z toho opět vzešel určitý způsob popisu hudby, v němž se různé ustálené výrazy ze slovníku muzikologů téměř nevyskytují. Čtenáři zde marně budou hledat abstraktní strukturální analýzy hudby či rozsáhlé popisy toho, jak na sebe tóny působí; i když takové informace lze při příslušném vzdělání z partitury vyčíst poměrně snadno, je prakticky nemožné je získat, když člověk operu

poslouchá nebo ji sleduje v divadle. Na druhou stranu je tak v knize prostor pro jiné detaily; ty se týkají například efektů v orchestru, ale především se vztahují ke zpívajícímu hlasu, k jeho bohatosti, barvě a síle. Zdali jsme tímto způsobem něco získali a zdali jsme díky tomu, že jsme se spoléhali na akustickou paměť, dokázali přesvědčivěji líčit operu jako přítomnou událost a reálný zvuk, to samozřejmě budou muset posoudit čtenáři. Přestože to někdy bylo frustrující a my jsme tu a tam zhřešili (v jisté pozdní fázi jsme například v uších měli pasáž v třídobém taktu z 2. jednání *Tristana a Isoldy*, ale notový zápis jsme si v paměti vybavit nedokázali), celkem vzato jsme se tohoto rozhodnutí drželi a výsledný experiment nám po celou dobu připadal podnětný a osvobozující.

Důsledkem toho, že jsme se zřekli notových zápisů a spoléhali se na hudební paměť, je to, že se v této knize většinou zabýváme operami, jež v současném repertoáru mají pevné místo. Před padesáti lety by takové omezení bylo mnohem drastičtější než dnes, kdy oper dostupných alespoň v nahrávkách je mnohem více než kdy dřív. I když v současnosti máme k dispozici obrovské množství oper, budeme se nejobšírněji zabývat skladateli, jejichž díla se ve světovém měřítku uvádějí nejčastěji: jsou to Verdi, Mozart, Puccini, Rossini, Wagner, Donizetti, Strauss, Bizet a Händel. Úmyslně jsme do našich úvah nepojali mnohá operní díla, jež do hlavního repertoáru nepatří. Raději jsme se pokusili naznačit, jak opeře naslouchat a rozumět. Doufáme, že to by mohlo platit nejen pro národy se zažitou operní tradicí, ale i pro bohatý repertoár ve spoustě zemí, které takovou tradici nemají. Je pravda, že přece jen věnujeme pozornost několika skladatelům, jejichž historický význam daleko převažuje nad jejich přítomností v dnešních operních domech – nejočividnějšími případy jsou Monteverdi a hlavně Meyerbeer, jehož nejvlivnější díla dnes lze slyšet jen zřídka, ale on sám má v této knize významné postavení. Také jsme brali v úvahu skladatele či dokonce celé žánry, kdysi proslulé, ale dnes zapomenuté, a pokusili jsme se vysvětlit, proč jejich sláva nepřežila. Usilovali jsme stručně řečeno o to, abychom učinili zadost povinnosti historiků. Ale je také pravda, že oněch devět výše jmenovaných skladatelů mělo na široký proud operních dějin dost různý vliv: od zanedbatelného (Händel, Mozart) až po všeobjímající a nevyhnutelný (Wagner, Rossini). Když se soustředíme na ně, nevyhnutelně tak historický příběh zkreslíme. Přinejmenším však díky tomu, na co klademe důraz, vznikly dějiny opery, jež věnují náležitou pozornost

značnému množství děl (především operám Pucciniho a pozdním dílům Straussovým), kterých si knihy o dějinách hudby obecně nevšímají, a to ani ty nejnovější.

Tato kniha, výsledek práce čtyř rukou, nevznikala jednoduše. Už dříve jsme spolu psali články a uspořádali knihu, a věděli jsme, že spolupráce jako taková bude fungovat. Ani specifická kombinace našich zájmů a specializací nejspíš nevadila, a v některých ohledech se v ní šťastným způsobem odrážela energie, která nás při společné práci na tomto tématu naplňovala. Ale brzy se ukázalo, že abychom opravdu mohli začít na knize pracovat, musíme být ve stejném městě a dennodenně spolu hovořit, což nás v tomto věku digitální komunikace poněkud zaskočilo. Ještě víc nás ovšem překvapilo, když se ukázalo, že potřebujeme tento osobní kontakt udržovat, kdykoli bylo třeba doplnit do textu něco víc než jen triviální aktualizace. Protože naše domovy jsou od sebe vzdálené tisíce kilometrů a práce na takovéto knize nemůže být tím jediným, čím se člověk zabývá, vznikaly logistické překážky. Ale také se zdálo, že to našemu projektu i vzájemné spolupráci dává smysl. Po téměř třicet let příležitostné týmové práce jsme se často setkávali s – mnohdy nevěřícínou – otázkou, jak dokážeme společně psát. Lidé se obvykle domnívají, že se dohodneme a rozdělíme si zodpovědnost podle kapitol nebo zkušeností: že jeden udělá Itálii a druhý Německo, zatímco Francii a zbývající oblasti si rozdělíme na menší části. Ve skutečnosti je náš *modus scribendi* docela jiný. Píšeme téměř všechno společně. Načrtne odstavce, ten jako by přilákal dalších pár odstavců, a takto roste text dál. Vzhledem k této zvláštní metodě tedy v knize téměř není věta – včetně této –, ve které bychom nezanechali otisk oba dva. Ve většině případů původní autor toho či onoho odstavce úplně zmizel a nahradil ho společný hlas, jenž jako by jakýmsi záhadným způsobem postupně nabýval osobitosti. Aby taková spolupráce vydržela, je třeba mnoha předpokladů, v neposlední řadě pak ochoty vzdát se toho, co spisovatelé i autoři odborné literatury často pokládají za prvořadé: individuálních předsudků a názorů, pevných přesvědčení, zvyků ohledně interpunkce a slovní zásoby i dalších stylistických prvků. Ale když se člověk takových věcí vzdá, je to mnohdy osvobozující a podnětné.

Po celou dobu, kdy jsme tuto knihu psali, jsme se museli spoléhat na jiné lidi, zejména na ty, kteří jsou odborníky na nám neznámé oblasti,

kterých jsme se tu a tam dotkli. Mnohé z nich patřičným způsobem uvádíme v bibliografii a poznámkách. Někteří nám ale prokázali tu dobrou službu, že četli náš text tak, jak postupně vznikal. Všem těmto laskavým pomocníkům děkujeme. Harriet Boydová, Chris Chowrimootoo, Elaine Combs-Schillingová, Lynden Cranhamová, Martin Deasy, John Deathridge, Marina Frolova-Walkerová, Katherine Hambridgeová, Matthew Head, Ellen Lockhartová, Susan Rutherfordová, Arman Schwartz, Emanuele Senici, David Trippett, Laura Tunbridgeová, Ben Walton a Heather Wiebeová četli různé kapitoly (někteří i několik kapitol) a shovívavě je komentovali. Flora Willsonová nám neocenitelným způsobem pomáhala s vyhledáváním obrázků, průběžně text četla a k téměř celé knize měla kritické poznámky. Obzvláště jsme zavázáni Garymu Tomlinsonovi, jenž byl natolik laskav, že se s námi podělil o své nedostižné znalosti počátků opery, četl i dlouhé pasáže dalšího textu a zanechal tak v knize vítané stopy svého jedinečného, širokého, všestranného rozhledu. Také jsme měli výjimečné štěstí na redaktory, jimiž byli Stuart Proffitt v nakladatelství Penguin a Mariberth Payneová v nakladatelství Norton. Jejich trpělivost a vytrvalost si zaslouží obdiv, stejně jako intelektuální zaujetí. Stuart se do tohoto podniku zapojil už na samém počátku a přispíval do něj podrobnými redakčními poznámkami, na jejichž základě jsme první verzi textu zásadním způsobem přepracovali.

Většina knihy vznikala v princetonském Ústavu pokročilých studií, jenž je proslulý díky matematikům a fyzikům, ale ukázalo se, že je to příjemné a pohostinné prostředí, i když se zde člověk oddává snění o opeře. Naše obzvláštní poděkování patří jeho řediteli Peteru Goddardovi za velkorysost, s jakou nám oběma po dlouhá období vycházel vstříc, a také Walteru Lippincottovi, stálému návštěvníkovi ústavu a dlouholetému příteli, jehož družnost a nadšení pro operu neznají mezí. Nakonec bychom rádi poděkovali studentům, jež jsme za ty roky měli. Naše postgraduální semináře a z nich vycházející aktivity na pomezí čtení a psaní, kde lidé různého věku mluví o svých představách a někdy je i uskutečňují, a jež jsou jakousi miniaturní společností se všemi jejími komplikacemi i radostnou vzájemnou komunikací, měly zásadní význam pro myšlenky, jež se v této knize objevují.

Při rozhodování, komu knihu věnovat, by mohl nastat okamžik, který je vzhledem k takovému společnému podniku dvojnásob složitý. U některých

společných projektů to o autorech vypovídá zvláštní věc. F. R. a Q. D. Leavisovi pyšně věnovali svůj společný svazek o Dickensovi „sobě navzájem“ – ale také se individuálně podepisovali pod jednotlivé kapitoly, což je snad opravňovalo k tomu, aby takto prapodivně poděkovali jeden druhému. My jsme se v této záležitosti shodli okamžitě. Dlouho jsme si uvědomovali, že naší spolupráci napomáhá skutečnost, že coby autoři jsme v mnoha případech oba vyrůstali pod vlivem stejných kritiků. Nejvýznamnější mezi nimi vždy byl Joseph Kerman. Jeho monografie *Opera as Drama* (Opera jako drama) vznikla v 50. letech, stala se i pro naši generaci nejdůležitější knihou o opeře a je pozoruhodné, že inspiruje čtenáře dodnes. Joe tehdy laskavě dohlížel na učňovská léta nás obou i mnoha ostatních. Publikoval naše první odborné články o opeře v časopise *19th-Century Music* a později nám pomohl svým legendárním redaktorským uměním, když jsme psali první společnou knihu. Je přítomen ve všech následujících kapitolách. Pokud jen některé z těchto stránek aspoň vzdáleně připomenou důvtip a kritické ostří jeho textů o opeře nebo velkorysost jeho intelektu a ducha, pak se – přinejmenším z pohledu nás autorů – tento projekt podařil.

Předmluva k paperbackovému vydání

K výhradám, kázáním a upřímným poděkováním v naší původní Předmluvě bychom chtěli dodat jen pár slov. I za ty tři roky, jež od prvního vydání této knihy uplynuly, se svět opery změnil. Začal fungovat nejméně jeden nový moderní operní dům, a to v Linci, v už tak přesyceném operním klimatu Rakouska. Dlouho se diskutovalo o dalším, v Perthu na západě Austrálie, ale vzhledem k projektu samotnému i k odhadovaným nákladům (1,2 miliardy amerických dolarů) se plány odložily na neurčito. Věrné milovníky opery nadále uchvacovaly a někdy i rozrušily nové inscenace uctívaných klasických děl. My jsme navštívili mnohá představení na dvou kontinentech – v paměti nám zůstávají zejména *Puritáni*, *Sicilské nešpory*, *Billy Budd* a *Parsifal* – a viděli jsme skvostné výkony pěvců i orchestrů a zaznamenali obrovský elán ze strany režisérů, z čehož jsme měli velikou radost. Navíc vznikla a na jevišti se objevila spousta nových oper; mnohé z nich si vyžádaly velké náklady a měly jen krátký život, ale tak tomu v dlouhých dějinách opery bylo vždy. Na druhou stranu se navždy uzavřelo několik operních domů, včetně newyorské Městské opery (New York City Opera, 1943–2013), a ještě problematičtější začíná být situace v Itálii, již sužuje recese. Celková nálada ohledně budoucnosti operních divadel, přinejmenším v USA a Evropě, tedy potemněla. Některé trendy však jsou důvodem k optimismu: Archiv operních videonahrávek i audiozáznamů na YouTube stále roste. Nedávné statistiky ukazují, že tento server po celém světě už má miliardu uživatelů, a každou minutu na něm přibývá sto hodin nového

materiálu. Opera z toho samozřejmě tvoří jen maličkou část, ale i maličká část takového objemu pořád je obrovská, pokud to srovnáme s kteroukoli dřívější formou šíření opery prostřednictvím masových médií. Zejména narostl počet zapomenutých, dnes znovuobjevených a všem přístupných operních rarit, jichž dnes už je na tisíce. Některým z nejnovějších vývojových trendů se v tomto novém vydání věnujeme díky velkorysosti našeho nakladatele, jenž nám knihu, už tak dlouhou, umožnil rozšířit. Proto jsme původní poslední kapitolu rozpracovali do kapitol dvou a přidali nový materiál o opeře a operní kultuře v posledních desetiletích. Také jsme při té příležitosti opravili několik chyb, za což vděčíme těm, kteří na ně upozornili. Zejména jsme zavázáni našim německým překladatelům a jejich pečlivé práci: Karl Heinz Siber a Nikolaus de Palézieux nás na základě důkladného čtení původního textu nejednou dovedli k tomu, abychom se vyjádřili jasněji a srozumitelněji.

S plynoucím časem nás zasáhla jedna nezměrná ztráta. V březnu roku 2014 zemřel Joseph Kerman, jemuž jsme v roce 2012 věnovali první vydání naší knihy. Toto nové vydání věnujeme jeho památce.

Carolyn Abbateová,
Cambridge, Massachusetts, USA (42° 37' N, 71° 11' W)

Roger Parker,
Havant, Hampshire, Velká Británie (50° 85' N, 0° 96' W)

Vzdálenost: 3 249 mil, 5 229 kilometrů

Ú v o d

Opera je druhem divadla, kde postavy – většina nebo všechny – většinou nebo po celou dobu zpívají. V tomto smyslu očividně není realistická a po značnou část jejích čtyřsetletých dějin ji lidé považovali za exotickou a divnou. Navíc opera pro divadla i pro publikum bývá až absurdně drahá. Společnost vlastně s nesmírnými výdaji na operu odjakživa měla potíže. Proč ji tedy tolik lidí tak vášnivě miluje? Proč věnují život tomu, že v ní účinkují, píší o ní a dívají se na ni? Proč někteří operní fanoušci cestují po světě, aby viděli to či ono nové představení nebo slyšeli oblíbeného zpěváka, a platí za toto pomíjivé privilegium obrovské sumy peněz? A proč je opera jedinou formou klasické hudby, která si nadále získává nové publikum navzdory tomu, že široký proud nových děl, který jí kdysi dodával životní sílu, se za posledních přibližně sto let ztenčil na úzký pramínek?

Tyto otázky se povětšinou týkají opery takové, jaká je dnes – tedy toho, čím se opera stala na počátku jednadvacátého století. V následujícím textu se budeme věnovat dějinám našeho tématu, tomu, jak se opera během své čtyřsetleté existence vyvíjela. Ale budeme klást důraz i na přítomnost a na to, jak opera dodnes působí na publikum po celém světě. Naším cílem je porozumět umělecké formě, jejíž nejoblíbenější díla a nejtrvalejší hodnoty vznikly z velké většiny v evropských zemích v dávné minulosti a tedy v kulturách velice odlišných od té naší, ale jejich vliv na mnohé z nás – a jejich význam pro naše životy – je stále patrný. Opera nás dokáže změnit fyzicky, emočně, intelektuálně. Proč, to zde chceme prozkoumat.

SLOVA A HUDBA

Říká se, že opera, v podstatě zpívané divadlo, je bitvou mezi slovy a hudbou. O této údajné bitvě někteří skladatelé napsali celé opery. Jednou z těch slavnějších (přinejmenším v dějepisných knihách) je komické dílko Antonia Salieriho *Nejdřív hudba, potom slova* (*Prima la musica e poi le parole*). Premiéru mělo roku 1786 v opulentním prostředí Oranžerie, luxusního skleníku a zároveň koncertního sálu, na vídeňském zámku Schönbrunn. Básník a skladatel musejí během čtyř dnů složit operu. Básník si stěžuje, jak je nedůstojné, co po něm chtějí: poskládat slova tak, aby se hodila k už existující hudbě. Skladatel úzkostlivému básníkovi odpovídá, že je zbytečně malicherný, poněvadž slova stejně nikoho nezajímají. K základním podmínkám tohoto sváru, k boji mezi slovy a hudbou, se opera ve svých dějinách vyslovuje znovu a znovu; stejným tématem – i když pochopitelně způsobem svědčícím o větší únavě ze světa – se zabývá *Capriccio* Richarda Strausse, jež mělo v mnichovské Státní opeře premiéru v roce 1942, v jednom z nejtemnějších roků v dějinách Německa.

Při zběžném pohledu by se tento dojem neustálého soupeření mezi slovy a hudbou mohl zdát zvláštní: slova koneckonců dodávají dílu základní příběh a hudba propůjčuje tomuto příběhu působivost a auru. Není sice nijak divné, že básníci a skladatelé se nad operou tu a tam pohádají; mimo jiné i proto, že relativní prestiž jejich profesí se v průběhu staletí hodně měnila. Jeden druhého však odjakživa potřebovali a potřebují. Proč nepřátelství mezi slovy a hudbou bývá tak napjaté a úzkostné, to nám bude hned jasnější, když se na věc podíváme důkladněji. V libretu existují přinejmenším dvě různé domény. Ta první zahrnuje narativní prvek, tedy děj a postavy; tou druhou pak je zpodobnění tohoto narativního prvku v textu, a to s pomocí specifických (téměř vždy básnických) prostředků. Zatímco první doména většinou zůstává při operních představeních stabilní, druhá bývá velice proměnlivá. Operní poezie, tj. text libreta, se coby literatura zřídka kdy považuje za tak mimořádnou, aby si bez výjimky zasluhovala uctivé zacházení. V dnešní době například probíhá neustávající a vášnivá diskuse, jestli bychom raději než v původním jazyce neměli opery poslouchat v překladu do jazyka diváků. Ti, kdo chtějí překlady, v podstatě tvrdí, že ona první z domén libreta, do které patří děj a postavy, je důležitější než ta druhá, která obsahuje slova. Tuto diskusi ovšem komplikuje další