

**UNIVERZITA PALACKÉHO OLMOUCI
PEPAGOGICKÁ FAKULTA
Katedra hudební výchovy**

Nikola Šedinová Slabáková

**MEZZOSOPRÁNOVÉ A ALTOVÉ ROLE V OPERÁCH GIUSEPPE
VERDIHO A JEJICH INTERPRETACE**

Disertační práce

Školitel: Doc. MgA. Jaroslav Majtner

Olomouc, 2011

UNIVERZITA PALACKÉHO OLOMOUC
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
Studijní program: doktorský

Autor: MgA. Nikola Šedinová Slabáková

Název: Mezzosopránové a altové role v operách Giuseppe Verdiho a
jejich interpretace

Obor: Hudební teorie a pedagogika

Školitel: Doc. MgA. Jaroslav Majtner

Oponenti: Prof. PhDr. Jindřiška Bártová
Prof. Naděžda Kniplová
PhDr. Inez Kozelská, PhD.

Klíčová slova v češtině: mezzosoprán, alt, italská opera, devatenácté století, Giuseppe
Verdi, Verdiho opery, interpretace

Klíčová slova v angličtině: mezzo-soprano, contralto, Italian opera, the nineteenth
century, Giuseppe Verdi, Verdi's operas, interpretation

Místo a termín obhajoby: PdF UP Olomouc

Místo a termín vystavení disertační práce: PdF UP Olomouc

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem „Mezzosopránové a altové role v operách Giuseppe Verdiho a jejich interpretace“ vypracovala samostatně, pouze na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 2011

Podpis:

Poděkování

Děkuji za poskytnuté umělecké materiály, rozhovory a ochotné přijetí Prof. KS. Margaritě Lilové a paní Věře Soukupové. Za teoretické podklady a konzultace k disertační práci děkuji Prof. Dr. Susanne Vill z Katedry divadelní vědy Univerzity v Bayreuthu.

Za všeobecnou podporu a inspiraci patří můj dík všem, kteří mi byli v mém snažení nápomocni, zejména mému muži.

Motto:

„A mezzo-soprano is usually a woman with a tragic past, a tragic life - strong women, wilful women, and these roles have strengthened me as a character.”

Olga Borodina

Obsah

Obsah.....	6
1. Úvod.....	8
2. Historicko-politicko-kulturní vlivy na vznik Verdiho díla.....	15
2.1 Itálie v 19. století.....	15
2.2 Romantismus.....	19
2.2.1 Romantismus v literatuře a filosofickém myšlení.....	19
2.2.2 Romantismus v Itálii	21
2.3 Italská opera 19. století a její vývoj	23
2.3.1 Verdiho opery.....	26
2.3.2 Druhy vokálních hudebních forem ve Verdiho operách	31
2.3.3 Typy postav ve Verdiho operách	38
3. Pěvecké pojetí vokální divadelní interpretace.....	47
3.1 Emocionální charakter interpretace hudby.....	47
3.2 Pěvecká interpretace.....	51
3.2.1 Specifika interpretace hudby Giuseppe Verdiho.....	57
3.3 Mezzosopránový a altový hlas	79
3.3.1 Definice mezzosopránového hlasu.....	79
3.3.2 Definice altového hlasu.....	87
3.3.3 Přehled mezzosopránových a altových rolí Verdiho oper	89
4. Opery se stěžejní úlohou mezzosopránu či altu.....	91
4.1 Oberto, kníže sv. Bonifáce	92
4.1.1 Děj opery	93
4.1.2 Cuniza	93
4.2 Jeden den králem.....	96
4.2.1 Děj opery	97
4.2.2 Giulietta di Kelbar.....	98
4.3 Luisa Miller.....	99
4.3.1 Děj opery	100
4.3.2 Federica.....	101
4.4 Rigoletto.....	103
4.4.1 Děj opery	104
4.4.2 Maddalena.....	105
4.5 Trubadúr.....	107
4.5.1 Děj opery	108
4.5.2 Azucena.....	109
4.6 Maškarní ples	119
4.6.1 Děj opery.....	120
4.6.2 Ulrica.....	121
4.7 Síla osudu	126
4.7.1 Děj opery.....	127
4.7.2 Preziosilla.....	128
4.8 Don Carlos	130
4.8.1 Děj opery.....	131

4.8.2	Eboli	133
4.9	Aida.....	139
4.9.1	Děj opery.....	141
4.9.2	Amneris	142
4.10	Falstaff.....	156
4.10.1	Děj opery.....	158
4.10.2	Paní Quickly.....	158
5.	Závěry pro praxi a vědní obor	165

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	173
---	------------

ABSTRACT

ABSTRAKT

PUBLIKAČNÍ ČINNOST AUTORA DISERTAČNÍ PRÁCE

PŘÍLOHA

1. Úvod

Dějiny opery zanechaly Giuseppe Verdiho přídomek antipoda Richarda Wagnera. V rozdílu k Wagnerovi, kterému byla již za jeho života věnována interpretační literatura, byl Verdi přítomen spíše na divadelních jevištích než v interpretačních publikacích. Relativně později byl objeven dokonalý přístup Verdiho k jednotlivým detailům svých oper, které oplývají jedinečnou a nezaměnitelnou dramaturgií, jež má zásadní vliv na impozantní korelaci mezi libretem a hudební kompozicí. Téhož intence následuje i téma této disertační práce, která analyzuje jednotlivé vývojové kroky Verdiho kompozice, aplikované v interpretaci role. Vztahuje je k historickému, sociálnímu, biografickému, psychologickému kontextu jejich vzniku a účinku. Ukazuje, jak Verdi, přes závazky k tradici italské opery, vytváří vlastní cestu k nalezení hudební řeči, jejímž potřebám formuje libreta, dramaturgii, orchestr i styl zpěvu. Verdiho spojení s risorgimentem, reflexe vývoje společnosti a politiky v jeho operách a především různorodost a výrazová dispozice lidských emocí, souvisí s otázkou specifik Verdiho interpretace.

Život Giuseppe Verdiho v sobě obsahuje téměř jedno celé století - období velké epochy, která pro jeho italskou vlast patří k rozhodujícím v novodobých dějinách. Zrcadlí se v něm bezpočet jejích vzestupů a pádů, v kterých jsou spojeny síly jeho země touhou po svobodě a jednotě. Zde je nutno hledat inspiraci a cíl tvorby největšího italského hudebního dramatika - úzkou sepnutost s vlastním národem, tradici děl Danteho a Petrarce v literárním světě, neboť v této době 19. století dochází k vzepětí citové oblasti lidské psychiky stejně silně, jako se vidina moci rozumu ukázala být neuskutečnitelnou. Jsou naopak zkoumány zákoutí hlubin lidské duše, lze-li vůbec najít, co je neprozkoumatelné. Umění se transformuje v tvorbu jednotlivých národních kultur. Verdiho umělecké dílo nepopisuje; sděluje autorův svět vnímateli, vtahuje ho bez odporu v hudební sféru, jež nemá před ním obdoby. V tomto obrovském tvůrčím celku se vyskytuje stěžejní proměnná – lidské emoce. City, afekty, které jsou prezentovány v rozličných životních dějích, přesto jsou ze své podstaty napříč totožné. A právě tento celek vjemů, jejich prožití a vyústění v interpretační umění, je prvotním pramenem Verdiho díla. Proniká do všech uměleckých oblastí a je doménou tvorby operní.

Pro umělce může být analýza rolí z hlediska emocionálního kontextu, který koresponduje se znaky hudebního stylu, potřebná k interpretaci skladatelových záměrů. Korelace mezi stylistickými hudebními znaky a způsobem zpěvu je v přímé souvislosti s přirozenou mluvou. Ta prošla ve svých zákonitostech spolu s hudebním, potažmo vokálním stylem vývojem rozličných historických period a stala se pojícím prostředkem mezi skladatelem, pěvcem a publikem. Analýza emocionálního obsahu role a s ní korespondující znaky hudebního stylu pomůže pěvci k snazšímu a lepšímu pochopení specifík romantické italské opery. V dnešní době je otázka historické pěvecké interpretace často diskutována, zejména v barokní a klasicistní opeře, avšak romantická opera zůstává opomenuta. Mnoho výzkumů týkajících se historické vokální interpretace je vedeno autory, kteří nejsou sami pěvci, což může být příčinou protichůdných interpretací původních pramenů a raných zvukových nahrávek. Analýza prvotních zdrojů skýtá zajímavý vhled do historických zvyklostí a pomůže potvrdit či vyvrátit teze o užití rejstříků, hrudního hlasu, hlavového tónu, dechové techniky, jevištní průpravy; tedy problémů často diskutovaných v pěvecké pedagogice. Získání těchto znalostí umožní pěvci najít cestu k hledání a vyjádření vlastního pěveckého potenciálu. Rozhodla jsem se věnovat tomuto tématu, protože mě zajímá psychologie postav, jejich uchopení, což je předpokladem následného ztvárnění na scéně.

Obsah tématu disertační práce, jeho časové a místní určení, spadá do Itálie 19. století. Náplň vychází z historických daností, které ovlivnily Verdiho život a dílo, bez jejichž znalosti by zůstalo mnohé nepochopeno. Přesto si předkládaná práce neklade za cíl seznámit s obecnými historickými fakty vztahujícími se k jejímu tématu. Je sondou do konkrétní, úzce vymezené problematiky, jejímž obsahem je téma mezzosopránových a altových úloh v operách Giuseppe Verdiho. Zároveň je koncipována snahou o přiblížení a pochopení jejich podstaty, jejíž nedílnou součástí je interpretační složka. Tento hlasový obor má ve Verdiho dílech specifickou pozici a podobně jako „Verdiho baryton“, jenž je adekvátní ženskému střednímu hlasu, tvoří tyto role celek, charakteristický náročností a povětšinou i dramatičností.

Předmětem této disertační práce je zjistit specifika stylu interpretace hudby Giuseppe Verdiho s profilací na altový a mezzosopránový obor. V obou prvních desetiletích počátku 19. století, před Verdiho vstupem do operní oblasti, se podle pravidel omezilo rozdělení hlasových oborů v opeře seria, tragické romantické opeře, na soprán, tenor a baryton. Soprán a mezzosoprán neexistovaly doposud jako oddělené

obory. Teprve Verdi ve svém středním období napsal hluboko položené mezzosopránové role a dramaticky využil smyslnou zvukovou barvu mezzosopránového hlasu.. A byl to také Verdi, který realisticky uplatnil alt, jenž byl do Donizettiho a Mercadanteho zastoupen „kalhotkovými rolemi“. V intencích vytyčeného tématu zkoumám v disertační práci komparativní analýzou deset významných rolí uvedeného hlasového oboru ve Verdiho operách. Výzkum tohoto problému zahrnuje diskusi následujícího:

- a) historický vliv a kulturní pozadí působící na skladatele
- b) obecný přístup k interpretaci jeho vokální hudby
- c) charakteristika pěveckého dramatického stylu ve Verdiho operách
- d) hudební charakterizace a umělecká interpretace emocionálního obsahu skrze nástroje konkrétního hudebního slohu
- e) skladatelův přístup k pěveckým a hereckým problémům s důrazem na význam dikce
- f) některá související jevištně-praktická úskalí
- g) poetika textové stránky libreta a její vliv na formu a obsah vokálního partu

Zkoumání tohoto předmětu odhalilo vliv historických okolností na Verdiho hudební styl, jeho motivaci, výběr libreta, formální a stylistickou charakterizaci mezzosopránových a altových rolí, hudební zpracování emocionálního obsahu textu, a výsostné postavení uvedených pojmů v pěvecké a herecké problematice. Tato komparativní koncepce chce umožnit jasnější vhled do individuálního hudebního stylu Giuseppe Verdiho, odhalit podstatu jeho intelektuálního a estetického postoje a poukázat na hudební definici dramaticky relevantních detailů.

Věnuji se zde stěžejním rolím zmíněného oboru, které mají zásadní vývoj v ději, odhlédnu tedy od malých, epizodních rolí, byť by do této hlasové kategorie spadaly. Zmíním také postavy z Verdiho raných oper, oper zřídka hraných, přesto svým obsazením náležejícím k zvolenému tématu.

Téma interpretace mezzosopránových a altových rolí ve Verdiho operách nebylo dosud jako celek zpracováno. V České republice vydávaná literatura o Giuseppe Verdim je převážně formy biografické.

Zahraniční odborná literatura týkající se zaměření disertační práce je k dispozici ve většině v těchto formách:

- teoretická, obecně metodologická
- informační a bibliografické publikace heuristického charakteru
- vědecká (odborně historická) literatura
- populárně vědecká literatura
- literatura ke speciálním oblastem historického bádání
- publikované paměti, autobiografie, deníky, dopisy
- edice dokumentů a historických pramenů

Uvedené prameny tvoří v disertaci skelet hlavních informací o Giuseppe Verdim a jeho díle. Materiály publikované před Verdiho smrtí v roce 1901 jsou cenné ve smyslu hodnocení přímých svědků Verdiho osoby, také ve světle hudební, historické a kulturní perspektivy. Zajímavý byl i vývoj Verdiho osobnosti během této periody, skladatelova angažovanost v utváření svého vlastního veřejného obrazu. Během rozhovoru s Michaelem Lessonem v pozdních 60. letech 19. století charakterizuje sám sebe jako jedince vyrůstajícího z venkovského zázemí ekonomického, vzdělávacího a sociálního nedostatku, který vlastním úsilím dosáhl určitého postavení.¹ O dekádu později skladatel zopakoval tento způsob pohledu, když věnoval svoji autobiografickou skicu s podobným tónem svému vydavateli Giuliu Ricordimu. Tato úvaha našla svoji cestu do publikace Arthura Pouginse *Giuseppe Verdi: Vita aneddotica* a odsud do dalších biografii. Další příklad zapojení Verdiho do formování svého veřejného profilu pochází z posledních let jeho života. K oslavě premiéry *Falstaffa* roku 1893, Ricordi publikoval článek o Verdiho tvůrčím procesu, který, bezpochyby dotčen skladatelovým vlivem, vyzdvihoval spontánní inspiraci a snižoval význam teorie.²

Hlavním zdrojem ve výzkumu Verdiho tvorby je primární materiál, zejména skladatelova korespondence s libretisty, publicisty, představiteli a přáteli. Objektivní povaha těchto dopisů a jejich detailů o historii vzniku, kompozičním procesu, jevištním provedení a vnímání je základem jakéhokoli studia osobnosti skladatele nebo jeho díla. Důležitým bodem v historii studia Verdiho je soubor jeho korespondence vydaný

¹ HARWOOD, G. *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, s. 11.

² Tamtéž, s. 12.

Gaetanem Cesarem a Alessandrem Luziem *Copialettere*. V další dekádě německy vydaná kompilace Franze Werfla *Giuseppe Verdi Briefe* v pozdějších letech sloužila jako základ pro publikace Alda Oberdorfera *Autobiografia dalle lettere* a *Letters of Giuseppe Verdi* Charlese Osborna. Čtyřsvazkové dílo *Carteggi Verdiani* Alessandra Luzia, publikované mezi lety 1935-1947 obstaralo obsažný doplněk dopisů a dokumentů. Materiály z Verdiho dopisů poskytly důležitý základ pro nové biografie a všeobecné studie skladatelovy hudby, které se objevily během první poloviny 20. století. Werflův *Verdi: Roman der Opera* podnítil v Německu velký zájem o Verdiho osobu a jeho hudbu a dotknul se periody někdy nazývané „Verdiho renesance“. Významné biografie Carla Gattiho a Franca Abbiatiho položily nové standardy svým přístupem ke korespondenci, hudebním autografům a jiným dokumentárním materiálům. Dalšími prameny zkoumání jsou dobová periodika, články ze specializovaných hudebních periodik, přístupné indexace obstaranou Le répertoire international de la presse musicale (RIPM). Dále sborníky, všeobecné dějiny hudby, všeobecné dějiny opery, divadelní kroniky nebo všeobecné knihy o opeře v určitých divadlech či městech, diplomové či disertační práce (RILM), přehledy knih, článků, nahrávek, specifických představení, klavírní výtahy a libreta, online materiály. Z výzkumných center je nutno uvést italské Istituto nazionale di studi verdiani založené roku 1959, které vede výzkumné projekty vztahující se k osobnosti Giuseppe Verdiho a jeho díla, spravuje knihovnu, archiv Verdiho korespondence, vizuální archiv a kolekce nahrávek. Kromě italského nakladatelství Ricordi, vzešlo mnoho prací s verdiovskou tematikou z nakladatelství Oxford University Press či Cambridge University Press.

Hodnocení současné problematiky bylo v této disertační práci provedeno na základě literatury a pramenů uvedených v poznámkách pod čarou a seznamu použité literatury a pramenů. Doposud nevznikla žádná analýza mezzosopránových a altových rolí ve Verdiho operách. Někteří autoři Walker (1972), Weaver a Chusid (1979), Kimbell (1981), Nicolodi (1982), Petrobelli (1994), Pistone (1995), Terenzion (1976) se zabývali předchůdci Verdiho hudebního stylu. Tomlison ve svém článku „*Italský romantismus a italská opera: Esej o jejich spřízněnosti*“ pojednává o vlivu Mazziniho filosofického a sociálního učení na formování Verdiho stylu.³ Ačkoli není studie věnující se jen tomuto hlasovému oboru u Verdiho, existuje literatura zaměřená na obecný Verdiho hudební styl: Budden (1992), Godefroy (1975), Nicolaisen (1980).

³ TOMLISON, G. Italian Romanticism and Italian Opera: An Essey in Their Affinities. *19-th Century Music*, Vol. 10, Nr. 1, s. 43-60. University of California Press, 1986 (cit. 2010-08-19). Dostupný z WWW <http://www.sfcmlhistory.com/Laurance/Verdi/articles/TomlinsonItalianRomanticism.pdf>.

Jsou tedy dostupné dostačující informace, aby bylo možno provést analýzu vymezeného tématického okruhu. V této disertaci je výzkum zvoleného tématu podniknut s cílem prokázat propojenost a signifikantnost poetické formy, charakterových typů, emocionální a citové náplně s hudbou, v daném případě pro konkrétní hlasový obor.

Cíl disertační práce je zaměřen na analýzu teoretických empirických zdrojů týkajících se Verdiho mezzosopránových a altových rolí a jejich interpretace. Práce je koherentní s muzikologickými, pedagogickými a filosofickými obory pod záštitou oboru Hudební teorie a pedagogika, z něhož vychází. Akcentuje osobnost a tvorbu Giuseppe Verdiho, přehled a interpretaci altových a mezzosopránových rolí vybraných oper s přihlédnutím k praktickým zkušenostem interpretů daného oboru, přenesení nároků partitury do uměleckého výkonu a možné využití získaných výstupů v pedagogické praxi. Zasazením do historie a prostředí je nasnadě sociologický aspekt, působením hudby na člověka a jeho emoce se otvírá oblast psychologická a hudebně estetická.

Disertační práce, prostřednictvím analýzy jednotlivých rolí, jejich charakteristikou a vývojem v ději má za cíl přiblížit hlediska uplatňovaná při obecné interpretaci Verdiho vokální hudby, specifika dramatického pěveckého stylu, umělecké interpretace emocionálního obsahu s důrazem na textovou složku role. Přináší skladatelův přístup k pěvecké a herecké problematice, její koherenci s obsahem libreta a vokálním partem a tím přibližuje význam a hodnotu zmíněných děl.

Mým záměrem je analyzovat hlavní i vedlejší role mezzosopránového a altového hlasového oboru v operách Giuseppe Verdiho, oboru komplementárního, neboť oba typy hlasů se v uvedených rolích často prolínají. Vyjádřit jeho specifika, interpretační souvislost mezi slovem, hudbou a citovou složkou, přiblížit emocionální a kognitivní komponenty lidské psychiky.

Hlavním cílem mojí disertační práce bylo vymezení předpokladů a rozpracování koncepčních přístupů pro interpretaci pěvecké role. K tématu mě přivedlo určité teoretické vakuum v oblasti interpretace romantické operní tvorby. Zájem o dané téma podpořily četné cizojazyčné studie a nedostupnost jejich ekvivalentu v českém prostředí.

Stěžejní cíl této disertace je naplněn prostřednictvím celého dokumentu, jehož struktura bude zmíněna. Ten je koncipován jako komplexní materiál, jež se věnuje presumpci pro pěveckou interpretaci v kontextu vokální, emocionální a deklamační

složky role. Dále se soustředí na konkrétní interpretační přístupy s akcentem na Verdiho operní dílo. Za přínos je možno považovat sestavení celku stěžejních mezzosopránových a altových rolí tohoto autora. Disertace může být využita profesionály v oboru zpěv a jiných hudebně-vědních či pedagogických oborech.

Práce se skládá z pěti kapitol. První z nich je úvod, v němž je rozebráno zadání disertační práce, její obsah, shrnutí stěžejní metody, zdroje a cíle. Tato kapitola seznamuje s danou problematikou, jejím aktuálním stavem a dostupností. Druhý celek je zaměřen na historicko-politicko-kulturní vlivy v souvislosti se vznikem Verdiho děl. Ve vymezeném období je zde definován romantismus se zaměřením na hudbu, filosofii a literaturu, shrnut je vývoj italské opery v 1. polovině 19. století, jsou zde rozebrány druhy vokálních hudebních forem ve Verdiho operách a typy postav těchto oper. Třetí oddíl se týká pěveckého pojetí vokální divadelní interpretace, jež zahrnuje její emocionální aspekt při aplikaci na mezzosopránový a altový typ postav, specifika interpretace rolí tohoto typu u Verdiho, definici mezzosopránového a altového hlasu jako interpretačního nástroje. Čtvrtá část zahrnuje opery, v nichž se stěžejní altové a mezzosopránové postavy vyskytují, jejich rozbor a výklad vztahující se k jednotlivým pěveckým úlohám. Pátou kapitolu tvoří shrnutí závěrů disertace a jejich využití v pedagogické praxi, ve všeobecném a odborném vzdělávání a zhodnocení získaných výstupů.

Je využívána převážně historicko-komparativní metoda, metody teoretické analýzy a syntézy, deduktivní, induktivní a analogie. Čerpáno je z odborných publikací, původních pramenů, libret, notového materiálu, audio nahrávek a ostatních multimediálních aplikací.

2. Historicko-politicko-kulturní vlivy na vznik Verdiho díla

2.1 Itálie v 19. století

Na počátku je třeba zmínit historické danosti, které ovlivnily Verdiho život a dílo a jsou podkladem pro porozumění následujícího vývoje. Verdi byl ovlivněn národnostními tendencemi své vlasti, které se formovaly historickým vývojem a filosofickými myšlenkami národně-osvobozenického hnutí.

Od 14. století byla Itálie roztržena na více než 100 států a státeků. Situaci komplikovaly velmocenské války zejména Francie, Španělska a římskoněmecké říše, později Rakouska. Po válce o dědictví španělské v letech 1701-1714 vzniklo Sardinské království, které mělo v dalším vývoji rozhodující vliv. Situaci zpřehlednilo i Napoleonovo tažení do Itálie, kde nejprve zřídil „sesterské republiky“, sloučené do Italské republiky, od roku 1805 Italské království, které nakonec s výjimkou Neapolska zahrnovalo téměř celý poloostrov včetně církevního státu a bývalého rakouského panství. Vídeňský kongres v letech 1814-1815 přinesl částečnou restituci, ale zachoval i zjednodušení mapy Itálie. Principem legitimacy, vyhlášeným Vídeňským kongresem roku 1815, nastoupily na své trůny sesazené dynastie a jejich území jim byla vrácena. Savojský rod se vrátil do Piemontu⁴ a na Sardinii, Bourboni do Neapole a na Sicílii a Lotrinští do Toskánska. To platí i pro malé státy a vévodství v pádské kotlině, kde František IV. d'Este nastoupil na trůn v Modeně, Parma byla připsána budoucí vdově po Napoleonovi Marii Luise. Vedle někdejší republiky Lukky se nové rozdělení poloostrova dotklo i Janova a Benátek. Janov připadl savojskému Piemontu, Benátky spolu s Lombardií vytvořily království Lombardsko-benátské, v němž vládl místokrál jmenovaný Vídní, tudíž spadalo pod habsburskou monarchii. Území, která dříve bývala součástí Italského království, byla rozdělena mezi čtyři státy: Lombardsko-Benátsko, vévodství modenské, parmské a papežský stát.

Toto rozčlenění spolu se společenskými následky bylo krokem zpět vzhledem k ovzduší francouzské okupace a napoleonských zákonů, před nimiž mimo jiné nebylo

⁴ Název Piemont se užívá od 12. století. Označoval původně nevelkou oblast mezi pásmem Alp a horním tokem Pádu, později se rozšířil na celý pás italského úbočí Alp od Aosty po Nice s výjimkou Saluzza. Politicky byl doménou savojské dynastie a dvojjazyčným státem.

možno, aby se kdokoli nešlechtického či nezámožného původu etabloval ve vyšších příčkách politického zřízení. Celková společenská situace Itálie byla pozměněna: moc církve podkopána, feudální vazby zpřetrhány na úkor revolučních postojů. Itálie toužila po svobodě a jednotě. Proto represivní politika po vzoru metternichovského Rakouska zvedla v Itálii vlnu odporu proti cizím vlivům. Tyto okolnosti daly vznik hnutí risorgimenta, demokratického uskupení za svobodu a sjednocení Itálie. Tvorba celních překrad uvnitř i mezi státy bránila hospodářskému rozvoji, což neprospívalo zejména rozvinutějším oblastem Benátska, Limburska a Lombardie. Tato místa byla centrem vyskytujících se protivládních nálad. Kolem roku 1807 povstaly organizace usilující o samostatné osvobození Itálie bez zahraniční podpory, jejichž členy byli většinou armádní důstojníci, zástupci buržoazie a duchovenstva, tmelící funkci zde měli vzdělanci. Takovým hnutím byli v Neapolském království tzv. karbonáři. Povstání rozpoutaná těmito skupinami byla však v krátké době potlačena, tak jako tomu bylo u první vzpoury z Nole 1. července 1820. Porážka těchto karbonářských povstání znamenala dočasné vítězství restaurace a podlomení národních snah.

Další vlna odporu byla ovlivněna francouzskou červencovou revolucí v roce 1830. Povstání začalo 5. února 1831 v Bologni a odtud se rychle šířilo. Rakouská moc však i toto vzednutí porazila z velké míry vinou nejednoty účastníků povstání. Revoluce díky nové evropské konstelaci nezůstala bez následků. Rozpory mezi dvěma bloky států představované liberálnější Francií a Anglií na jedné straně a Rakouska, Pruska a Ruska na straně druhé, značily naději italských osvoboditelských úvah za podpory některé z mocností. Bylo to Středomoří, které představovalo střed zájmů a ohnisko rozporu.

Centrem národně-osvobozenického hnutí se stal Piemont a hlavním představitelem risorgimenta Giuseppe Mazzini⁵. Toto hnutí se zpočátku ztotožňovalo s Mladou Itálií, společností, kterou Mazzini založil v roce 1831 a jejíž program v červnu téhož roku sepsal. Jeho hlavním cílem bylo vytvoření jednotné demokratické italské republiky. Možnost dosažení tohoto plánu viděl v povstání předcházeném celonárodní výchovnou činností. Mladá Itálie měla značný ohlas i v ostatních zemích s porobenými národy. V letech 1833 a 1834 proběhla v Piemontu spiknutí za účasti členů Mladé Itálie. Byla potlačena.

⁵ Giuseppe Mazzini (1805-1872) byl přesvědčen, že jednota národa je fundament, kterého se nelze vzdát a pokusil se mnoha způsoby jednotu italského poloostrova nastolit. V hudební oblasti Mazziniho myšlenky ovlivnili nejen Verdiho, ale své nejvyšší uznání mu deklaroval i Rossini. In: PAULUS, B. *Giuseppe Verdi und das Risorgimento*, s. 92-93.

Dalším politickým hnutím bylo vytvoření umírněné strany, ke které položila základy skupina intelektuálů kolem časopisů *Il Conciliare* a *Antologie*. Charakterizoval je méně radikální přístup k formování Itálie, spíše než revoluci preferovali smír s panovníky, jejichž reformy ovšem přesto kritizovali. Významným představitelem tohoto proudu byl kněz Vincenzo Gioberti, který na základě svého díla *Il primato morale e civile degli Italiani (O mravním a civilizačním prvenství Italů)* razil myšlenku primátu církve oproštěné od zlořádů, kde vzniklý stát by byl konfederací panovníků pod papežskou vládou.

Italský hospodářský vývoj, přes dílčí rozvoj v textilním průmyslu, byl pozadu za zbytkem Evropy a tudíž bylo nutností se zapojit do tržního koloběhu a evropského systému volné směny. Hospodářství v rámci Itálie charakterizovala nerovnost lokálních oblastí, rozpory a napětí – nespokojenost rolníků, z nichž se stali nádeníci a nájemci, sociální nepokoje plynoucí z nezaměstnanosti a bídy. Bouřily se intelektuální i buržoazní kruhy a nespokojený lid. V roce 1846 byl zvolen papež Pius IX., který uvolnil cenzuru tisku a provedl další pozitivní reformy, které převzala i jiná italská území. To narazilo na odpor Rakouska. První povstání vypuklo 12. ledna 1848 na Sicílii, kterou zmítaly snahy o samostatnost, ale brzy postoupilo i na poloostrov. Zprávy o revolucích ve Vídni, Budapešti, Paříži a Metternichově demisi podpořily a rozpoutaly snahy o odpoutání se od rakouského vlivu a začaly 18. března v Miláně revoluci. Po počátečních italských úspěších se vítězství u Custozy 25. července 1848 stalo trumfem Rakušanů. Příměří z 9. srpna znamenalo vzednutí druhé vlny národnostních snah – papež Pius IX. utekl z Říma, byly vypsány volby, z nichž vyšlo ústavodárné shromáždění. Král Karel Albert se po vypovězení příměří snažil znovu odsunout rakouská vojska z italského území, leč tato snaha byla zakončena jeho porážkou 23. března 1849 v bitvě u Novary, po níž byl podepsán mír s Rakouskem. Karel Albert se vzdal trůnu ve prospěch svého syna Viktora Emanuela II, který zahájil mírová jednání s Rakouskem.

Po roce 1849 se opět k moci dostaly staré panovnické rody, jedinou konstituční monarchií zůstalo Sardinské království s králem Viktorem Emanuelem II. Při přípravě odvetné války si zajistilo diplomatickým úsilím ministra Camilla Bensa di Cavoura spojenectví Francie (slibem odstoupení Savojska a Nizzy) a neutralitu Velké Británie (za svou účast v krymské válce v letech 1853–1856). V roce 1859 bylo Rakousko ve stěžejních bitvách u Magenty a Solferina francouzsko-sardinským vojskem poraženo. Následnou smlouvou curyšskou z téhož roku získalo království Sardinské od Rakouska

Lombardii a na základě úmluv s Napoleonem III. zabralo pod podmínkou odstoupení Savojska a Nizzy Toskánsko, Parmu, Modenu a většinu papežského státu. Po vítězství Giuseppe Garibaldiho v Království obojí Sicílie (1860–1861) a připojení tohoto státu k Sardinskému království bylo na sněmu v Turíně 18. února 1861 vyhlášeno Italské království, jehož panovníkem se stal dosavadní sardinský král Viktor Emanuel II. Vzdor porážce v italsko-rakouské válce roku 1866 získala Itálie i zbytek rakouských držav (Benátsko), zároveň musela postoupit Francii Savojsko a Nizzu. Obsazením zbytku církevního státu a přenesením hlavního města do Říma byl v roce 1870 proces sjednocení dovršen.

Státní sjednocení mělo pro italská divadla a pěvce mnohdy fatální dopad. Mnoho malých divadel, která od 18. století vytvořila v Itálii výjimečné divadelní prostředí, zaplatila za unifikaci a musela díky nedostatečným financím komun zavřít. Také zástupci cizích mocností, jež z větší části tvořili zadavatele děl nebo publikum, zmizeli i se svými panovníky. I větší operní domy, jako La Scala nebo San Carlo bojovaly o přežití, San Carlo Felice in Genua zůstalo po roce 1870 čtyři roky uzavřeno. Pro Verdiho nebyl finanční vývoj v operním světě tak ohrožující, jako pro jeho mladší kolegy, neboť byl v tomto okamžiku již skladatelem významného postavení, v kontrastu s jinými autory - například z Jižní Ameriky pocházejícímu Antoniu Carlosi Gomesovi, který odešel ze Scaly zpět do Brazílie. Verdi po sjednocení státu nepsal nejprve žádné opery.⁶ Tyto roky jsou v hudebních dějinách nazývány krizí, ovlivněnou hudbou Richarda Wagnera. Ve skutečnosti se však svůj čas koncentroval na úspěch *Requiem*, které komponoval roku 1874 ke smrti básníka Alessandra Manzoniho.

Pěvci, kteří již během válečných nepokojů od roku 1848 byli kvůli hledání angažmá donuceni cestovat, zažili výhody politického vývoje a místo cestování po poloostrově jejich cesty díky novým přepravním možnostem vedly do Ruska, nebo do zámoří. Italští pěvci, dirigenti, skladatelé odcházeli kvůli výkonu svého povolání do ciziny a postarali se tak o rozšíření popularity italské opery. Po roce 1860 dochází k popularizaci opery pro široké publikum, což dříve neexistovalo, ale teprve od roku 1870 si běžný operní divák mohl dovolit finanční náklad vstupného. Velké opery seria, jaké Verdi psal, požadovaly dostatek pěveckého potenciálu od sólistů a sboru a také jevištní techniku, kterou mohly poskytnout jen velké operní domy. Lid, který se účastnil v polovině 19. století představení Rossiniho či Verdiho oper, byl zastoupen šlechtou, panstvem, obchodníky. Běžné obyvatelstvo si mohlo stěží dovolit zaplatit vstupné,

⁶ Paulus, B. Revolutionär wieder Willen. In: *Verdi Theater*, str. 19.

natož vhodné oblečení, aby nebylo z honosných prostor divadla vykázáno. Popularizace opery pro široké vrstvy započala teprve koncem 19. století. Od roku 1914 až 1924, byly počty operních diváků, které díky konsolidaci italské ekonomiky kolem roku 1900 narůstaly, znovu na sestupu.

2.2 Romantismus

Romantismus splývá s 19. stoletím, obdobím sblížování a samostatným vymezováním národních kultur. Aspekty pozbytí moci rozumu, požadavku vnitřní svobody, vizualizace snového, návratu k přírodě, mystéria metafyzická, kterými je romantismus definován, jsou známy. Zajímavý je výklad osvětlující původ tohoto termínu filosofem Janem Patočkou, který jej charakterizuje takto: „[...] termín „romantický“ jakožto *charakteristika epochální* vznikl v jediném oboru ducha, totiž v literatuře, jako programový pojem nové školy ve Francii; odtud teprve byl *přenesen* na výtvarné umění, hudbu a pak do vědy zkoumající tyto jevy. Kde, kdy, jak, kým se tak stalo, bylo by záhodno vědět. Přenesení předpokládá uznamenání společných rysů, které však nemusely a nemohly zůstat omezeny na oblast umění, nýbrž znamenaly jistou *mentalitu*.“⁷

2.2.1 Romantismus v literatuře a filosofickém myšlení

Romantismus má kromě hudby své pilíře zakotveny v rozličných druzích umění. Pro nahlížení na hudební oblast je dobře neopomenout jiné dvě oblasti s ní semknuté - literaturu a filosofii. Literatura je předobrazem pro psychologická hnutí opery tohoto období. Romantický hrdina cítí rozporuplnost situace, ze které chce uniknout - do přírody či hlubin své duše, k mýtu⁸, chce změnit společnost, touží po citu, který nejlépe vystihuje láska, opravdová, mocná, ideální. Často takto chápanou lásku nenalezne nebo mu není souzena, pak miluje nešťastně. Objevuje prvky naturální, historické, revoluční.

⁷ PATOČKA, J., *Umění a čas I*, s. 434.

⁸ „Mýty neodumírají, jak si to představovali racionalisté a jim podobní, nýbrž se pouze proměňují. Neboť není jenom kontingentní obsah světa a věda o něm, nýbrž je také nad kontingenci a nekontingenci v běžném slova smyslu povznesené srdce světa a o něm lze nejen filosoficky *vědět*, nýbrž *k němu se vztahujeme celou svou bytostí*, o něm si vyprávíme, necháváme je vstupovat do řeči jako do jiného, širšího světa, který je ale součástí jediného velkého světa, a to je mýtus ve vlastním smyslu.“ In: Tamtéž, s. 510.

Stejně tak nemůže být hudební dílo prosto předmětu filosofie, konkrétně jedné z jejích disciplín zabývající se krásnem, jeho působením na člověka, lidským vnímáním, estetiky. Je pak umění projevem neustále činného „Já“, tj. umělcova vědomí, jak o tom hovoří Johann Gottlieb Fichte.⁹ Tvůrčí umělec je dle Fridricha Schlegela jedinec, který stojí nad davem, neboť je v něm jedinou osobností a centrálním jevem celé společnosti, vůči které „dav“ tvoří jen kontrastní pozadí.¹⁰ Podle Wilhelma Schellinga se v umění projevuje jednota objektivního a subjektivního, přírody a ducha, nutnosti a svobody, vědomí a nevědomí. Umělec je svobodný v úmyslu vytvořit dílo, avšak v hloubi jeho duše vládne neovládaný, nevědomý, tvořivý pud. Podstata světa je *krása*, projev konečnosti v nekonečnosti a nekonečnosti v konečnosti a její vtělení a poznání: umělecké dílo.¹¹ Pro Georga Fridricha Wilhelma Hegela je umění jednou z forem projevu svobody ducha. Je v něm poznáván jako substance, nikoli něco, co se vznáší nad ním. V umění vidí nutnou přítomnost idealizace a jeho půvab chápe, na rozdíl od krásy v přírodě, jako z většího dílu výtvar subjektu.^{12; 13}

Ve vrcholném romantismu, který estetika klade do 20.-40. let 19. století, prezentuje Friedrich E. Daniel Schleiermacher umění jako sebevýraz, tj. výrazem *sebe* – vědomí, projekcí subjektu do objektivitu uměleckého tvaru. Sdělovací funkce umění, tak jak jsou dány požadavkem ze strany konzumenta, nejsou jeho podstatou, ale příměskem, umění má tak význam hlavně pro jeho tvůrce – umělce, nikoliv pro diváka.¹⁴ V estetice 19. století má své místo také Friedrich Nietzsche. Pavel Kouba ve *Filosofické interpretaci* vykládá Nietzscheho často rozporuplné myšlenky, kdy pod vlivem Wagnerovým Nietzsche opouští okruh klasické filologie, jejichž témat používá pro filosofickou reflexi o umění, předznamenající jeho pozdější filosofii. Přes zmínku o vzniku řecké tragédie z apollinského - snového a dionýského – útrpného a spojujícího živlu, v jejichž prolnutí spatřuje vlastní podstatu řecké tragédie. Na zmíněné navazuje korelace mezi pojmem zdání a strasti. Ze stavu opojení zdání povstává tragédie, v jejímž světě pevně existuje propojené zdání a strast i krása a opojení, jako neoddělitelné, tím spojuje tragické chápání světa jako přitakání problematičnosti života. V této souvislosti autor vyzdvihuje umění pro jeho schopnost a nezbytnost porozumět světu spolu s estetickým fenoménem. Pouze pro svět vnímaný esteticky je oprávněná

⁹ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 127.

¹⁰ Tamtéž, s. 128.

¹¹ Tamtéž, s. 131.

¹² Tamtéž, s. 137.

¹³ ADORNO, T. W., *Estetická teorie*, s. 123.

¹⁴ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 143.

existence zla. Naopak netragické vnímání světa je vlastní současnosti, civilizace se chce dvojznačnosti a neuchopitelnosti vyhnout. Vůdčím motivem Nietzscheho úvah je kritika moderní doby a moderního vzdělání. Dříve zmíněné umění v dnešní společnosti zaujímá postavení jejímu charakteru příznačné – zastává okrajovou pozici na úkor preference vlastnictví. Civilizace je hnána potřebou si život ulehčit, uniknout před ním, tím ho však nemůže prožít. Naopak kultura je schopna nejtěžší unést, jejím cílem je velikost, nikoli štěstí. Tento ideál kultury Nietzsche v zápětí ale opouští.

V estetickém formalismu, který zastupuje mezi jinými Eduard Hanslick, utkví jeho myšlenka týkající se hudebního výrazu, že hudba nic nevyjadřuje, nenapodobuje, ani věci, ani myšlenky, ani city. Je podle něj znějící, pohybující se formou.¹⁵ Otakar Hostinský velebí umění národní a krásu nevidí jako vlastnost předmětu, ale jako estetické zdání.¹⁶

Uvedená stanoviska k podstatě umění a krásy naznačují široký proud diskuse na toto téma, jeho rozmanitost, odlišnost a propletenost a tudíž nemožnost jediného stanoviska formy definice těchto pojmů.

2.2.2 Romantismus v Itálii

V období restaurace většina vzdělaného obyvatelstva nebyla tomuto počínání nakloněna a stavěla se na stranu liberální vlastenecké opozice proti restaurovaným režimům. Literární vkus přelomu 19. století byl ovlivněn spisovatelkou Madame de Staël, která vybídla italské spisovatele k aktivnímu seznamování se zahraničními literárními proudy a překladu děl významných soudobých autorů. Tak v Itálii vznikly balady a historické romány zasazené do středověku, diskutována byla poezie v jejím duševním nazírání, fantazie si obhajovala právo na v potaz branou existenci. Smysl dějin nebyl chápán jako protiklad k současnému, protože byly aktivní myšlenky racionalismu a utilitarismu a proti nim nemohli italští romantikové zaujímat opoziční postoj.

Význačné místo zde měl spisovatel Alessandro Manzoni (1785 – 1873) nejen jako stěžejní představitel italského romantismu a tvůrce jeho myšlenkového obsahu, ale také autor románů – tehdejšího nového literárního útvaru, básní a ovšem také jako

¹⁵ Tamtéž, s. 181.

¹⁶ Tamtéž, s. 183–190.

lingvista, který unifikoval spisovný italský jazyk. Jeho nejznámější román *Snoubenci* je svědectvím vlivu romantické kultury v procesu utváření národního uvědomění.

Dalším literátem této doby byl nejznámější a největší italský básník Giacomo Leopardi (1798–1837). Mládí strávil četbou klasiků, stejně jako osvícenců a francouzských materialistů a tyto zdroje v něm vytvořily představu velkomyslné lidské společnosti, blízké ve své čistotě přírodě. Leopardiho pochmurná lyrická tvorba považuje poezii za iluzi, sen šťastného a nenávratného „zlatého věku“. Tímto věkem je dětství – jednotlivce i lidstva. Génius je pak podle něj ten, kdo se dovede pohroužit do vzpomínek na dětství a najít zde útěchu pro nostalgii po minulém.

Od 30. let 19. století sílilo hnutí za znovusjednocení Itálie (risorgimento). Také umění a kultura risorgimenta podporovaly růst a sílení národnostních myšlenek. Především italští spisovatelé a básníci mají nezměrný podíl na tomto vývoji. Vyskytuje se mezi nimi stěží takový, v jehož díle svoboda a národní sjednocení nehrají nějakou roli.

Nesena pocitem velké národní odpovědnosti, dosáhla italská literatura v těchto letech úrovně, jež měla v dobách Danteho a Petrarce. Přirozeně nebylo možné, aby revoluční myšlenky byly hlášány otevřeně - takového spisu by si cenzura nemohla nepovšimnout, ale více či méně zřetelné narážky a útoky, především proti nenáviděnému Rakousku, byly čtenáři přijímány se zadostiučiněním. Důležitým prostředkem k zesílení národního uvědomění byl návrat k velkým historickým látkám s cílem obnovit bývalou velikost Itálie. Tím se také vysvětluje nápadně silný obrat k historickému románu a dramatu. Se stejným úmyslem se později těmito náměty zabýval i Verdi. V historickém kostýmu je totiž snazší poukázat na vlastní nesvobodu a hledat v minulosti přítomnost.

I v době risorgimenta hájili vzdělanci své dosavadní stanovisko a postoje, což je základní přístup ke kultuře tohoto období. Hnací myšlenkou je národní charakter, kultura a vědomí. Stěžejním literárním dílem byly *Dějiny italské literatury (Storia della letteratura italiana)* Francesca De Sanctise, jež byly průřezem italského písemnictví a kultury.

V oblasti divadla prakticky jediným tvůrcem původního, myšlenkově kompatibilního díla s ideemi risorgimenta byl Giuseppe Verdi, jenž byl ztělesněním národních snah, tužeb a velkého kulturního odkazu.

2.3 Italská opera 19. století a její vývoj

Po ústupu italské instrumentální hudby tohoto období se zájmy italské oblasti a jejich představitelů ubírají k opeře, která má v 19. století nespornou převahu. Svět v kontrastu k uplynulému století byl nenávratně změněn a v témž smyslu i opera ve své působnosti společenské a lidské.

Italská barokní opera vyvrcholila v první polovině 18. století operou seria¹⁷. Ta je díky utkvělosti v zažitých formách od poloviny 18. století nahrazena operou buffa¹⁸, která získávala stále více na oblibě, mimo jiné i proto, že do ní bylo možné zahrnout i politické narážky. Tím se opera buffa značně aktualizovala a podílela se tak na všeobecném boji za národní sjednocení.

Revoluční bouře konce 18. století zasáhly i tento žánr, který byl po tuto předešlou dobu obdivován aristokracií a vzdělanými vrstvami. Do této doby opera, jako umělecká forma, byla vázána především na výkony pěvců, méně už měl divák zájem o příběhy hrdinů antických dějin, jak bylo časté. V 19. století přestala být tato hudebně dramatická forma povrchní zábavou, ale žádala a nabízela vášeň, intenzitu, vstoupení a účast na ději, sdílení pocitů s aktéry děje ve zpětné vazbě k sobě sama – konkrétní bytosti. Drama proniklo na jeviště a tato skutečnost byla důležitá zvláště pro Italy, neboť zde neexistovala látka, která by dokázala řešit tyto duševní vztahy, pocity a vazby jako tomu byli třeba ve Francii příkladem autoři Molière, Voltaire, Pierre de Marivaux, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Během 18. století se italská opera rozšiřuje mimo území svého vzniku nepozměněna tak, jak byla ve své domovině původní, s texty v italském jazyce, výpravou, pěvci, dirigenty a ostatním personálem. Byla požadována tak „italská“, jak jen mohla zůstat. Přejít mezi 18. a 19. stoletím je možný považovat v italské opeře za mezivládí Němce Christopa Willibalda Glucka, jenž zanechal v dílech svých následovníků stopy. Jeho díla uváděná ve Vídni a Paříži se Itálie příliš nedotkla, přece však Gluckova reforma nezůstala bez odezvy. Díky jeho operám byla evropským

¹⁷ (it.: vážná opera) vznikla z benátské operní tradice, podle místa vzniku označována také jako neapolská; její náměty a obsah určili libretisté A. Zeno a P. Metastasio; mytologické nebo historické postavy jsou zde svázány s dějem plným intrik, v němž se zrcadlí dvorsko-aristokratická společnost, pro kterou je o.s. psána; o.s. se formálně člení na recitativo secco, recitativo accompagnato a na árii, psanou po nejvíce ve formě da capo árie; duet se vyskytuje málokdy, ansámby a sbory téměř úplně chybějí; o.s. je převládající operní formou sklonku 17. a velké části 18. stol. In: REGLER-BERLINGER, B; SCHENCK, W.; WINKING, H, *Velká encyklopedie opera*, s. 543.

¹⁸ (it.: veselá opera) vznikla z neapolské opery; z opery seria převzala číselné schéma a da capo árie, které často parodovala, ostatní formy jsou pojednány s větší volností. In: REGLER-BERLINGER, B; SCHENCK, W.; WINKING, H, *Velká encyklopedie opera*, s. 543.

zemím ukázána cesta k vytvoření vlastního, neimportovaného dramatu. To byl také důvod ke vzniku konkurenčního uměleckého prostředí, se kterým se museli italští hudebníci působící v cizině vypořádat.

Gluckovy reformy byly přijaty především od těch italských skladatelů, kteří působili mimo svoji rodnou zemi, jakými byli například Luigi Cherubini a Gaspare Spontini. Že vstoupily i do Itálie je zásluha Simona Mayra, který ovládl italské jeviště minimálně do roku 1813. Implementoval pravou míru novosti z německé hudby pro italskou potřebu a překvapil moderním účinkem. Zde vstoupil ve správnou dobu Gioacchino Rossini (1792–1868) s novostí v energii, rytmice, instrumentální složce, slunečné melodie; tedy sumou komponentů, které se od hudby předchozího období odlišovaly. Rozepsal přesně všechny ozdoby, které byly provozovány v repríze árie – skutečnost nová, která byla revolucí v dějinách italské opery. Podobně jako efekt *crescenda* v oblasti dynamiky. Prvky ze sborové opery, kterou do Itálie adaptoval Mayr, se vyskytly i v ranných Rossiniho dílech, na které pak navázal Verdi v *Nabuccu* a *Lombard'anech*.

Rossini se snažil vytvořit v severní části země, doposud rozdělené v neapolskou školu a severoitalskou školu Milána, Benátek a Bologni, divadelní centrum. Do hudby vložil také určité národní zakotvení, které už mezitím vzešlo na poli literárním a etablovalo se na politickém a občanském podkladu. Po období svého působení v Neapoli se Rossiniho jméno etablovalo i mimo Itálii, obzvláště ve Vídni a Paříži.

Čím se liší italský romantismus od německého je v italském absence Nietzscheho touhy po nekonečném, religiozita transcendence, přírodní svět, zoufalá potřeba absolutna, objasněná pnutí duševního života. Entusiasticky pojatá italská opera představuje konkrétního jedince, jeho pocity, způsob myšlení, zkušenosti, to vše v horečnaté sféře vášně, apelu nitra. Nikoli tedy metafyzično, ale plastické uchopení postavy jsou jí vlastní. Láska je to, předmět smlouvy, uzavřené mezi skladatelem a libretistou. Nikoli ovšem láska filosofická, Faustova či Tristanova, prostředek splynutí s nekonečnem, Bohem, překročení jáství. V italské hudbě je výrazem rozbouřeného srdce, nemiluje sešňěrovaná schémata, představuje často lásku nešťastnou, které není přáno. Ta se zračí v melodiích obecně vyžadovaných.

Procitnutí Italů k ideálům svobody v období 1830–1840 přineslo i jiný aspekt námětů opery - mužný, patriotický postoj. Byl objeven národ. To je nové v operách Verdiho oproti milostným námětům oper Vincenza Belliniho (1801-1835) a Gaetana Donizettiho (1797-1848). Verdimu se nabízí oblast, ke které se cítil být přitahován -

opery seria s velkými sborovými scénami, kterou zavedl Mayr a na piedestal ji položil Rossini *Mojžíšem* (1818), *Semiramis* (1823) a *Vilémem Tellem* (1829). Vytvořil ji *Nabuccem* (1842) a *Lombard'any* (1843). Poté však, pro nákladná uvádění tohoto typu oper, přistoupil k druhu oper Donizzetiho, kde mohl mistrně vyjádřit charakter v melodii a kontrastech. Tato dramatická vstoupila v politické vášně tohoto období. Smrtí Donizzetiho (1848) se Verdi stává prvním operním skladatelem Itálie. Stejným rokem ale odeznělo národní nadšení z možnosti nabytí nezávislosti, nastupuje zklamání a rezignace. Ve Verdiho dílech se odráží aktuální atmosféra politického a občanského dění a to směrem k psychologickým tématům - *Ernani* (1844), *Rigoletto* (1851), *Trubadúr* (1853) a *Traviata* (1853).

V periodě mezi *Sicilskými nešporami* (1855) k *Aidě* (1871) je zakořeněna vzestupná psychologická kresba postav a charakterů, stejně jako je přítomná bohatá dramatická z děl Friedricha Schillera či Williama Shakespeara. Jeho díla jsou zároveň kompatibilní v národních postojích, mají enormní účinek na italskou hudební kulturu, zachovávají punc italské tradice, avšak přinášejí nové náhledy a nároky na uchopení jevištní role. Jsou konfrontována s wagnerovskou symfonickou hudbou v opěře díky svojí bohatosti v orchestru a textové náročnosti.

V druhé půli 19. století působí v italské operní sféře i jiní skladatelé, nikdo z nich nedosáhne zcela glorioly Verdiho. Úspěchem díla *Il Guarany* (1870), o popularitě této opery ve své době svědčí jediný dochovaný duet z roku 1914 mezi Emou Destinnovou a Enricem Carusem „Sento una forza indomita“, na sebe upozornil Antonio Carlos Gomes¹⁹ (1839–1896). Amilcare Ponchielli (1834–1886) nezopakoval více úspěch *Giocondy* (1876). *Mefistofele* Arriga Boita, dílo zajímavé pro svojí ojedinelost, filosofii, metafyzičnost a přírodní kresbu, tolik odlišné od ostatní italské tvorby, po propadu při premiéře v Miláně 1868 uspělo v Boloni 1875, avšak zůstalo bez následníků. V novém hudebním stylu se prosadil i Alfredo Catalani (1854–1893), jenž stál v opozici k nastupujícímu verismu v osmdesátých letech a z jehož několika oper se staly známými *Loreley* (1890) a *La Wally* (1892). Jednoaktovou operou *Sedlák kavalír* (1890) vstoupil ve známost Pietro Mascagni (1863–1945) a pojmenoval jí nový druh italské opery - verismus. Operou stejného charakteru i jednoho aktu ho následoval Ruggiero Leoncavallo (1857–1919) *Komedianty* (1892). Francesco Cilea (1866–1950) po sobě zanechal ve své době populární *Arlézanku* (1897) a úspěšnou *Adrianu Lecouvreur* (1902). Největší odlesk umění a slávy množstvím svých děl a jejich oblíbenosti,

¹⁹ Za pozornost stojí i nahrávka opery *Il Guarany*, dir. John Neschling s Plácidem Domingem a Verónicou Villaroel, Sony 1995.

stejně jako kontakty s Riccordim a Boitem, po Verdim zakusil Giacomo Puccini (1858–1924). Verdi byl Pucciniho vzorem, zejména svými pozdními operami bez ostrého rozhraní recitativů, árií, ansámblů. Ze vzoru Wagnerova přejal motiv spojující hudbu s dějem. Největší hudební charakterizace je přítomna v *Tosce* (1900), díle intenzivního citu a bolesti a ve zprvu studené, avšak vášní prostupující *Turandot* (1926). Puccinim hvězdná éra italské opery končí, z autorů 20. století vynikl skladatel italského původu Gian Carlo Menotti (1911–2007). Sám sebe nazýval americkým skladatelem, ale ponechal si italské občanství.²⁰ Pro lyričnost svých oper byl často přirovnáván k Puccinimu. Menotti napsal 25 oper (většinu v angličtině) a k nim svá vlastní libreta, známé se staly opery *Amelia al ballo* (1937), *The Medium* (1947), *The Telephone* (1947), *The Consul* (1950) nebo *Goya* (1986) psaná pro Plácida Dominga v hlavní roli.

2.3.1 Verdiho opery

Pro Verdiho hudební vývoj jsou rozhodující dva vlivy: italská hudební tradice, kterou sám dál rozvíjel, a převaha zpěvního hlasu, jež je jejím znamením. Tato u Verdiho zůstala zachována. V podstatě respektoval i přetrvávající hudební formy. Pro hudební scénu typické pořadí recitativ, adagio-árie, stretta – kabaleta (často doprovázená sborem) je možno nahlížet jako základní model, po *Aidu* rovněž používaný Verdim. Orchester je sice bohatý a diferencovaný, ale nikdy nezíská svébytnost nad zpívaným slovem nebo jevištní scénou. Druhým vlivem je působení francouzské Velké opery, reprezentované především Giacomem Meyerbeerem. Meyerbeer užíval dosavadní formy, případně vytvářel nové – zejména davové scény, stejně jako dokázal virtuózně pracovat s orchestrem a jeho zvukem. Verdiho hudební smýšlení odpovídalo divadlu. Byl přesvědčen, že zhudebněná hnutí mysli a působivě vystavěná situace je základem opery. V popředí nestojí děj, ale lidské zkušenosti a ztroskotání – láska, zrada, smrt. Verdi však nikdy není naturalista, jeho cílem je hudební výraz vášně, lásky, žárlivosti, smrti. Pravda, kterou v něm nalezneme, je jeho hudební krédo.

V polovině devatenáctého století italská romantická opera, vycházející stále ještě z konvenčního stylu, nastoupila cestu k jinému způsobu pěveckého přednesu, který byl

²⁰ HOLLAND, B. Gian Carlo Menotti, Opera composer, Dies at 95. *The New York Times* [online]. February 2, 2007 [cit.2009-03-20]. Dostupný z WWW http://www.nytimes.com/2007/02/02/arts/music/02menotti.html?_r=1.

úzce spjat s mluveným jazykem. Melodičnost, pohyblivost, ale i monotónnost belcanta byla nahrazena zájmem o realistické drama. V něm hrál nezbytnou úlohu text libreta se svojí vazbou na prozodické systémy verše, což se projevilo i v hudební výpravě. Verdi usiloval o korespondenci mezi hudbou a významem slova, proto tento vztah podpořil kompoziční technikou. Teprve Verdi dal kantiléně, ačkoli ji již předtím komponoval Bellini, politicko-společenské požadavky, vitalitu, explozivitu. Verdi vytvořil z načrtnutých schémat Donizettiho normy, které představují řez mezi tradicí a novým obdobím, jež tyto tradice požaduje a zachovává. Jeden z prvních Verdiho životopisců Camille Bellaigue se k této skutečnosti vyjádřil následovně: „Když se dnes ptáme, co to bylo, že u této hudby se s úderem uvolní exploze, existuje jen jedna odpověď, že to byla její síla.“²¹ Nosným prvkem divadla je u Verdiho slovo. Verdi požadoval od svých libretistů práci na vývoji scénické konstelace a především „perola scenica“ - divadelní slovo.

Silný impuls ke znovunabytí politické a dramatické důležitosti italské opery vzešel od italského filosofa a politického aktivisty Giuseppe Mazziniho, který se domníval, že opera má moc hrát stěžejní roli v kulturním a politickém obrození Itálie.²² Verdiho jeho názory ovlivnily, zejména ty, v nichž Mazzini předpokládal, že rozličné charaktery v opeře mají být reprezentovány různými typy hudebních idiomů.²³ Počínaje operami střední periody (*Rigoletto*, *Traviata*, *Trubadúr*) začal užívat nové, volnější hudební formy, které zahrnovaly dramatickou sílu recitativu. Každému charakteru přiřadil osobitý hudební jazyk, orchestrální hudbu úzce sepal s dramatem. Byl inspirován duševními a emocionálními postoji postav a konstantně hledal takovou techniku, která by mu umožnila jasně vyjádřit komplikovanost lidských emocí. Uvedení nového pěveckého typu a charakteru – mezzosopránů, umožnilo Verdimu vstoupit do oblasti odlišného pěveckého stylu.

Verdi se vyhýbal jakýmkoli teoretickým pojednáním o svém způsobu kompozice, byť početné komentáře o rozličných aspektech hudební teorie a praxe se dají nalézt v jeho korespondenci. Jen zevrubná analýza těchto postojů může vést k lepšímu pochopení jeho skladatelské techniky. Verdi usiloval o vyrovnaný a kontrastní styl, v němž dosahoval efektu pomocí rychle se měnících nálad v korelaci postavy a hudby, hudebním stylem, barvou hlasu a orchestru. Použil velmi efektivně hudební značení, aby zdůraznil kontrast mezi jednotlivými hudebními částmi opery.

²¹ BELLAIGUE, C., *Verdi*, Milán 1956, str. 11.

²² TOMLISON, G., *Italian Romanticism and Italian Opera: An Essey in Their Affinities*, s. 47-48.

²³ Tamtéž, s. 24.

Instrumentací, rozsahem, hlasovou polohou, dynamikou, tempem a celkovou strukturou dosáhl svého záměru kontrastu a vyrovnanosti. Těmito všemi aspekty sledoval zásadní cíl – dramatický smysl a výraz. Dramatická akce v jeho operách převyšuje pěvecký a hudební účinek, který má ovšem i tak silnou expresi. Toto hudební drama disponuje novými formami jako i velkou pěveckou náročností.

Během 60. let 19. stol. Verdi přijal koncept *la parola scenica* - scénická řeč. On sám ji chápal jako taková slova, která jedním rázem ozřejmí situaci a mají silný účinek na obecenstvo. Objasní vznikající situaci a zprostředkuje vazbu mezi jevištní akcí a niterným světem afektů, které nese hudba. Vyjadřuje jimi dramatickou a emocionální sílu, jež má účinek nezávisle na hudební i poetické formě.²⁴ V italské opeře tohoto typu často vyvstávají situace, jež se vymykají slovnímu sdělení a blíží se svojí prezentací jen schopnostem zpěvního hlasu. Slova jsou požadována k výrazu pěvecké exprese a vyjadřují citové rozpoložení té které postavy. Divák adekvátním použitím složek hudebně dramatického divadla může aktérův afekt spoluprožít.

Verdi přikládal primární roli dramatickému efektu a jeho základní orientaci na lidskou bytost, která je původcem a hybatelem situace. Velký zájem projevoval i na herecké složce pěvcova výkonu, expresivní složku upřednostňoval: „Nikdy na vás nepřestanu naléhat, abyste propojeně studovala dramatickou situaci a slova, hudba přijde sama. Jedním slovem, budu raději, když budete sloužit básníkovi, než skladateli.“²⁵

Pro kompozici vokálního partu je podkladovou, rozhodující látkou libreto. Pro Verdiho bylo výchozí obsahovou a emocionální složkou, kterou dokázal dokonale zformovat pro své potřeby. V libretu hledal obsaženou expresi pro hluboké, intimní myšlenkové pochody svých hrdinů. Používal je jako účelový materiál pro hudbu, která v sepjetí s ním byla vytvořena. Požadoval úspornost a přesnost slovního vyjádření, užití jevištní řeči: „[...] Také se mi zdá, že chybí jevištní slovo, nebo pokud tu je, zahrabané pod rytmem, veršem, a tak nemůže vyskočit tak elegantně a zřetelně, jak by mělo.“²⁶ „[...] Nevím, jestli jsem se zřetelně vyjádřil, když jsem řekl „jevištní slovo“, ale myslím tím slovo, které objasňuje a podává situaci elegantně a zřetelně.“²⁷

Verdiho snaha o propojenost hudby, slova, které slouží dramatu, a jevištní akce, podobně jako příprava vizualizace scény, výběr libretistů a pěvců exaktně představuje

²⁴ BUDDEN, J., *The operas of Verdi II*, s. 47.

²⁵ Dopis Felice Varesi, první *Macbeth*, ze 7. ledna 1847. In: Waewer W., *The Verdi companion*, s. 184.

²⁶ Dopis Ghislanzoniho ze 14. srpna 1870. In: Busch, H., *Verdi's Aida*, s. 50.

²⁷ Dopis Ghislanzoniho ze 17. srpna 1870. In: Tamtáž, s. 50.

mnohohrstevnost hudebního dramatu a svým konceptem dramatičnosti se orientuje na Wagnerovo všeučelkové dílo Gesamtkunstwerk.

Verdiho operní tvorbu lze rozdělit do několika skupin. První z oper, které vznikly v desetiletí 1839 - 1849, *Oberto, conte di San Bonifazio* (*Oberto, kníže svatého Bonifáce*, Antonio Piazza, Temistocle Solera, Milán 1839, Teatro alla Scala) měla takový úspěch, že impresáři milánské Scaly uzavřel s Verdim smlouvu na další tři opery. Opera *Un giorno di regno* (*Jeden den králem*, Felice Romani, Milán 1840, Teatro alla Scala) byla neúspěšná. Verdi, který v této době strádal ztrátou rodiny, chtěl operní dráhu opustit.

Přesto vznikly opery *Nabucodonosor* (též *Nabucco*, Temistocle Solera podle hry Aniceta-Bourgeoise, Milán 1842, Teatro alla Scala) a *I Lombardi alla prima crociata* (*Lombardané na první křižácké výpravě*, T. Solera podle Tommasa Grossi, Milán 1843, Teatro alla Scala), ve francouzském přepracování *Jérusalem* (A. Royer, G. Vaez, Paříž 1847, Académie royale de Musique).

Nabuccem začala Verdiho početně nejplodnější léta během nichž do roku 1851 vytvořil 13 oper. Velkým úspěchem byl *Ernani* (Francesco Maria Piave podle hry *Hernani* Victora Huga (1830), Benátky 1844, Teatro La Fenice), následovala opera *I due Foscari* (*Dva Foscariové*, F. M. Piave na motivy básně *The Two Foscari* Lorda Byrona (1820), 1844, Řím, Teatro Argentina). Ta byla výchozím bodem pro nově koncipovanou hudební výstavbu větších dramatických scén a užití orchestrálních vzpomínkových motivů.

Následující opera *Giovanna d' Arco* (*Johanka z Arku*, T. Solera podle stejnojmenné hry Fridricha Schillera (1802), Milán 1845, Teatro alla Scala) byla prvou variací Schillerova dramatu. Předlohou *Alziry* (Salvatore Cammarano podle hry *Alzire, ou les Américains*, Neapol 1845, Teatro San Carlo) byla Voltairova tragédie z doby španělských conquistadorů. *Attila* (T. Solera podle stejnojmenné tragédie Zachariase Wernera (1808), Benátky 1846, Teatro La Fenice) je dílem myšlenky risorgimenta.

Prvním kontaktem s dramatem Williama Shakespeara byl *Macbeth* (F. M. Piave, Florencie 1847, Teatro della Pergola, přepracovaný Paříž 1865). V rychlém sledu vznikly opery *I masnadieri* (*Loupežníci*, Andrea Maffei podle stejnojmenné hry Fridricha Schillera, Londýn 1847, Her Majesty's Theatre), Verdiho druhá opera, kterou sám dirigoval za přítomnosti anglického královského dvora a *Il corsaro* (*Korzár*, F. M. Piave podle Byronova *The Corsair*, Terst 1848, Teatro Grande) podle eposu Lorda Byrona. Závratným úspěchem u publika nebyla ani jedna z nich.

Obrat nastal u díla komponovaného jako revoluční opera v roce italského povstání, jež vyvolalo bouři nadšení - *La battaglia di Legnano* (Bitva u Legnana, S. Cammarano, Řím 1849, Teatro Argentina). Tuto jedenáctou operu považoval za závěr prožitých těžkých let.

Luisa Miller (*Luisa Millerová*, S. Cammarano, Neapol 1849, Teatro San Carlo) je třetí operou podle Schillerova dramatu. Verdi v ní postoupil směrem k překonání staré číslové opery a jejího dělení. Árie a recitativy pojí hudební a dramatická jednota. Opera *Stiffelio* (F. M. Piave podle hry *Le Pasteur, ou l'Évangile et le Foyer* od Souvestra a Bourgeoise, Terst 1850, Teatro Grande, přepracovaná pod názvem *Aroldo*, Rimini 1857, Teatro Nuovo), která pojednává o příběhu manželské nevěry a odpuštění, propadla.

Přicházející tvůrčí období založilo Verdiho světovou slávu. Tzv. operní trojhvězdi začíná operou *Rigoletto* (F. M. Piave podle dramatu Victora Huga *Le roi s'amuse* (1832), Benátky 1851, Teatro La Fenice) jako dramatického pojetí charakterů. Následuje *Il trovatore* (*Trubadúr*, S. Cammarano podle dramatu *El Trovador* od Garcia Gutierrezze, Řím 1853, Teatro Apollo). Aktuální námět zhudebnil Verdi v díle *La Traviata* (*Traviata*, F. M. Piave podle, zpočátku neúspěšného románu *Le dame aux camélias* od Alexandra Duma (1848), Benátky 1853, Teatro La Fenice). Pro tato tři díla je charakteristická přítomnost hudebních vzpomínkových motivů. *Les vêpres siciliennes* (*Sicilské nešpory*, Eugène Scribe a Charles Duveyrier, Paříž 1855, Académie royale de Musique) poukazují ve využití masových scén a baletních vsuvek na vliv francouzské velké opery.

Finanční zázemí dovovalo Verdimu od této doby volit náměty zvolna a v souladu s vlastními preferencemi. Jeho operní styl širokých scén a volného používání pěveckých forem se mezitím upevnil. *Simon Boccanegra* (F. M. Piave, Benátky 1857, Teatro La Fenice, nové znění Milán 1881) se prosadil o mnoho let později, obecnostvo postrádalo přítomnost velkých árií. Další operou byl *Un ballo in maschera* (Maškarní ples, Antonio Somma podle hry *Gustave III. ou le bal masqué*, Eugène Scribe, Řím 1859, Teatro Apollo). *La forza del destino* (*Síla osudu*, F. M. Piave podle hry *Don Alvar* od Angela Pareze Saavedra, St. Petěrburg 1862, Carská opera) vznikla na zakázku carské ruské rodiny.

Za čtyři toky přichází *Don Carlos* (Joseph Méry a Camille du Locle podle stejnojmenné hry F. Schillera (1787), Paříž 1867, Théâtre l' Opéra, přepracování Milán 1884) – čtvrté dílo základě Schillerova dramatu. V triumfální *Aidě* (Antonio

Ghislanzoni, Káhira 1871, Opera) poslední opeře komponované na zakázku, Verdi spatřoval svůj umělecký vrchol.

Díky podnětu libretisty Arriga Boita vznikly poslední dvě opery *Otello* (*Othello*, Arrigo Boito podle stejnojmenné tragédie W. Shakespeara (1604), Milán 1887, Teatro alla Scala) a *Falstaff* (Arrigo Boito podle Shakespearovy *The Merry Wives of Windsor* (1599) a *Henry IV* (1596/98), Milán 1893, Teatro alla Scala). Hudební invence je u těchto oper v područí dramatické složky.

2.3.2 Druhy vokálních hudebních forem ve Verdiho operách

Stejně jako jeho předchůdci, Verdi vzal v potaz propracovaný systém zvyklostí v této oblasti. Jedná se o klíčová místa děje, kde dochází k zásadním zvrátům, dějovému vývoji či posunu. Tento model vytvořil v roce 1859 Abramo Basevi pro uspořádání úvodů, árií, duetů a finále. Skladatelé jako Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini a Gaetano Donizetti standardizovali schémata dostatečně do té míry, že mohly být formulovány šablony pro nejrozličnější formy, jak učinil Carlo Ritorni. Autoři se přidržovali zavedených principů, ale zároveň přepracovávali konkrétní detaily za účelem tvorby nových dramatických efektů. Tento proces Verdi do svých oper sám zakomponoval. Zatímco Rossini ve svých lyrických číslech shrnul vztahy mezi scénami či reakce na ně, Verdi přijímal model vysvětlení děje v popředí zájmu, v nichž potlačil rozpor mezi aktivním průběhem a statickým lyrickým číslem. Kontinuitu dramatu provází spojitost s hudebním stylem - deklamace umožňuje flexibilnější výraz a silnější charakteristiku, jsou podporovány dramatické momenty, což omezuje dichotomii mezi aktivními a reflektivními pasážemi. U Verdiho nejsou tyto hudební formy tak zřejmé, jsou zakotveny v dramatických okolnostech průběhu díla a změnách jednotlivých charakterů nositelů děje. Balthazar²⁸ uvádí následující kategorie:

1) Introdukce

Verdiho úvody oper jsou většinou lyrická čísla, která začínají dějství se zřetelem na sbor. V těchto introdukcích mají majoritu muži. Hlavní ženské role se objeví později v průběhu aktu, což odpovídá divadelním konvencím, neboť je tím připraven prostor

²⁸ BALTHAZAR, S. L. (ed.), *The cambridge companion to Verdi*, s. 49–64.

pro vstup primadony. Často se také vyskytne kombinace zpěvu sboru za scénou a árie sólisty (např. francouzská verze *Dona Carllose*) nebo je se sólisty v dialogu (*Trubadúr*).

2) Árie

Velká árie popsaná Ritornim a Basevim zahrnuje tři části: 1. pomalou „cantabile“ nebo „adagio“, 2. „tempo di mezzo“ a 3. „cabaletta“²⁹. Jako příklad lze uvést árii Cunizy ad 1 „Oh chi torna l'ardente“, ad 2 „Piu che i vezzi e lo splendore“, ad 3 „Amistade e santo affetto“. Označení „cavatina“³⁰ se vztahuje na táhlou árii sólisty při jeho prvním výstupu na scéně, užívá se také „árie“. Třívěté árie upadají po Verdiho operách středního období a jsou nahrazeny zvýšeným počtem árií jednovětých. Charakterově jsou typickými jevištními písněmi, modlitbami, narativními místy. V pomalé části árie se zpěvák obsahově navrácí k předchozí scéně. Druhá věta – „tempo di mezzo“ – je dialogem přerušené myšlenky v pomalé části s často se vyskytujícím sólem sboru. Tím navazuje na předcházející část a předjímá následující kabaletu. Třetí část je rekapitulací předešlého, podtrhnutá dominancí orchestru. Kabaleta je efektivním kusem, v němž zpěvák vyjadřuje emoce postavy, kterou ztvárňuje, její užití je aplikované na velká dramatická a emocionální místa.

3) Duet

Duet pojatý Ritornem a Basevim zahrnuje čtyři části: 1. „tempo d' attacco“, 2. pomalou část, 3. „tempo di mezzo“, 4. „cabaletta“. V tempu d' attacco Verdi představuje nové situace a informace pokračováním dramatické expozice a do něj, stejně jako v pomalé části, vkládá mezi vstupní sólo alternativní frázi samostatné melodie. S kabaletou zachází skladatel v duetu konzervativně, slouží k upevnění stability a repetice melodie k uzavření scény. Kabaleta v duetu není přebytečná, protože předchozí tempo di mezzo redefinuje vztahy mezi charaktery více než pouhým oživením konfliktu vzniklého dříve v tempu d' attacco. Verdiho duety jsou typické dynamičností a progresí rozdílných melodií, individuálními charakteristikami a interakcemi.

²⁹ kabaleta (it. asi z colobo, coboletta – strofa nebo cavatinetta zdrobnělina od cavatina, případně z cavallo – kůň) je označení s mnoha významy: 1. v 19. století označuje závěrečnou, většinou rychlou část operní árie na způsob stretty (Bellini, Verdi); 2. ozn. první část vícedílné árie, která byla při opakování obměňována, často s triolovým rytmem v doprovodu. In: REGLER-BERLINGER, B; SCHENCK, W.; WINKING, H, *Velká encyklopedie opera*, s. 540.

³⁰ kavatina (it. cavatina) v italské opeře 19. století bohatě vypracovaná árie, často končící kavaletou. In: Tamtéž, s. 540.

4) Tercety, kvartety

Tercety a kvartety se spoléhají, vztahují na stejnou formální šablonu jako finále, ačkoli se objevují méně často. Verdi je zahrnuje v operách středního období jen tehdy, pokud není finále ansámblu prezentováno v dějství (kvartet v 2. dějství *Luisy Miller*) nebo jako úvodní epizodu k finále (tercet v 2. dějství *Maškarního plesu*).

5) Finále

Ritorni a Basevi popisují finále, která se vyskytují v průběhu dějství stejnými termíny jako dueta, ačkoli druhá a čtvrtá věta mají jiná jména. Verdi dal tempu d'attaccu a tempu di mezzu interpretační roli, zatímco largo a stretta³¹ reaguje a sumarizuje předchozí události, jde o progresi dvou fází – akce a reflexe, která se podobá duetu. Tak jak je svébytnou součástí komické opery, je finále tradiční formou pro scénickou akci. Tento přístup vyplývá z impozantní věštecké scény v *Maškarním plesu*, která zahrnuje sólo pro Ulricu, kde se jedná o árii s pomalým momentem „Re dell'abisso affrettati“ a kabaletu „E lui, e lui, ne' palpiti“, pomalou větu tria Ulricy, Amelie a Riccarda („Della citta all' occaso“) a strofickou píseň Riccarda.

6) Recitativ

Dramatickým recitativem a podobnostmi v jeho užití ve Verdiho a Monteverdiho hudbě se podrobně zabývá Sonja Mihelcic³² a dochází k závěru, že svou hudebně-stylistickou formou vychází ze vzorců mluvené řeči, neboť Verdiho hudba je orientována na lidské drama, v centru jejího zájmu stojí čistě lidské pohnutky a postoje. U recitativu, jako kompozičního rámce, skladatelé pro expresivní účinek často užívají stylisticko-hudební schéma, které interferuje s jasností textového sdělení, podobně jako síla orchestru nebo výslovnost ve vysoké poloze, a tak srozumitelnost textu, byť byla autorovým záměrem, zaniká. Verdi, jako vnímavý tvůrce, dosáhl úspěchu v obsahovém sdělení textu libreta. V jeho případě se v průběhu zhudebnění nestala textová složka nezřetelnou či nesrozumitelnou. Hudebními prvky, jimiž pracoval na neverbální úrovni,

³¹ závěrečná část operního finále, v níž se zrychluje tempo a hudba vrcholí. In: Tamtéž, s. 547.

³² Mihelcic, S. *Similarities in the Use of Dramatic Recitative Style in the Music of Claudio Monteverdi and Giuseppe Verdi, with Some Performance-Practice Issues* [online]. [cit. 2010-08-19]. Dostupný z WWW <http://digital.library.unt.edu/search/?q=similarities+in+use&t=fulltext>.

dokázal předat sdělení lidským smyslům účinněji než slovy, která participují na rozumové složce. Verdi svým citem pro drama pochopil tento účinek velmi dobře a hudbou vyjádřil i obsahovou složku textu. Užil takových stylisticko-hudebních prostředků, aby vystihl myšlenky a vztahy pod povrchem slovního sdělení a učinil tak divadelní zážitek více expresivní a emocionální.

Takové užití podobných stylistických schémat pro vyjádření podobných nehudebních obsahů bylo předmětem zájmu generací skladatelů italské opery. Tato konvence umožnila publiku napříč časem a geografickou polohou snadněji pochopit celek významových vrstev skrze hudbu, i když nerozumělo textu. Toto ujednání na bázi vokální hudby, založené na mluvních a dechových vzorcích, našlo snadnější rozpoznatelnost a pozitivní ohlas publika, které tak mohlo být emocionálně i intelektuálně snadněji účastno na jevištním dění a mít k dané figuře empatický přístup. Verdiho hudba obsahuje tyto stylisticko-hudební koncepty k vyjádření nehudebních obsahů.

V případě recitativů, jako i jiných způsobů zpěvu, je zhudebnění slov v recitativu silně závislé na mluvních vzorcích, primární role hlasu je podpořena instrumentální složkou, srozumitelností textu, extrémní hlasovou polohou, kontrastem. Díky těmto postupům lze styl Verdiho recitativu charakterizovat takto:

- a) hudební drama je výsledek charakteristiky
- b) dílčí hudební charakter závisí na emocionálních proměnách
- c) myšlenkové schéma koresponduje s hudebním stylem
- d) vyrovnanost
- e) kontrast

Verdi upustil od striktní formy recitativu, protože ji nelze užít v případě dramatického vykreslení osoby, která je často na okraji společnosti, mimo společenské konvence, zmítaná vášní, či žalem. Hrdinka, která zjišťuje, že její situace je bezvýchodná, se ocitá v zoufalé pozici a její situace a vymyká kontrole. Toto jsou atributy většiny mezzosopránových a altových postav Verdiho oper. Proto v takovém případě formální recitativ není na místě. Nýbrž je komponován uzavřenou volnou hudební formou, která slouží zvláštností textu.

Verdi, ačkoli používal pravidelné periodické vzorce recitativu, tuto zdánlivou pravidelnost opustil vždy, když volná forma recitativu byla příhodnější k vyjádření

konkrétního emocionálního obsahu či zvláštností dramatické situace. Smyslu volné a nepravidelné struktury dosáhl vokálním partem, který nahrazoval mluvu.

Recitativ u vybraných mezzosopránových rolí má úsekový charakter. Jeho styl se mění v návaznosti na myšlenkové pochody a emocionální stavy postavy. Obojí se projeví v hudbě, podpořené obsahovou stránkou textu. Tyto subsekcce koherují s emocionálními stavy a mají kontrastní hudební charakter. Myšlenkové pochody se stávají rychlejšími, jejich intenzita a tenze narůstá během celé scény až k závěrečnému vyvrcholení. Celistvost je dosažena opakováním melodických motivů.

Ve Verdiho operní tvorbě lze nalézt odrazy trojího dělení stylu hudby. Toto členění je známé od antiky a široce se rozšířilo během renesance. Jedná se o styl mollový, který evokuje city pokory, ponížení, a temperato, který koresponduje s city umírněnosti. Claudio Monteverdi si nárokoval objevení třetího stylu concitato, jenž byl adekvátní citům hněvu. Monteverdi později včlenil tyto styly do hlasových poloh – vyšší poloha by měla být užita pro concitato styl – k vyjádření hněvu, střední poloha pro moderato styl k vyjádření umírněnosti, a nízká poloha k vyjádření ponížení a bolesti.³³ Tato korespondence mezi emocemi a hlasovou polohou je odvozena od mluvního hlasu a jeho užití během rozličných emocionálních stavů. Verdi užívá různé hudební nástroje, aby vylíčil emocionální stavy obsažené v textu.

Tyto elementy zahrnují melodii, tonalitu, rytmus, výběr hlasové polohy, charakter orchestrálního doprovodu. Pro publikum je tak zřejmá spojitost mezi užitím těchto stylistických hudebních schémat a nehudebních konceptů. Je pak schopno porozumět významovým sdělením ukrytým v hudbě, nikoli jen textu. Posluchač se totiž nezaměřuje jen na to, co se zpívá, ale i jakým způsobem. Význam textu nesen hudbou má pro vyjádření sdělení větší účinek, než obsah slov samotných. Užití těchto významových prvků pro vyjádření emocí má kontinuální tradici během vývoje italské opery.

Jak už ukázala analýza těchto tří stylů, každý z nich se skládá z rozličných elementů. Moll je styl k vyjádření bolesti, nářku, beznaděje, rezignace. Stylistické prostředky použité skladatelem k vyjádření těchto emocí jsou:

- hluboká poloha hlasu a orchestru

³³ BAKKER, N., K.; HANNING, B. R., Monteverdi's Three Genera: A Study in Terminology, In: *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude Palisca*, eds. Stuyvesant, NY: Pendragon, 1992, s. 145-170.

- klesající melodický postup
- pomalé tempo, dlouhá délka not
- stabilní basový doprovod

Jako příklad výše uvedeného možno uvést Azucenino „Sul capo mio le chiome sento drizzarsi ancor!“ („Dosud cítím, jak mi vlasy vstávají na hlavě hrůzou!“)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'allarg. a poco a poco e morendo'. The lyrics are: 'ca - po mi - o le chio - me sen - to driz - zar - sian.' The score features a descending melodic line in the vocal part and a steady, rhythmic accompaniment in the piano part.

nebo Amneridino „Ohimè, morir mi sento.“ („Běda, cítím, že umírám.“)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The tempo is marked 'Andante mosso (♩ = 84)'. The dynamics include 'ppp' (pianississimo) and 'p legato'. The lyrics are: 'Weh mir, ich fühl, ich sterb; Oh - ne, mein mir sen - to.' The score features a descending melodic line in the vocal part and a steady, rhythmic accompaniment in the piano part.

Temperato styl je užit pro mírnou a klidnou řeč. Stylistické prostředky použité skladatelem k vyjádření těchto emocionálních stavů jsou:

- střední poloha hlasu
- opakující se motivy
- dlouhé pasáže
- střední tempo
- neutrální doprovod
- stabilní tonalita

Hlas se v tomto případě pohybuje krokem, basová linie je stabilní, nevýrazná - např. Azucenino „la vision ferele“ – „zlověstné vidění“



Concitato je vhodný styl pro dramatické scény a efekt. Vyjadřuje hněv, zuřivost, neklid.

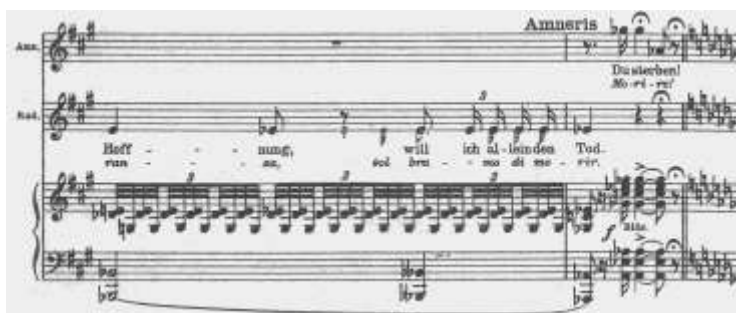
Stylistické prostředky použité skladatelem k vyjádření těchto emocionálních stavů jsou:

- rychlé tempo
- malé notové hodnoty
- vysoká hlasová poloha
- mohutný orchestr
- průraznost
- výkřiky
- měnící se basová linka

Příkladem je Azucenino zvolání „Ov'è mio figlio?“ – „Kde je můj syn?“



a Amneridino „Morire!“ – „Zemřít!“



2.3.3 Typy postav ve Verdiho operách

Jak uvádí de Van³⁴, Verdiho opery jsou postaveny na čtyřech typech: hrdina, tyran, heroína a soudce. V konkrétních situacích oper se stávají hybateli děje. Jsou signifikantní určitými vzorci cítění-myšlení-jednání, tedy afektivně-kognitivními programy, asociovanými daným hlasovým oborem, rodinnou situací či politickou pozicí. Tento přístup by neměl být ovlivněn akcí, v níž se postava nachází, protože ta má v opeře menší důležitost než záměr, na základě něhož je definován přístup k jeho uskutečnění. Na jedné straně je charakter znakem úmyslů postavy v ději, jejím morálním kreditem. Na druhé tentýž čin v průběhu opery může nabrat úplně jiný záměr podle toho, s čím se asociuje. Hrdinka může být například obětí únosu, ale situace se bude vyvíjet podle toho, kdo ji unáší – milenec, násilník či jiná figura. Daný postoj je základním činitelem pro zpětnou divákovu emocionální reakci.

Hrdina v opeře je někdo, kdo zastupuje všeobecný pořádek; prosba, svoboda, čest jsou zakomponovány v jeho morální sféru. Miluje a svoji lásku chce sdílet. Naproti tomu tyran je charakterizován silou, jejíž užití je často nelegitimní. Jestliže miluje, pak chce lásku získat násilně a není pro něj podstatné, zda je cítěna oboustranně. Jeho podtypem může být chápán rival, osoba, která jedná v zájmu svého cíle – použije k jeho dosažení lest a násilí. Nemusí ale postrádat lásku, z jejíž pohnutek jedná, tato však není jejím adresátem sdílena. Amneris a Eboli jsou bezesporu rivalky, nejednají však apriori násilnický. Ve snaze připoutat k sobě objekt svého citu využijí všechny dostupné prostředky. Neuchylují se ale k fyzickému násilí a politickým zájmům (Lady Macbeth). Svůdník naproti tomu lásku s partnerem sdílí, ale podaří se mu to jen skrze lest (Vévoda v *Rigolettovi* zaujme Gildu jako chudý student). Jejich nástrojem je cynismus, samolibost a „šíp“, kterým zasáhnou svou kořist. Nemají potřebu ji zabít, ale chtějí ji alespoň potrefit.

Dalším typem je soudce – zosobnění zákona a práva. Je jím třeba Oberto, který chce zahladit urážku svedené dcery – Riccardo svedl Leonoru, ale je připraven se z politických důvodů oženit s Cunizou. Ta, když se dozví o Leonořině situaci, souhlasí s tím, že se Riccarda vzdá, aby svůj přečin mohl nahradit sňatkem s Leonorou. Cuniza je zde jakýmsi smírcem - pozice, kterou Verdi v dalších operách znovu využívá. Ze stejných pohnutek jako Oberto jedná i Rigoletto.

³⁴ *Verdi's Theater*, s. 95.

Heroína má pro operu největší význam. Je objektem hrdinovy lásky, svůdníkova potěšení, tyranovy žádostivosti, zájmu rodinného klanu. Se svým protějškem – hlavní mužskou postavou, sdílí radost, svobodu, zákon.

Pro mezzosopránové a altové role jako celek je charakteristické, že jejich představitelkami jsou silné, samostatné ženy, vymaněné z patriarchální společnosti, které jsou často v konfliktu mezi osobní emocí a společenskou povinností. Velké emoce, ať už afekty, nálady, vášně či citové vztahy charakterizují Verdiho opery a přinášejí na jeviště neutrální, milostné či konfliktní situace v odstínech lásky, žárlivosti, toužení a nářku, bezradnosti, hněvu, násilí, boje a smrti. V archetypu milujících, hrdinných žen se vyskytuje mnohonásobná kombinace uvedených charakteristik. Síla historických a literárních předloh, které pro svoje hrdinky Verdi zvolil, zobrazují lidství a lásku jako hlavní atributy Verdiho ženských postav. Neméně často, dílem konsekvence vzniklých situací, tyto citové vztahy předchází či následuje žárlivost. Verdi využil své hudebně dramatické dílo k explicitní ukázce a kritice společenských konvencí, na jejichž hranici se často mezzosopránový a altový typ hrdinek jeho oper ocitá. Autorův zájem na osobním dramatu, jeho základních konfliktech a étosu, je výchozím bodem ke ztvárnění jevištní postavy tohoto typu.

Od vzniku Verdiho oper došlo ke změně životních poměrů, nikoli však lidských emocí, na nichž tvorba operního divadla stojí. Obraz společenských mocenských struktur se zrcadlí spíše v mužských typech Verdiho děl, ženám je dána do vínku citová složka, která je – zejména u mezzosopránových a altových postav spojena s rozhodností a odvahou. Tyto ženy jsou samostatné, mají jasné dramatické kontury svých postojů a často svojí vervou a nebojácností vstoupí do mužského světa mocenského konceptu. Proto Verdi charakterizoval tyto ženské figury prvky moci, která ke své aplikaci nepotřebuje bojiště či kord. Silný faktor účinku je bezpochyby ve Verdiho hudbě, v níž je v podtextu všudypřítomný kompozičně- pěvecko- technický nový styl, pro jehož ztvárnění jsou mezzosopránové a altové figury vybaveny dramatickým hlasem a s touto devízou se stávají rovnocennými partnerkami svých mužských protějšků. Síla hlasu, kterou potřebuje Amneris, Azucena, Eboli i Ulrica zprostředkovává přenos mezi jejich slovy a citovými postoji. Verdiho drama nepochází jako u Wagnera z řecké tragedie a její katarze, ale vychází z čistě lidských souznění a konfliktů.

Moc, kterou tyto ženské postavy disponují, má několik rovin. Mít moc je možné ve společnosti i politice, náleží k ní fyzické i psychické dispozice. Rovněž manipulace a ovlivňování patří k mocenským vlivům. Mocenské pozice zúčastněných osob určují mezilidské vztahy ve všech pozemských životních oblastech. Mocenský pud spatřuje Nietzsche v člověku všeobecně. Touha po moci může pozitivně i negativně ovlivnit jednání jednotlivců i davu. Elias Canetti³⁵, teoretik společenských věd a humanista, nositel Nobelovy ceny za literaturu, jmenuje šest elementů moci:

1. Blízkost a prezentace moci. Držitel moci střeží svoji kořist, ukazuje zájem na jejím zničení, ale nechává prostor a čas pro naději.
2. Rychlost v dohonění a polapení kořisti, náhlé zjevení z temnot, aby odhalil nebo potrestal klam a přetvářku.
3. Vniknutí do osobní intimní sféry skrze otázky a jimi donucení k odpovědi. Trapný výslech přiměje slabšího k vydání svého tajemství. Nejvyšší a nejintenzivnější ze všech otázek je ta, která se ptá na budoucnost; kdo ji zná zodpovědět, tomu náleží obzvláště velká moc.
4. V jádru moci je tajemství, které je v samotě hlídáno a chráněno před cizími i v situaci nebezpečí života. Také vědění o léčení nemoci a odvrácení zla je část moci tajemství, které si kouzelníci a medicimani v sobě střeží.
5. Posouzení dobra a zla vede k výběru toho, který má sebe sám za dobrého vůči ostatním, jež odsuzuje jako špatné. Skrze rozsudek vznikají napětí mezi dualisticky rozdělenými, kteří se pak proti sobě nepřátelsky staví a vytvářejí (válečné) vzpoury.
6. Milost je moc odpuštění. Nositel moci ji poskytne zřídka plnohodnotně, většinou jen na odvolání. U milosti pro odsouzeného k smrti se staví vlastník moci do pozice pána nad životem a smrtí.

Mocenské konání tedy používá praktiky, které často vytvářejí nátlak na jiné osoby. V centru moci tedy stojí tajemství, které je jejím hybatelem i cílem. V aktuálních společensko-politických rozpravách bývá často zdůrazňováno, že ženy nemají takový zájem na uchopení moci jako muži. Susanne Vill³⁶ ve svém příspěvku k ženským postavám ve Wagnerových operách uvádí, že pokud se

³⁵ CANETTI, E. *Masse und Macht*. Frankfurt, Fischer 27/2001, s. 333-354. ISBN 3-596-26544-4.

³⁶ VILL, S. *Macht und Magie der Frauen – Visionen und Vorbilder in Wagners Frauengestalten*. Festvertrag beim Internationalen Richard Wagner Kongress in Augsburg, 23. 5. 2004. In: *Wagner weltweit*, Richard Wagner Verband International, Nr. 42, 09/2004, s. 34-47.

vezmou v potaz faktory moci, které jsou založeny na závislosti, pak se naskýtá řada typicky ženských postojů, chování a jednání, které ženám přivlastňují velkou moc:

- Ženy předávají svým dětem první a tím nejhlubší rysy jejich osobnosti. Skrze existenční závislost dětí na matkách vytvářejí ženy v dítěti rozhodující fundamentální zážitek lásky versus strachu, který určuje základní emocionální strukturu dítěte. Tím je konstituována buď slabá nebo silná osobnost. Také ve výchově převládá v rozhodujících tvárných fázích vliv matky. V rámci mezzosopránových rolí u Verdiho tuto charakteristiku naplňuje Azucena, jejíž mateřský cit je stěžejním motivem jejího jednání.
- Ženy mají moc díky fascinaci krásou. Jako objekty mužské touhy určují požadavky, které musí muž k jejich dobytí vykonat. Této odvěké fyzické přednosti – krásy ženství, využívají bez rozdílu téměř všechny ženské protagonistky. Je to krása Eboli - účinná zbraň její pozice.
- Svedení a využití mužské touhy. Bezstarostné flirtování mezi Maddalenu a Vévodou je obraz čistě živočišné síly lidské touhy a vášně. Podobně nezávazné jsou zpěvy Preziosilly.
- Pro muže neprůhledný je přesilový faktor žen, který představuje jejich schopnost umět předstírat sexuální napětí a uvolnění. Ženy znají úsilí mužů o jejich spokojenost, které mohou buďto obdivovat nebo odmítat. Pozitivní přijetí ženou je pro muže rozhodující zážitek úspěchu. Strach z odmítnutí, sexuálního selhání, a následného posměchu je jeden z nejzákladnějších typů strachu, který muž může prožít. Odepřením ocenění, jenž žena muži může poskytnout, vznikají u mužů psychické poruchy, které mohou mít svoji kompenzaci v násilnickém jednání.
- Hrozba odnětím nebo ztrátou lásky je pro člověka, který nedisponuje psychickou rovnováhou a tolerancí k frustraci, jedna z nejvíce zneklidňujících hrozeb. Narušuje bázi emocionálního zakotvení postiženého a vydává ho v rozpor mezi láskou a strachem. Radames se bojí, že tajemství lásky mezi ním a Aidou bude prozrazeno a Amneris využívá hrozeb, které evokují představu, že se tak stane.
- Přesila žen spočívá v jejich schopnosti rodit děti a darovat tak život, nebo toto odmítnout. Zachování rodové linie muže tedy závisí na připravenosti a schopnosti ženy vynaložit k tomu své síly.

- Ženy svou pozicí zranitelnější a křehčí bytosti apelují na ochranný instinkt muže.
- Ženy jsou nositelkami tajemného vědění. Verdiho Ulrica disponuje magickou mocí.
- Ženám náleží vyšší potenciál rozkoše a slasti než mužům a z toho vyplývá stoupající strach muže ze selhání, který pak často kompenzuje v mocenské pozici.
- Ženy volí biologického otce svého dítěte. Sklonem k nevěře ženy, zejména během ovulace, může skutečný otec zůstat jejím tajemstvím. Nejistota muže v jeho otcovství, strach z podvodu a posměchu vytvářejí silný mocenský faktor ženy.
- Splynutí duší v lásce, tím zrušení Já a rozplynutí vědomí sebe sama je spojeno se strachem ztráty sebe sama, který jde u muže regresivně do dětství, kdy byl závislý na matce.

Některé z těchto myšlenek se nemohly pro svou společenskou ožehavost v divadle 19. stol. objevit, zůstávaly více či méně skryty. Prezentovány byly pouze ty skutečnosti, které mají úzkou souvislost s láskou a žárlivostí, tedy neměnnými skutečnostmi lidských citových vztahů.

Ženy ve Verdiho operách se pohybují v mužském světě. Obraz jednání osamocené ženy se často zrcadlí v situaci, která byla koncipována mužem, avšak ženský prvek její vývoj ovlivní. Ve výjimečných případech určují ženy výchozí situaci a její vývoj, potažmo odvíjení celého děje, značně. Konvence politicko-společenského života katolické Itálie, rovněž také podmínky dramaturgie a hudebního divadla v době vzniku Verdiho oper mají jednoznačný podíl na konkrétní formování ženských typů těchto oper. Jako jevištní figury jsou více či méně fikcemi, i když mnohdy vycházejí z předobrazu historické postavy. Jejich idealizace a redukce činů do rámce jevištní postavy je odděluje od běžného lidského života, zároveň je však etabluje jako všeobecné vzory. Ženské figury jsou nazírány pohledem mužů – žádné z Verdiho libret nepsala žena – a nesou často jejich povahové vlastnosti, projekce, naděje. Zjevné je to na dobově typickém obrazu dcery a její lásky k otci. Žena Verdiho oper je konvenčně době vzniku děl sociálně závislá na muži, její statut je často ovlivněn rodinnými vazbami, věrností - neexistencí milostného poměru mimo manželství, náboženstvím a

přenáší její tužby a pocity do sféry přání, nikoli realizace. Věrnost a oddanost jedinému muži svého života je živná půda pro sebevědomí muže, neboť jeho čest spočívá v existenci rodinného krbu, integrity, moci, síly a jistotě vlastní ženy. Jakýkoli náznak domnělé či realizované nevěry boří jeho stabilní svět občanského stavu. Ztráta této cti je odčiněna pouze smrtí zrádce. Svedená žena může být svým otcem, manželem, bratrem zabita, nebo na ní čekalo vyhnanství kláštera. Z tohoto důvodu se jeví zoufalé reakce žen, která byli svým milencem zneuctěny a opuštěny jako srozumitelný pokus dát svému životu status sociální a sexuální nezávislosti, právo na naplnění svých tužeb a navrácení ztraceného štěstí. Tyto reakce jsou o to prudšími, když se musí vzdát potenciálního manžela (Amneris v *Aidě*). Ve většině sujet jsou muži a ženy díky válkám a politickému napětí od sebe na čas odděleni.

Umělecký charakter Verdiho ženských figur je vytvořen podle pravidel dramatické techniky. Tragedie jako opera seria - jen *Jeden den králem* a *Falstaff* jsou komedie – pracuje s tvarováním myšlenkových pochodů protagonistů, redukuje motivaci na dramatickou podstatu, zosobnění předmětu konfliktu, emočním vyhocením problémů skrze lidské vazby. Politická situace se odráží v emocích lidského osudu, jako prapůvod dění jsou často láska a pomsta. Dramatické ztvárnění s sebou v opeře přináší také otázku textové srozumitelnosti, délky zpívaného slova, a napojení hudebních konvencí na text dramatu.

Verdiho dramaturgie staví na třech faktorech: drama, náboženství, boj. Dramatické se konstruuje jako lidský konflikt, kterému přispívá politický a erotický aspekt. Funkce žen ve Verdiho operách se vztahuje většinou na lidsky-erotické a politické komponenty děje. Náboženský motiv je přítomen často skrze ženu, ve formě motlitby. Válečný postoj je vlastní muži a je jen zřídka sdílen ženami (*Preziosilla*). Po hudební stránce staví Verdi na kontrastech mužského a ženského hlasu, kombinovaných s výstupy ansámblu, sboru. Hlasové typy – soprán, mezzosoprán, alt jsou většinou užity podle tradičního vzoru – mladé ženy disponují vysokými hlasy, starší a staré ženy tmavšími a hlubšími (neplatí u Amneris, kde tmavý hlas symbolizuje vášeň a protipól kladné hlavní hrdinky opery), koloratura značí duševní čistotu. Dramatické ataky hlasů jsou znaky intenzity, průraznosti a postavení. Chápavé, srdečné charaktery (*Cuniza* v *Obertu*), ale také nebezpečný varianta mezzosopránového charakteru (*Eboli* v *Donu Carlosovi*) jsou obsazeny mezzosopránem. Zvláštností je sopránová kalhotková role Oscar v *Maškarním plese*, na rozdíl od mezzosopránových rolí předchůdců Verdiho. Emocionálnost a empatie staví tento ženský svět do protipólu válečného světa mužů.

Verdiho typy ženských postav krouží okolo problémů své lásky, vztahu, cti otce, náboženství, ztrátu vlasti či blízkého. Jejich hodnotami jsou láska, věrnost, čest, připravenost k sebeobětování, pevnost postav, nebojácnost. Pozitivní vlastnosti jsou tedy schopnost milovat, obětavost, odvaha, odhodlání, altruismus, spravedlnost a patriotismus. Jako negativní atributy ženského jednání ukazují Verdiho opery touhu po pomstě, zejména následně po zklamání milostných očekávání, touhu po moci a oportunistus.

Susanne Vill³⁷ uvádí několik typů ženskosti založených na archetypech ženského v jeho produktivních, fertálních, darujících, jako i destruktivních, spleťtých aspektech.

Bohyně

Verdiho operní náměty se dotýkají i jiných kultur - keltské (*Falstaff*), cikánské (*Trubadúr, Síla osudu*), egyptské (*Aida*). Verdi ovlivněn katolickou vírou v nich nenechal vystoupit žádná ženská božstva, jako je tomu třeba u Richarda Wagnera. Egyptská bohyně Isis je zmíněna v ceremonii v *Aidě*, nevystupuje však jako jevištní figura.

Jasnovidka

V *Maškarním plese* je do děje zakomponovaná Ulrica jako jasnovidka a kouzelnice, která je podezřelá ze spojení s ďáblem. O jejím vyhnanství je už dopředu rozhodnuto, ačkoli o žádném procesu nebyla řeč. Čte zvědavcům z ruky a vkládá osud, který se brzy nato stane reálným, čímž její popularita pozitivně narůstá. Její recept na milostné trápení Amelie naplní svůj účel sice na paradoxní rovině, ale přesto. Naslouchající Amelii milý Riccardo zjišťuje, že musí sama o půlnoci na popravišti utrhnout kouzelnou bylinu a ví tak, kde ji najde samu. Schůzka se vydaří, milenci se ujišťují o své lásce a Ameliino trápení z nenaplněné lásky je zažehnáno. V průběhu následného děje vymizí i otázka vyhnanství kouzelnice.

Démonická matka

Upálení čarodějnice jako trest za černou magii je v *Trubadúru* tématem Azucenina vyprávění o smrti její matky. Azucena, cikánka a zástupkyně demonizované ženskosti, má psychologický motiv a pozitivní kreaci. „Vina“, pro kterou byla její matka upálena, bylo údajné magické zmizení druhého dítěte hraběte Luny, kterému

³⁷ VILL, S. Bilder von Weiblichkeit in Verdis Opern. *Verdi Theater*, s. 207-220. Stuttgart: Metzler, 1997.

chtěla předpovědět budoucnost. Od smrti matky Azucenu ovládá touha po pomstění matky. Díky šoku z matčina upálení hodí do ohně omylem vlastního syna a náhradou přijímá za vlastní dítě nalezeného Manrica, kterému se stane dobrotivou matkou. Když je Azucena po letech zatčena za únos dítěte a má být upálena, pokouší se ji Manrico zachránit. Tím je sám zajat. Azucena přihlíží i ukončení života tohoto svého „druhého“ dítěte – nezabrání bratrovražedné smrti Manrica Lunou, bere mu tím ale jeho očekávané vítězství a nastoluje pocit viny po zbytek jeho života, ekvivalent k vlastnímu, byť omylnému, zavraždění syna.

Nesobecky milující

Tento typ žen je ve Verdiho operách nejčastější. Leonora v *Obertu* se odevzdala zrádci v lásce a po té, co tuto skutečnost zjistí, je připravena, ačkoli ji opustil, najít ho na svatbě s jinou (Cuniza) a odpustit mu, když se k ní vrátí zpět.

Luisa Miller miluje Rodolfa k smrti, neboť když se dozví o jeho blížící se svatbě s vévodkyní, hledá únik před životem smrtí. Mimo mezzosopránový obor jsou příkladem tohoto typu ženy Gilda, Leonora v *Trubadúru*, Violetta, Desdemona.

Připravené k oběti

Obětování, prominutí, trpělivost náleží k tradičním ženským ctnostem Verdiho doby, které jsou i dnes lehce rozpoznatelné. Cuniza v *Obertu* obětuje její vlastní lásku k Riccardovi, aby se navrátil ke své dřívější milence, které slíbil manželství. Zpívá: „Já sama ho povedu té dřívější, které dal příslib. Trápení nešťastného děvčete najde v mé hrudi útočiště: přátelství je svatý pocit, kterému je láska rovna.“³⁸

Cuniza je vzácný příklad pro dramaticky ztvárněnou solidaritu mezi ženami. Ačkoli v textu nejsou žádné její obavy zjevné, mohl by nevěrný muž i ji připravit o čest, i když ji Leonora ubezpečuje, že její čest nedojde úhony. Jako protiklad k jejímu výbojnému bratrovi Ezzelinovi je Cuniza spodobněním jemnosti, líbeznosti a spravedlivosti, i tehdy, když její čestnost jí samé přináší bolest. Cuniza jedná altruisticky a četně.

Otcova dcera

Z mezzosopránových postav toto kritérium splňuje Giulietta v *Jednom dni králem*, která je svým otcem donucena si vzít anglického pokladníka La Roccu, ačkoli

³⁸ II. dějství, 1. scéna; Cuniza: „Al primo giuro / io medesima il condurro./ ... / Della misera il dolore trovi asilo nel mio petto,/ amistade è santo affetto / pari a quello dell'amor.“

vlastně miluje jeho synovce Edoarda. Vztah Amneris s králem, jako otce a dcery, není v *Aidě*, na rozdíl od Aidy a Amonasra, nijak podrobně rozvíjen.

Kurtizána

Ženu, která obchoduje s láskou ukazuje Verdiho dílo v oboru mezzosopránových rolí ve Violettině přítelkyni Flóře, u které, na rozdíl od Violetty, tento způsob života není dotčen prožitou láskou. Oportunistkou, která užívá prchavé milostné vášně je Maddalena v *Rigolettu*.

Hrdinka

Politickou aktivitu žen ukazuje Verdi v rozličných variantách – Giovannu d'Arco, Elenu v *Sicilských nešporách*. Poněkud na okraji hrdinského typu, ale přesto ve válečném tažení, stojí cikánka Preziosilla v *Sile osudu*, která si pohrává s vojáky a zpívá jim bojovně-komickou píseň (Rataplan).

Intrikářka

Jako politicky nebezpečné intrikaření, které je motivováno sebestřednou žárlivostí, se jeví jednání princezny Eboli, které ovšem není prosto osobních motivů, kterými jsou zklamání z Carlosem odmítnuté lásky a tříbení jejích vnitřních hnutí, které přenáší do svého výrazu.

Do této kategorie lze zařadit i princeznu Amneris, která se však ocitá na průsečíku několika ženských typů, avšak středobodem jejího jednání je neopětovaná a nenaplněná láska.

Lest použije i Paní Quickly ve *Falstaffovi*, ale ta je motivována dobrým úmyslem a slouží jen jako článek mozaiky do spleťtého děje.

3. Pěvecké pojetí vokální divadelní interpretace

Hudba proniká malbu i poezii, je vyjádřením variabilního a ve své podstatě nekonečného lidského citu. Přispívá k plnějšmu a hlubšímu rozvoji člověka, má vliv na jeho emocionalitu. „Hlavním úkolem hudby je podat ozvuk onoho druhu pohybu, v němž je nejvnitřnější já ve své subjektivitě a v idealitě své duše.“³⁹

Výkonné nebo interpretační umění se nevyskytuje jen v hudbě, ale i v ostatních oblastech činnosti lidského ducha. Požadavky, které v sobě skrývá hudební divadlo, sestávají z početných kompetencí z oborů hudby, kompozice, zpěvu, tance a vizuálního umění, které samy o sobě nárokují adekvátní pojednání těchto jevů. Specifická je zde otázka médií, která o divadle, jeho konvencích, výpravě, hudebně dramatické složce, inscenaci a jejím pojetí referují. Podání jednotlivých interpretů jsou posuzovány v intencích těchto kategorií.

3.1 Emocionální charakter interpretace hudby

Aby způsob podání díla přinesl zamýšlený účinek, musí být nutně spjat s výrazovou složkou. Interpretace je více či méně koherentním celkem možných výrazových postupů aplikovatelných v přednášeném díle. Psychologické výzkumy se více vyjadřují k výrazovým schopnostem, než jak je tato dispozice užitá při interpretaci. Důvod je zčásti v tom, že interpretační postupy jsou jedinečné a specifické pro konkrétního interpreta, dílo a čas. Interpretace je rozhodnutím o výrazové taktice. Sloboda a Lehmann⁴⁰ se ve své studii dotazovali 10-ti klavíristů, jaký byl jejich hlavní záměr v interpretaci Chopinova preludia. Každý z nich hovořil, jako dodatek komentáře k celému výkonu, o specifických místech v hudbě, z kterých učinil nějaké interpretační konsekvence. Z tohoto zjištění byly vyvozeny dva závěry: expresivní záměry opravdu vedly k rozdílům ve výkonu jako celku. Byly zjištěny dva příznačné znaky, a to buď ve vztahu k analogické pasáži ve stejném díle nebo k tomu, jak jiní umělci vystupovali ve stejné pasáži. Za druhé posluchači vykazali výraznější emocionální reakce na celou řadu

³⁹ HEGEL, G. W. F., *Estetika*, sv. I-II, přel. J. Patočka, s. 172.

⁴⁰ Sloboda, J. A.; Lehmann, A. C., Performance correlates of perceived emotionality in different interpretations of a Chopin piano prelude. *Music perception*, 19 (2001), s. 87 – 120.

těchto momentů, jak signalizoval relativně náhlý nárůst vnímaného emocionální dopadu hudby. Emoční dopad hudby byl měřen tak, že posluchači průběžně posouvali ukazatelem na příslušné škále v průběhu poslechu.

Druhým stěžejním aspektem je otázka emocí. Myšlení, zde i hudební myšlení, s nimi souvisí. Lze je zahrnout pod pojem „výraz“, protože v konečné fázi onen výraz, jaký ta která role má, se přenáší na posluchače. René Descartes vydal v Amsterdamu roku 1659 poprvé spis *Vášeň duše*, teorii lidské emocionality ve filosofickém diskurzu. Zkoumá jejich podstatu a způsob, jak s nimi naložit, jejich odraz ve fyziologických a psychologických analýzách a důsledcích na lidskou morálku. Podle něj vášně (afekty) vznikají na průsečíku duše a těla. Mezi fyziologické procesy vyvolávající a doprovázející vášně patří podle Descarta⁴¹ slabší i silnější tlukot srdce, ohřívání či ochlazování krve v souvislosti s trávením, rozličná intenzita v proudění hybných duchů⁴² z mozku a do mozku, rozšiřování a zužování cév a svalová reakce. Co se odehrává v duši, projeví se v těle. Descartes jmenuje šest základních vášní: údiv, láska, nenávist, touha, radost, smutek. Jejich předmětem je vzácné a nové (údiv), přítomné a dobré (láska), přítomné zlé (nenávist), budoucí dobré či zlé (touha), vlastní dobré (radost), vlastní zlé (smutek). Kromě psychické a fyziologické složky v sobě emoce obsahují i dynamiku, kterou nelze přiřadit výhradně duši ani tělu. Vzájemná interakce těla a duše v sobě nese zárodek budoucího jednání a tuto impulzivní složku emoce je třeba chápat z hlediska psychosomatické jednoty člověka: „Hlavním účinkem všech lidských afektů je to, že podněcují a uzpůsobují duši k tomu, aby chtěla věci, k nimž tyto afekty připravují tělo; pocit strachu ji tudíž podněcuje k tomu, aby chtěla utéci, pocit smělosti k tomu, aby se chtěla bránit, a stejně tak u ostatních.“⁴³ Za všechny emoce/vášně předkládám Descartovu definici lásky a nenávisti, neboť jsou to právě tyto dvě časté souputnice, které jsou na pozadí uvedených Verdiho oper jako hybný prvek děje. „Láska je duševní hnutí vyvolané pohybem duchů, které podněcuje duši k tomu, aby se ze své vlastní vůle spojila s předměty, jež se jí zdají příhodné.“ „Nenávist je takové duševní hnutí, způsobené hybnými duchy, které podněcuje duši k tomu, aby se chtěla oddělit od věcí, které se jí jeví jako škodlivé.“⁴⁴

Descartovo hodnocení emocí přebírá současná kognitivní psychologie s definicí, tak jak je uvedena v publikaci, zmíněných stavů jako „komplexní procesy s organickou

⁴¹ DESCARTES, R., *Vášeň duše*, s. 15.

⁴² Hybný duch u Descarta „není nic jiného, než tělesa, která mají pouze tu vlastnost, že jsou velice malá a že se pohybují velice rychle. Jsou to velejemné částičky krve.“ In: Tamtéž, s. 37.

⁴³ DESCARTES, R., *Vášeň duše*, s. 58.

⁴⁴ Tamtéž, s. 83.

strukturou, které spočívají v kognitivních hodnoceních, v impulsech k jednání a v typizovaných tělesných reakcích.⁴⁵ Životní zkušenost každého z nás napovídá, co se pod pojmem emoce skrývá. Emoce jsou komplexní jev zahrnující část *zážitkovou, fyziologickou, behaviorální a výrazovou*, je s nimi úzce propojena fyziologie organismu a motorické reakce. Projevují se jako spontánní reakce na vnitřní a vnější podněty, nelze je vyvolat úmyslně. Existuje více polaritních, tj. protikladných emočních dimenzí: vzrušení – uklidnění, napětí – uvolnění, libost – nelibost, přičemž posledně jmenovaná dvojice je považována za základní polaritu emocí.

Během vývoje jedince dochází k postupné obsahové diferenciaci v emočním vývinu, s přibývajícím věkem se obsah emocí diferencuje a obohacuje. Funkce emocí je hodnotícím aspektem, vnímání je většinou doprovázeno uvědoměním, zda je daný objekt dobrý, špatný či zda je vztah k němu neutrální. I v hudbě je vyhrazeno místo emocím a to především při jejím vnímání a hodnocení.

Hudba je považována za nejemocionálnější umění, pro které existuje emocionální komunikační kód, srozumitelný jak hudebníkům tak posluchačům. Klasické výzkumy emocionálního působení hudby jsou založeny na tom, že pokusná osoba má po poslechu hudby charakterizovat její emocionální působení vhodným adjektivem (radostný, smutný, důstojný), které nejlépe odpovídá vnímané emoci. Takovéto výzkumy ukazují, že v rámci určitého kulturního okruhu se lidé v podstatě na emocionální charakteristice hudby shodnou. Avšak není zcela jasné, zda výsledky těchto výzkumů hovoří o vlastním emocionálním prožitku, nebo zda posluchači popisují charakter hudby pomocí běžně užívaných emocionálních termínů, aniž by tyto emoce skutečně prožívali.

Z různorodosti emocí (Zich, 1910) vychází zjištění poměrně objektivní a u většiny příjemců shodně se vyskytující reakce na jednotlivé hudební postupy v díle, na druhé straně mají tyto reakce spíše subjektivní charakter, kdy si recipient vnáší do hudby nějaký význam či si volně vybavuje vzpomínky a asociace vztahující se k situacím, při kterých konkrétní hudbu slyšel. Řada výzkumů ukázala, že existují přinejmenším tři zcela odlišné způsoby, kterými hudba vyjadřuje a zprostředkovává emoce: *strukturální očekávání, epizodická asociace, ikonická asociace*.

U strukturálního očekávání si posluchač vytváří určitá očekávání toho, co bude v hudebním proudu následovat dále. Tato teorie zdůrazňuje, že silně reagujeme nejen na neočekávané hudební postupy, ale i na očekávané. Problematiku strukturálních

⁴⁵ LAZARUS, R.; KANNER, A.; FOLKMAN, S. Emotions: a cognitive phenomenological analysis. *Emotion: theory, research and experience*. New York: R. Plutchik, 1980, s. 198.

očekávání vhodně ilustruje např. Watermann (1996), který ukazuje, že existují určitá stěžejní místa v hudebních dílech, která vyvolávají extrémně silné emocionální reakce. Jejich identifikace pak probíhá skrze sdělení posluchačů, kteří v těchto případech hovoří o pocitu „chvění“ (Sloboda, 1991). Chvění jsou zřetelné fyzické reakce doprovázející emoce zahrnující např. mrazení v zádech, slzy, pocit sucha v krku. Lze říci, že tento druh „emocionálního zprostředkovatele“ je vyvolán postupným odhalováním struktur v hudebním díle a reakcí na potvrzení nebo vyvracení očekávání, vytvářených v průběhu těchto struktur. Sloboda zjistil, že tato stěžejní místa obvykle zahrnují zvláštní události, pasáže, které dráždí strukturální očekávání opakovanou tvorbou a uvolňováním napětí nebo manipulací s časováním, kdy očekávané události nastávají dříve nebo později než bylo předpokládáno. Emocionální reakce na hudbu je tedy souhrnným výsledkem strukturální analýzy, která v průběhu poslechu probíhá. Toto je důležité zjištění pro dlouhotrvající debatu v muzikologii. Někteří muzikologové totiž tvrdili, že „čistý poslech hudby“ spočívá v oproštění se od všech ostatních vlivů a asociací a poslechu hudby čistě jen jako zvuku. I kdyby to bylo možné a žádoucí, Slobodovo zjištění hovoří proto, že poslech hudby musí mít emocionální rovinu, jinak se do hudby těžko proniká. A to i přesto, že se celá řada tradičních hudebních teorií snažila toto tvrdit.

Epizodické asociace jsou typem efektů, který nejlépe popisuje John Booth Davies (1978) jako emoci typu „Miláčku, hrají naši píseň“. Hudba může vyvolat vzpomínku na předcházející úseky našeho života a lidí nebo místa, které se v nich vyskytovali, obzvláště pokud se jednalo o události se silným emocionálním podtextem. Ačkoli jsou tyto asociace často velice silné, z teoretického hlediska nejsou zajímavé pro jejich ryze individuální danost.

Ikonicke asociace závisí na vztahu mezi hudební strukturou a některými nehudebními jevy a událostmi nesoucími emocionální význam. Jsou způsobeny fyzikálními vlastnostmi hudby, které se podobají zvukovým efektům, které mohou být vyvolány nehudebními událostmi. Hrubými příklady může být podobnost se zpěvem ptáka nebo zvuk hromu. Mnohem zajímavější je způsob, jakým může hudba podsouvat určitý druh emoce tvorbou zvuku typického pro tuto emoci.

V návaznosti na výše uvedený přehled emocí zprostředkovaných hudbou lze hovořit o vnitřních a vnějších emocích. Vnitřní jsou vyvolány vlastní hudbou, vznikají jako reakce na určitá místa a postupy vložené do hudby skladatelem samým a odpovídají strukturálním očekáváním, avšak vnější emoce se vztahují k jevům ležícím

mimo vlastní hudební strukturu a ve výše uvedeném rozdělení odpovídají epizodickým a ikonickým asociacím.

Leonard B. Meyer, ve své nejlivnější práci *Emotion and meaning in musik* (1956) kombinuje tzv. postojovou teorii a teorie Sanderse Peirceho a Johna Deweye ve snaze vysvětlit existenci emocí v hudbě. Peirce předpokládal, že daná reakce na událost se vyvinula souběžně s pochopením následků této události, jejího významu. Dewey tuto domněnku rozšířil o vysvětlení, že v případě zastavení reakce neočekávanou událostí, se původní emocionální reakce dostaví stejně. Meyer používá tento základ k vytvoření teorie o hudbě, kombinující hudební očekávání v konkrétním kulturním kontextu s vyvolanými emocemi a významem. Jeho dílo dále ovlivnilo teoretiky uvnitř i vně hudebního oboru, a poskytlo základ pro kognitivní psychologický výzkum hudby a našich reakcí na ni. V otázce citových postojů, která je pro interpreta stěžejní, Meyer uvádí, že přestože jsou city a emoce samy o sobě nerozlišené, citový zážitek je rozlišený, protože se týká vědomí a poznání stimulující situace, která sama o sobě rozlišená je. Citové postoje, jež nazýváme jmény, jsou seskupovány a pojmenovávány díky podobnostem stimulujících situací, nikoliv pro rozličnost citů samých. Láska a strach nejsou odlišné city, ale mají odlišné citové zážitky.⁴⁶ Podmínky, které evokují cit jsou všeobecné a jsou tudíž aplikovatelné i v hudbě. Tento předpoklad neznámá, že emocionální hudební zážitky jsou tytéž jako citové prožitky z jiných podnětujících situací. Hudební prožitek se odlišuje od nehudebního tím, že nehudební emocionální prožitek zahrnuje povědomí a znalost podnětujících situace.

Z uvedeného je patrné, že emoce jsou v díle obsaženy a skrze něj zprostředkovávány. Jsou důležitou částí nástrojového spektra, s nímž pěvec při interpretaci daného díla pracuje.

3.2 Pěvecká interpretace

Podle Ivana Poledňáka⁴⁷ chápe muzikologie hudbu jako živý zvuk a úloha interpreta je při realizaci tohoto živého proudu nezastupitelná. Pojem „interpretace“ je významem „individuálního přístupu k dílu“, „obsahovým výkladem“ či „ponorem do hlubinného smyslu“. Protože tématem disertační práce jsou sólové role, nikoli ansámblové party, je nasnadě, že míra individuálního přístupu, invence, kreace

⁴⁶ MEYER, L. B., *Emotion and meaning in musik*, s. 19.

⁴⁷ POLEDŇÁK, I., *Hudba jako problém estetiky*, s. 127.

zde má otevřený prostor stejně jako jsou tyto aspekty očekávány. Hudba je pojímána jako způsob komunikace, zpěv je jiný druh mluvy, podobně jako ona má svůj rytmus, tempo, frázování. Lidský hlas je nejstarší a nejvariabilnější hudební nástroj. V kombinaci hudby, slova a výrazu, je hlas schopen upoutat v té míře, o níž u nástroje nelze hovořit. Od narození je jím člověk obkloповán, v hudbě je, pokud je uplatněn, často těžištěm dané skladby. Zvuková flexibilita hlasu ve vyjádření slova, tvarování frází, sdělení emocí z něj zároveň dělá nástroj nejsložitější. Každý disponuje jiným charakterem, nezávisle na hláskách či slovech. Unikátní zvuková kvalita je výsledkem vrozených fyzických vlastností, charakteristického výrazu ztvárnění vycházející z individuální hlasové identity. Tato identita vede k rozpoznání konkrétního hlasu ve vnímání posluchače, je činná v nelingvistickém vyjádření výrazu a emocí. Umělec-pěvec je determinován předem zapsaným notovým zápisem, vychází z autorovy koncepce, snaží se vyjádřit skladatelův myšlenkový svět a přenést ho vnímateli, přičemž se vrací často o mnoho desítek, set let nazpět, do konkrétní hodiny, minuty, datace v níž dílo vzniklo a jež už jednou bylo autorem prožito. Pochopitelně nestojí nikde žádné jediné správné řešení, neexistuje šablona podle které je orientace vždy správná, ale partitura, potažmo klavírní zápis v případě interpretace role je zásadním, vedle emocionálních pochodů a jevištní prezentace, výchozím bodem. Důležité je poslouchat hudbu, která mnoho napoví. Kromě toho by ovšem měl být interpret obeznámen s případnou dějinnou souvislostí, zasazením do historie, měl by o roli přemýšlet nejen soliterně, ale v kontextu, koherenci ostatních postav, být schopen prokázat jazykovou znalost dané partie. Přemítá nad strukturou díla, hudebně se ho snaží pochopit, vyjádřit, osvojit. K tomu používá dosud nabitě znalosti, zkušenosti – profesní i životní, svoji inteligenci, stupeň vývoje. V oboru opery k tomu náleží kompozičně technické a hudebně historické znalosti, které jsou požadovány pro hudebně dramaturgickou analýzu, jejíž pochopení je bází pro nalezení smyslu celku. Pochopení jevištní praxe nárokuje znalost o historii díla, nástrojích, jejich ladění, obsazení, dirigentské technice, volbě tempa, užití ozdob, konvenční volnosti v hudebním pojetí role. V souhrnu je požadavek všeobecného vzdělání a rozhledu enormně na místě.

Interpret je nahlížen jako vykladač, zprostředkovatel díla, textu, ale zároveň jako výkonný umělec, který posluchači přináší poznání uměleckého díla. Hudební interpretace je determinována nutností provádění umění, jako jeho základní vlastností. Hudba je všeobecně vnímána v rovině tvůrce – interpret – posluchač, přítomnost výkonného umělce, interpreta je zde nezbytná. Způsoby hudební reprodukce mají svá

pravidla a profesionální hudebníci jsou v nich dlouhodobě školeni. Zejména ve složce technické a výrazové, které zahrnují dílčí schopnosti ve správném použití intonace, artikulace, rytmu, tempa, dynamiky, frázování, přednesu, práce s barvou. V operním oboru jsou tyto požadavky zpravidla zahrnuty do pochopení a popsání interpretace, kterou pěvci na jevišti podávají. Specifické vokály, kterými naplňují a doplňují smysl textu a pokyny partitury jsou většinou zevšeobecněny na charakteristiku pěvecké kvality hlasu a pojetí role. Na základě těchto determinantů pak vzniká erudovaná analýza interpretace role a jejího provedení v hudebním divadle, jenž by měla být stejně kvalifikovaná, jako nastudování samo.

K interpretaci role nezbytně náleží, je její součástí, výraz a ztvárnění. Výraz je vyjádření pocitu a tím živoucí forma, tělesně–duševní dění, ve kterém se živoucí bytost emocionálně vyžije.⁴⁸ V něm nositel výrazu dává najevo svoji vnitřní příslušnost, a to bezprostředně a bezděky. K němu se přidává i pohyb, který spolupůsobí, a tím je výraz přeměněn na ztvárnění. Někteří teoretikové např. Karl Bühler kladou důraz na rozumovost, abstraktivitu ztvárnění. Výraz je všeobecně chápán jako bezprostřední a takto bezprostředně srozumitelný, zatímco ztvárnění je duševně přetvořené a řízené dění. Jestliže do popředí ztvárnění vstoupí záměrný úmysl působit na někoho, odráží se v hraní role a dosahuje vrcholu v divadelním efektu.

Hudba je nositel a zprostředkovatel citového výrazu. Vokální hudba je syntézou slova a tónu, přičemž objasnění smyslu slova je důležitá složka ve vokální literatuře, kde lze jeho prostřednictvím vyjádřit různá hnutí mysli. Takto zpívaná řeč byla v počátcích operní tvorby základem expresivního stylu u Monteverdiho a význam slova nepominul ani v tvorbě romantické. Hlasový výraz je bezprostřední apel živé bytosti. To platí i u zpěvu. Instrumentální hudba je samo o sobě abstraktní, formální. Ale barva hlasu je individuální a neklamná známka emocionálního postoje jeho nositele. Emocionálnímu účinku lidského hlasu se z nástrojů blíží housle, violoncello, lesní roh. Hlasový aparát dnešního člověka se nijak významně v průběhu staletí nezměnil, což již není možno říci u mnohých hudebních nástrojů. Co se ale změnilo, je nazírání na hlasový ideál a s tím související pěvecká technika, která dnes pravděpodobně nemá přímou souvislost s italským belcantem 19. století nebo dobou předchozí.

Interprety bylo ovlivněno mnoho skladatelů, jejichž dojmy jsou zachovány nejčastěji v písemné pozůstalosti. V souvislosti s tématem disertační práce je to mnoho dopisů Verdiho, ve kterých se vyjadřuje a hodnotí schopnosti pěvců k nastudování jeho

⁴⁸ WELLEK, A., *Musikpsychologie und Musikästhetik*, s. 192.

rolí. Byl důležitý i aspekt osobního vztahu k interpretovi, vztah mezi mužem a ženou (Johannes Brahms – Hermine Spies, Richard Wagner – Mathilde Wesendonck, apod.). V operní tvorbě 17.–19. století byly mnohé role psány jednotlivým pěvcům „na tělo“, přesto zde není role pěvce jako interpreta zničehonic postavena na úroveň skladatele, jak je tomu často v hudbě 20. století. Proměna hlasových a interpretačních ideálů v průběhu doby a jejich srovnání s dnešní pěveckou kulturou, je zjevné i na nahrávkách z doby před druhou světovou válkou, nemluvě o čase před počátkem zvukového záznamu. Někteří pěvci se zaměřili na historickou interpretaci hudby až k pozdnímu 18. století, málokdo ale zkoumal prameny pro interpretaci repertoáru 19. století. Pozitivní příklad lze uvést u renesance Rossiniho hudby, která byla aktuální v 50. letech 20. století, iniciovaná a spjatá se jmény významných pěvkyní jako Marie Callas, Tereza Berganza, Marilyn Horne nebo Joan Sutherland. Zde se ukázala významnost technicky bezvadného vedení hlasu, jako předpokladu pro užití hlasové barvy a jiných nuancí u interpretace děl italského belcanta. Možné vymizení většiny Rossiniho repertoáru, zejména oper seria, stejně jako Belliniho a Donizettiho, z programů současných divadel může mít souvislost i s vývojem pěvecké estetiky a techniky, která se ve 20. století již vzdálila od tradice období jejich vzniku. Za měřítko dokonalého zpěvu platila zejména italská pěvecká kultura, a to až do pozdního 19. století, kdy konfrontovala pěvce s novými požadavky interpretace hudby Giuseppe Verdiho nebo v Německu Richarda Wagnera. Později se mnozí na italské belcanto ve své výuce odkazovali, ale kdo toto období nezažil, nemůže předat nezakoušené.

V dějinách italské opery byli pěvci vždy centrem pozornosti. Skladatelé nárokovali kvalitu pěveckých schopností interpretů svých děl a tudíž měli často vliv i na jejich obsazení. Autorské požadavky se týkaly pěveckých i hereckých schopností a fyziologických daností. Verdi se zejména zajímal o schopnost přednést obsah textu tak, aby měl zřetelný účín na diváka a ve spojení s hudbou dokonale, a tedy pravdivě, vyjadřoval emocionální postoje ztvárňované osoby. Důležitost kompatibility mezi pěveckou a hereckou složkou tedy v takovém případě nemůže být nebrána v potaz.

Pěvec je omezen organizací textu, hudební složky a obojí má výstup v linii vokální. Orchestrální part pouze podporuje a doprovází vokální vyjádření, což ovšem neznamená, že jí nemůže být plnohodnotným partnerem. Zpěvák musí být schopen realizovat vokální a herecké požadavky, zaměřit se na přirozené používání hlasu v kontextu jednotlivých psychologických procesů a propojit tyto složky v jednotu. Vše uvedené směřuje k hlavnímu autorově cíli – připoutat publikum emocionálně.

Aby bylo možno vystihnout pěvcovu interpretaci, je nutno mít co nejpřesnější obraz jeho hlasu – polohy, dechové podpory, rezonance, průraznosti, flexibility v dynamice a tempu, artikulace, dikce, výrazu, jevištní mluvy, a konečně zpěvu. Tyto odborné znalosti pěvecké techniky umožňují určit jak schopnosti a zrání hlasu, podobně zjistit i nedostatky a jejich kompenzaci. Ve fázi ovládnutí těchto hlasově-technických postupů je záhodno se seznámit s rozličnými „pěveckými školami“, aby si pěvec utvořil podložený obraz interpretačních možností.

Vokální výraz uvnitř nese několik akustických podob. Vztah mezi mluvou a hudbou má v sobě zakotven úzkou spojitost, která prostupuje od tvořivého zvuku, sémantické hudby k hudbě absolutní. V hudebním divadle existují tyto formy mluvy:

- hláskování, archaické nebo infantilní sebevyjádření, zpívání beze slov, zvolání, výkřiky
- zpívaná mluva
- řeč hudebního podtextu, která definuje afektivní a emocionální stavy, vztahy a situace
- výraz napjaté situace, základní ladění mezi klidem a vzrušením, emocionální projev líbého a bolesti - výraz pocitů radosti, strachu, trápení, zloby, vzteku, zájmu, viny, studu, odporu
- hlasové zvuky hudebně kategorizované, zvukomalebné zvuky
- sdělitelné formy sémantické zpívané mluvy

Susanne Vill⁴⁹ uvádí, že k analýze vokálního výrazu a jeho formy, je třeba mít znalost těchto kompetencí:

- textu, kompozice, hudební dramaturgie, stylu, hlasové techniky, herecké složky, interpretačních možností
- hlasu: poloha, ambitus, mohutnost, nosnost a pohyblivost, barva, agilita
- hlasové techniky: posazení hlasu, formanty, dech a dechová opora, rezonance, přechod rejstříků, flexibilita, artikulace, dikce, přechod mezi mluvenou řečí, zpívanou mluvou a zpěvem, hudební inteligence pěvce, zvuková fantazie, schopnost vcítění se, realizační kapacita
- stylové kompetence pěvce

⁴⁹ VILL, S. Das Theater in der Singstimme. *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, s. 71-79. Tübingen: Niemeyer, 1999.

- hudebně-dramatické analýzy pěvecké partie, která zahrnuje: rozsah, polohu, pěvecko-technické, hudební, scénické požadavky na roli
- interpretační analýzy na základě nahrávky, jež bere v potaz: rozdíl mezi jevištním provedením a studiovou nahrávkou, rozličné požadavky na sílu hlasu,
- možnosti akusticko-technické úpravy – studiová nahrávka jako výsledek pěveckých a technických možností
- práci s historickými nahrávkami: historické konvence, stav nahrávací techniky, tolerance k případným nedostatkům
- analýzy video nahrávek: zkresení zvukové kvality hlasu, úbytek prostorového účinku a reálného zážitku
- průběhu výkonu: koordinace mezi vokální a pohybově-estetickou složkou, dispozice interpreta, účinek kostýmu a masky, prostoru a choreografie
- interakce a stimulace (např. jevištním partnerem, průběhem představení)

Úloha interpreta spočívá v zprostředkování významu textu prostřednictvím hudebních a výrazových prostředků, jenž zahrnují vztah mezi hudebními a nehudebními představami, jímž musí divák porozumět. Prostřednictvím různorodých stylistických výrazových komponentů je umělci dána široká škála způsobů, jak interpretovat autorovu hudbu. Subjektivní a objektivní prvky v kombinaci s historickým podkladem umožňují kvalitně přednést dílo; často pro publikum, které není obeznámeno ani s jazykovou či historickou stránkou díla. Pro tuto možnost široké škály osobní invence, dramatickou sílu účinku lidských emocí a hudební kvalitu jsou Verdiho opery do dnešní doby velmi oblíbené. Každá realizace díla je interpretací. Interpret přenáší v partituře zakódované sdělení divákovi a prostřednictvím dílčích prostředků jakými jsou barva hlasu, tempo, rytmus, dynamika, výslovnost, frázování, vibrato činí svoji interpretaci jedinečnou a nenapodobitelnou. Každé představení je tak momentální inspirací s nenapodobitelnou a neopakovatelnou energií. Jednotlivé složky interpretace si zasluhují bližší určení:

Frázování

Frázování závisí na toku jazyka a organizaci not v jednotlivé celky.

Vibrato

Je nepatrná modulace ve výšce a síle tónu a je přirozenou součástí hlasu. Větší míra vibrata ovlivní kvalitu hlasu v jeho barvě, intonaci, dynamice a artikulaci. Často se míra vibrata hlasu projeví na dlouhých tónech, které jsou ještě modifikovány dynamickými změnami jako crescendo, decrescendo, apod.

Rytmus

Rytmus hudby, podobně jako řeči, je založen na délce jednotlivých not. V mluvě jsou jeho základem artikulační a akustické skutečnosti, jež slabiku charakterizují. Liší se typem jazyka, v italštině mají slabiky přízvučné delší trvání než nepřízvučné. Délka slabik závisí rovněž na osobní interpretaci, emocionálním rozložení, samotném významu slova či syntaktické pozici.

Dynamika

Přesný odstín dynamiky je stěžejní pro expresi výrazu. Všechny dynamické odstíny by měly vycházet z významu textu a měly by odpovídat přirozeným dynamickým výkyvům lidské řeči ve spojitosti s emocionálními stavy dané osoby.

Tempo

Může být určeno metronomicky, či vyjádřením nálady. Každý interpret vnáší do díla vlastní temperament a tím je výsledné tempo určeno. Opatrná balance mezi požadavky skladatele a interpreta přináší jedinečnost a rozličnost interpretací.

3.2.1 Specifika interpretace hudby GiuseppeVerdiho

Verdi je často srovnáván se svým skladatelským antipodem – Richardem Wagnerem. Ačkoli pozdější Verdiho opery počínaje *Aidou* mohou nést náznak potýkání se s Wagnerovou hudbou, obráceně to neplatí - Wagner italskou zpěvnost, kterou ve svých mladých letech poznal, v tvorbě příliš neuplatnil. Dle mého názoru mají oba autoři bez výhrady společný jeden aspekt – hlasovou náročnost interpretace svých rolí. O typu wagnerovského bylo mnohé napsáno. Jaká jsou specifika verdiovského hlasu? Jakkoli byly kompoziční styly Verdiho i Wagnera odlišné, shodovali se ve vysoké míře nároků kladených na pěvce, které dále ovlivnily vývoj pěveckého umění. Rané opery Verdiho vznikly v době existence Belliniho, Donizzetiho a Mercadanteho tradice, jejíž

pěvecký styl je pro ni také typický. Verdi provedl současně s jinými skladateli pozvolné proměny k ideálu mohutného expresivního zpěvu. Časté užití silných držených tónů ve vysoké, i když ne extrémní, poloze, dechově náročné fráze, masivní orchestrální doprovod přinesly Verdimu u zástupců tzv. Rossiniovské školy přídomek ničitele hlasů. Takové hodnocení vedlo k přechodnému fenoménu termínu „canto di forza“, za jehož podstatu Verdi ovšem sám nebyl zodpovědný. Dodnes je u některých hlasových pedagogů rozšířen názor, že zpívat příliš brzy Verdiho, či jím začínat, vede k ničení hlasu. Přetížení hlasu, které u těchto partií může nastat, musí být eliminováno dobrou pěveckou technikou, pouze naturální hlasové dispozice nestačí.

Podstata interpretace spočívá v realizování tady a teď. To je založeno na kultuře ztvárnění, která vychází ze schopností představitele. Wagner jako Verdi rezolutně zvýšili požadavky na pěvce nikoli ve smyslu pěvecké virtuozity, ale v umění ztvárnění se zpěvem jako prostředkem. V dílech obou autorů je zabudována idea hudebního divadla. Bez tohoto článku kontinua by současní pěvci nebyli schopni uskutečňovat operní divadlo. Pro oba umělce byla rozhodující snaha najít vhodné pěvce pro obsazení konkrétních rolí. Ve Verdiho operách se uplatní jen pěvci výjimečných technických dispozic a schopností k pěveckému ztvárnění. Je třeba rozlišovat mezi hudební a vokální expresí, přičemž u vokálního ztvárnění jde o slovní přízvuk a zvukovou barvu, u hudební exprese o dynamickou flexibilitu, intonaci a rytmické zasazení. Například ve scéně z *Macbetha*⁵⁰ se jedná téměř o expresivní recitativ, jak je znám už od Monteverdiho. Pro vývoj Verdiho zpěvu nehrála žádná opera tak zásadní význam jako *Macbeth*.⁵¹ Verdi se ve svém prvním zhudebnění Sahakespeara pokusit vytvořit novou diferenciovanou hudební řeč, tedy roli specifickou, zvukovou, vokální estetiku – v každém případě ve stěžejních místech jako jsou „velké scény“. A to platí i přesto, když další vývoj Verdiho pěvecké řeči, jak píše Budden⁵², vykračuje s „rozvratem tradice“. Verdiho vyjádření k *Macbethovi* v dopisech z doby mezi lety 1846-1865, je možné nazírat jako odmítnutí toho, co bylo do té doby označováno za tradiční pěveckou estetiku a projektovat tato stanoviska i na ostatní díla. Radikální přelom ve vývoji Verdiho hudební řeči nenastal a už vůbec ne takový, který by vedl ke změně pěvecké metody. Zpěv se formoval stále znovu podle potřeb kompoziční techniky

⁵⁰ VERDI, G. *Macbeth*, „Regna il sonno tutti... Fatal mia donna! Un murmur“ „Alor questa voce“ (Fiorenza Cossotto – Sherril Milnes, Philharmonia Orchestra, dir. Riccardo Mutti, EMI CMS 7 64 339-2) Typem je Lady Macbeth dramatický soprán s tmavou barvou. Pro mezzosoprán leží partie jednoznačně příliš vysoko, přesto však byla mezzosopránistkami Grace Bumbry, Shirley Verrett nebo Fiorenza Cossotto ztvárněna.

⁵¹ KESTING, J. Zurück in die Zukunft. *Verdi Theater*, s. 165-167.

⁵² BUDDEN, J. *The Operas Verdi*, sv. II, str. 1.

autora. Jen v tomto smyslu, nikoli jako technickou metodu, je nutno shledávat pojem Verdiho zpěv. Verdi v Mecbethovi překonal belcanto v dřívějším slova smyslu. Požaduje v něm, a dále ve svém operním díle, dramatické situaci přiměřený přednes. Přesto se i zde ještě prvky belcanta objevují – kabalety, trioly, trilky.

V pohledu zpět na 17. a 18. století byl zpěv vyjádřením pocitů a zážitků, které byly transformovány do krásného zvuku. Figury často nebyly charakterizovány typickým zněním hlasu náležejícímu k určitému pohlaví, nebo zvukovou barvou. Byly hudebně idealizovány. Poslední partii pro kastráta napsal Giacomo Meyerbeer roku 1824 v *Korunovaci v Egyptě* pro Giovanniho-Battistu Vellutiho, který již 1816 zpíval v Rossiniho opeře *Aureliano in Palmira*. Kastráti ztratili jejich legitimnost, protože v romantické éře bylo nepřipustné, aby se milenec prezentoval hlasem, který byl jen quasi erotický. Virtuozita zpěvu kastrátů přežívala dále v bravurních číslech primadon. Richard Wagner⁵³ zmiňuje Wilhelminu Schröder-Devrient jako dramatickou pěvkyni, oproti „ženským kastrátům našich oper“. Ve vývoji opery se zrcadlila společenská situace. Po Velké francouzské revoluci nebyla už aristokracie hlavním divadelním publikem. Nové, občanské obecnstvo formovalo romantické melodrama. Verdi nezhudebnil jediný mytologický sujet bez návaznosti na aktuální dění. Každá historická zkušenost mu byla záminkou, aby sloužil dobovému divadlu. Ozývaly se v něm tóny risorgimenta, které mu daly nosnost, ostrost, jistotu a patos nového stylu. Tak jiného oproti Rossinimu, přece žádaného publikem.

V době původního provedení Verdiho oper období „anni di galera“ se někteří pěvci (Giorgio Ronconi) zdráhali zpívat ty role, jejichž tesitura ležela příliš vysoko. Verdi v těchto operách požadoval virtuózní a expresivní schopnosti hlasu, především horní oktáva hlasů byla zatížena. Obě složky hlasu – expresivní a virtuózní jsou neoddělitelné. Verdi se nespokojil, jako Rossini, s hudebním espresivem, ale požadoval spíše vokální i herecké ztvárnění role, které by bylo adekvátní citovému záchvěvu figury či situace. Na rozdíl od Rossiniho se domníval, že způsob zpěvu dokáže vyjádřit emocionální stav, k čemuž potřebuje i slova a schopnost je patřičně vyslovit. Je zde tedy paradox týkající se výrazu, z něhož pokračoval vývoj Verdiho pěvecké řeči, tj. jevištní řeči. V dopise ze 17. února 1863 píše Verdi Vincenzovi Luccardimu: „Člověk nemusí ovládat solfeggia, aby mohl zpívat Sílu osudu, ale musí mít duši a rozumět slova a vědět je vyjádřit.“⁵⁴ Od Antonia Ghislanzoniho, libretisty *Aidy*, požadoval pro duet čtvrtého dějství zpěv sui generis; nikoli zpěv romancí a kavatin, ale deklamační zpěv, výkonný a

⁵³ WAGNER, R. *Über Schauspieler und Sänger*. 1872.

⁵⁴ OSBORNE, CH (vyd.). *Letters of Giuseppe Verdi*. London 1972, s. 132.

nosný. Jevištní řeč.⁵⁵ Tyto technicky-virtuózní aspekty pěvecké řeči ve Verdiho pozdních operách nezprošťují pěvce schopnosti zazpívat romanci či kavatinu. V jeho raných operách musí být schopni realizovat virtuózní a zdobné partie prvního tvůrčího období, které sahá až po *Traviatu*. V pohledu na vývoj Verdiho zpěvu podle doby provedení je zřejmé, že s postupem času je kladen důraz na expresivitu a do pozadí ustupuje, co je dekorativní.⁵⁶ Přesto jsou tyto elementy spojeny občas v jednotě – pro závojevou píseň nepotřebuje Eboli zvláště velký rozsah a rozličné varianty výrazu, musí být však schopna zvládnout lehkost kadence a jiné technické finesy, flexibilní dynamiku a zvukovou krásu. Naproti tomu v „O don fatale“ je rozhodující slovní výraz, prudké citové pohnutí a rozsahová škála.⁵⁷

Oproti Wagnerovi musel Verdi své hudebně dramatické inovace prosadit na pozadí dlouholeté tradice, od jejíchž konvencí se stále více vyčleňoval. Ve většině oper po *Sílu osudu* zůstávají však alespoň částečně prvky zažitě dosavadní praxe. V dochované Verdiho korespondenci jsou jeho četné požadavky či představy způsobu interpretace konkrétních rolí. Nahrávky kolem roku 1900, které prezentují pěvce ještě spojené s Verdiho dobou, ukazují v áriích raného a středního Verdiho tvůrčího období nespoutanou variabilitu při zpěvu přidaných ozdob a improvizčních změn v kantabilních místech, opakováních melodie a v kabaletách.⁵⁸ Oproti praxi v hojném užívání ozdob, které bylo časté za dob Rossiniho, se pozdější zpěváci spokojili s redukcí, stejně jako praktikováním sylabických úseků ve vypsaných kadencích, které byly důsledkem přibývajících nedbalostí v koloraturním zpěvu, zároveň i omezením sólistické svévole. Verdi sám požadoval, aby takové zásahy do pěveckých partií jeho oper byly zapovězeny, které by vyžadovaly změny v orchestrálním partu. Tento požadavek se netýká míst, na kterých pěvcova volnost nekoliduje s orchestrem, jako jsou koruny, nebo místa, při nichž není hlas orchestrem kopírován. Obvyklé pasáže pro pěvcovu improvizaci se v jeho posledních operách téměř nevyskytují.

Tendence prezentovat operu jako umělecké dílo, do něhož libovolné zásahy jsou esteticky ke škodě, nastolila ve 2. polovině 19. století situaci, kdy byli pěvci konfrontováni s partiiemi, které jejich pěveckým možnostem buď zcela, či částečně

⁵⁵ Tamtéž, s. 163.

⁵⁶ Duet z nahrávky Verdiho *Trubadúra* „Periglianti ancor“ (Les Introuvables du Chant Verdien, EMI) s technicky famózní altistkou Margarethou Mazenauer ukazuje, že používání ozdob bylo samozřejmě – nejen při koncových kadencích, ale také u modulací a především v melodických a strofických opakováních.

⁵⁷ Fenomenálním příkladem interpretace těchto árií je umění rumunské mezzosopranistky Eleny Cernei (1924 – 2000).

⁵⁸ DANUSER, H., *Musikalische Interpretation*, s. 333.

neodpovídaly. Verdi souhlasil s některými zásahy na rovině harmonické, nesměly se ovšem dotknout formální struktury díla. K těmto změnám náleží přesunutí jednotlivých tónů do pohodlnější polohy a transpozice celých árií nebo scén, jestliže pěvci nebyli schopni zvládnout danou tesituru. Verdi zde účinně spojil strukturální požadavek skladatele a zároveň složku zvukovou a realizační.

Verdiho kompoziční styl byl výsledkem odpovědi na text; před vokálními přednostmi a virtuozitou preferoval textové podání a výraz. Verdimu šlo jednoznačně o srozumitelnost textu a dramatickou realističnost. Proto by pěvecká příprava měla začínat důkladnou textovou přípravou zpívaného díla, neboť až po bezchybném ovládnutí specifík textu následuje hudební složka. Protože pokud zpěvák nevládne daným jazykem, jeho zvláštnostmi, stěží může plnohodnotně přenést do hlasu významový obsah a zapůsobit jím na posluchače. Anita Cerquetti⁵⁹ se k otázce expresivního zpěvu vyjadřuje takto: „Můj učitel říkal: „Při zpěvu musíš vědět, co říkáš, proč to říkáš, komu a jak to říci chceš. To je výraz!“ Pro příklad, jak slova dodávají výraz uvedla: „Je mnoho příkladů. Například tři věty z Normy, které jsou hudebně velmi jednoduché. Tady jsou tři situace. Člověk musí dát každé to správné zbarvení. Norma doufá, že Pollione se k ní vrátí zpátky. Marně. A tak říká: „On se vrátí se zpět a bude litovat... a snažně prosit a milovat.“⁶⁰

Verdi z těchto požadavků vycházel, což je zřejmé z dopisu německé mezzosopranistce Marii Waldmann, kde její pozornost obrací na slova a zasvěcuje ji do nároků výslovnosti, nejprve beze zpěvu.⁶¹ Je otázka, do jaké míry je nutno, aby pěvec hovořil jazykem v němž je dílo prováděno. Rozličné finesy výslovnosti, plynulosti, intonace řeči nemohou být naučeny v jazykovém kurzu. Proto je optimální situace, pokud pěvec jazykem díla i plynně hovoří. Není li tomu tak, je nutno se dokonale zaměřit na výslovnost vokálů i konsonantů, avšak tento aspekt nelze oddělit od požadavků na zpěvnost, dramaticčnost a emocionálně-obsahovou stránku textu, protože jen technická stránka posluchače neosloví. Existuje tedy vztah mezi způsobem užití

⁵⁹ Italská sopranistka (*1931). Před svými dvacátými narozeninami vystoupila koncertně s Verdiho repertoárem, na jevišti debutovala ve Spoletu roku 1951 jako Aida. Zpívala po celé Itálii, v La Scale debutovala v roce 1958 jako Abigail v *Nabuccu*. Senzaci způsobila, když za Marii Callas v Římě roku 1958 převzala *Normu*, kterou souběžně zpívala v San Carlu. V Americe debutovala v roce 1955 v Lyric Opera v Chichagu jako Amelie v *Maškarním plese*. Cerquetti má v diskografii pouze dvě komerční nahrávky, obě pro Deccu: Recitál s italskými operními áriemi a *Giocondu* (1957). Dochováno je také několik pirátských nahrávek. Anita Cerquetti byla obdivována pro její dramatický soprán, který v sobě zahrnoval křišťálově průzračný tón, silný hlas a dokonalost intonace a dikce. „Z jeviště odešla ve svých 30-ti letech.“

⁶⁰ Citováno z Jan Schmidt-Garre: *Opera Fanatic*, Pars Media Production, koprodukce s ZDF/3sat, YLE, NRK, SF, 1999.

⁶¹ BUSCH, H., *Verdi's Aida*, s. 260.

jazyka a emocionální odezvou, který je v případě hudebně dramatického díla podpořen i jinými stylistickými prostředky jako je tempo, rozsah, rytmus, harmonie, apod. Tok řeči odpovídá těmto hudebním prostředkům, kdy např. rychlost mluvy je vyjádřena agitatem, pomalost dlouhými vokály a frázemi.

Verdi, zejména ve svých pozdních operách, kladl na pěvce značné požadavky, avšak tím zároveň poskytl návod, jak si uchovat hlasovou svěžest. Byl rovněž toho názoru, že dobrá pěvecká technika je základ pro expresivní zpěv. Není ale sama o sobě cílem, slouží vyššímu záměru – jedinečné, osobité emocionální expresi. Zároveň velmi dobře rozuměl komplexivitě představení a byl si vědomi vysokých očekávání, které měl on sám i publikum na pěvce. Verdiho představy o zpěvu výmluvně charakterizuje jeho komentář k několika německým pěvcům, které potkal roku 1875 : „[...] proto jejich zpěv není poetická exprese jejich duší, ale fyzický konflikt s jejich těly.“⁶² Ani krása hlasu nebyla pro Verdiho rozhodujícím faktorem. Při hledání vhodné představitelky role Amneris píše 10. července 1871 Ricordimu: „Hlas sám, jedno jak krásný, není dost pro tu roli.“ A dodává, že uhlazené zpívání pro něj znamená málo.⁶³ Další zvažovanou představitelkou Amneris byla Marie Loewe-Destinn⁶⁴. Jméno Marie von Dreger Loewe-

⁶² WAEVER, W; CHUSID, M., *The Verdi Companion*, s. 180.

⁶³ BUSCH, H., *Verdi's Aida*, s. 182-183.

⁶⁴ Marie von Dreger Loewe-Destinn (11. 4. 1838–16. 6. 1921) se narodila se ve Lvově, který byl kulturním a vzdělávacím centrem celé západní Ukrajiny a také po staletí součástí Rakouského císařství, což mu vtisklo středoevropský ráz. Své první úspěchy zakusila v Německé opeře v Budapešti. V letech 1861–1866 byla členkou Vídeňské dvorní opery, v tomto období (1864) hostovala v londýnské opeře Covent Garden. Po sňatku s Thomasem Loewem (1844–1919), korepeticem Vídeňské opery, přesunula své působení roku 1866 do Itálie, kde v letech 1866–1868 vystupovala pod jménem Maria Destin (s jedním n) jako sólistka Scaly. Zde vystoupila mimo jiné v premiéře opery *Turanda* Antonia Bazziniho, a hostovala v dalších italských divadlech (Teatro Argentina v Římě, Teatro Regio v Turíně). V roce 1868 slavila v Padově obrovský úspěch jako Fides v Meyerbeerově *Proroku* a 1871 zpívala v Teatro Comunale v Bologni Ortrudu v italské premiéře Wagnerova *Lohengrina*, 1876 rovněž v prvním uvedení, a také v též divadle, roli Adriana v opeře *Rienzi* stejného autora. K jejím dalším velkolepým kreacím patřila Favoritka v Donizettiho stejnojmenné opeře a Zaida v opeře *Don Sebastiano* stejného autora, především však Eboli v opeře *Don Carlos* Giuseppe Verdiho. Díky tříoktávovému rozsahu svého hlasu náležely k jejím rolím i sopránové partie, z nichž nejznámější byla Selika v Meyerbeerově *Afričance*. V roce 1880 měla ve Veroně svůj poslední jevištní výstup. Pak se s manželem usadila v Praze a vedla pěveckou školu, kde byly jejími nejslavnějšími žačkami sopranistka Růžena Maturová a zmíněná Ema Destinnová. Z Prahy se manželé odstěhovali do rakouského Klagenfurtu. Poslední dochovaný dopis Marie Loewe-Destinn (není bez zajímavosti, že dopis je datován 12. června 1921, Marie Loewe-Destinn zemřela o několik málo dnů později 16. června 1921) je archivován v divadelním oddělení Národního muzea pod číslem 1983 a adresován Emě Destinnové, jehož některé výňatky z německé originální verze překládám: Tamsweg, 12. 6. 1921, u baronky Büddenbrockové: „Milá Emmy, nyní Vám chci přece adresovat pár řádků [...] něco o Vaší staré učitelce povyprávět, snad mi odpovíte. Hodně, ano velmi dlouho jsme si již nenapsaly, což je vlastně skutečně smutné pro nás obě, zvláště pro mě. Jak bylo možné Vaše mlčení, které mému ubohému choti způsobilo tolik bolesti? Je už dva roky mrtev, jsem od té doby mnoho sama. Ze všech mých známých a příbuzných mi zůstala věrná jen má neteř, vlastně neteř ubohého Thomase, baronka Büddenbrock. [...] Byla jsem u ní 3 měsíce a měla jsem se ohromě. Nyní jsem zase tady a ona o mě starou pečuje s tolikou láskou, že to není možno popsat. Nebudu ji ale nyní 3 měsíce obtěžovat, neboť také já musím zase domů, protože jsem si tam zřídila malou pěveckou školu. Co tomu říkáte? Já stará, téměř 84letá žena. Bylo to jediné, co mě přivedlo na jiné myšlenky. Jsem tak přinucena se něčím zaměstnat. Víc jak 12 žaček nevezmu, a to mohu lehce zvládnout. [...] Poslední čas jsem byla sklíčená,

Destinn prakticky zapadlo, je spojováno snad jen s její žačkou Emou Destinnovou (1878–1930). Její umělecké působení sahá přímo k původnímu zdroji, neboť byla Verdiho současnicí a zároveň pedagogicky působila na českém území. Loewe-Destinn byla skvostnou interpretkou Verdiho Eboli a v dochovaných dopisech Národního muzea v Praze adresovaných Emě Destinnové (*Briefe meines Meisters*), je možno vyčíst určité znaky pěveckého školení, které učitelka své žačce předávala.

Nejvýznačnější působiště Marie Loewe-Destinn bylo kromě Vídeňské dvorní opery v milánské Scale. Milánská Scala mi poskytla materiály z nichž je zřejmé, že Maria Destin zde zpívala v období 1866–1868. Od 7. listopadu 1866 Seliku v *Afričance* (12 představení), od 13. ledna 1867 Bazziniho *Turandu* (12 představení), od 16. února opět *Afričanku* (13 představení). V následujícím roce od 25. března Eboli v *Donu Carlosovi* (10 představení). S rolí Eboli souvisí dochovaný dopis Giuseppe Verdiho. Když byl začátkem ledna 1868 požádán, aby potvrdil obsazení Destinn v této roli, odpověděl: „Jak vám mohu sdělit (svůj názor), když stěží znám její jméno? Bylo by možné ji slyšet? Jestliže nemůžete mít Fricci, bylo by dobré dostat se s Destin do kontaktu ihned.“⁶⁵ Ohlas, který v roli nakonec měla, byl zřejmý, vyobrazení interpretů je uchováno v archivu Scaly.

Verdi zvažoval Loewe Destinn obsadit i do další velké mezzosopránové role – Amneris. V roce 1871, v dopise z 7. června, navrhuje Ricordi Destinn jako možnou představitelku této role: „Slovutný mistře, zatímco Brunello vyjednává s la Waldmann, znovu se pokouším zjistit, jestli jsou zde i nějakí jiní dobří umělci; dvě jména mě napadají: la Destinn⁶⁶ a la Giovanone⁶⁷. První je velká herečka, fascinující osobnost vysoké inteligence. Její hlas má mohutné tóny střední polohy (b, c, e, f); ale její vyšší registr je trochu nepříjemný a její hluboká poloha není příliš statná. Má mnoho nedostatků, které jsou však poněkud vykompenzovány shora uvedenými kvalitami. Velmi oblíbená byla jako Eboli v La Scale, měla velké úspěchy během poslední

ale nyní, co se něčím zaměstnávám, je to mnohem lepší a doufám, že se to napraví. – Nyní, jak se Vám daří? Vaší rodině? Jak ráda bych to od Vás samé slyšela. Vy přece víte nebo si vzpomenete, že jsem se nikdy o soukromé poměry mých žaček nezajímala. Vaše umělecká dráha je přece velkolepá a rozrůstala nás vždy víc a víc. Můj dobrý, dobrý muž Vám přál také vždy vše dobré [...]. Neumíte si ani představit, jak klidně zemřel. Sama jsem ho ošetřovala. Nikoho jiného nechtěl mít u sebe než mě. Usmál se na mě ještě [...] a byl mrtvý. Celé to trvalo 2 minuty. Nemohla jsem tomu uvěřit, pochopit, seděla jsem u jeho postele. Byl to hluboko zasahující zážitek. Ještě dnes to nemohu chápat.

Žijte dobře moje jediná, milá, hodná Emmy, a ať je to jakkoli, tisknu Vašeho ducha na své srdce, a jsem stále Vaše věrná Marie Loewe Destinn.“

⁶⁵ PHILLIPS-MATZ, M. J., *Verdi a biography*, s. 541-542, dopis z 11. 1. 1868 adresovaný Ricordimu.

⁶⁶ Busch v poznámce chybně uvádí Destinn jako českou pěvkyni.

⁶⁷ Ginevra Giovannoni Zacchi, Ricordi užívá chybnou formu jejího jména.

festivalové slavnosti v Káhiře a nyní zpívá s velkými úspěchy v Budapešti. Generální slovo je vynikající; ale jak jsem řekl, neslyšel jsem ji. Víte o ní něco více?⁶⁸

V červnu 1871 píše v této věci (tentokrát již používá tvar jména pěvkyně Destinn, oproti dřívější verzi s jedním n) Ricordimu: „Drahý Giulio, Giovanone je soprán a nemůže dělat Amneris. Destinn se zdá být pro tuto roli neadekvátní a ačkoli měla dobré představení v La Scale jako Eboli, vděčí za svůj úspěch hlavně její elegantní postavě a závojevým písním. Nemohu vám dát úsudek, protože jsem ji neslyšel, stejně jako jsem neslyšel Waldmann, ale na základě zpráv, které jsem obdržel k těmto dvěma umělkyním, myslím, že posledně jmenovaná je lepší. Pak také, Destinn má velmi slabé hluboké tóny. Jestli se rozhodnete pro Waldmann, dejte mi ihned vědět, neboť bych měl Destinn určit pro Káhiru. [...] Neříkejte nic o Destinn a Káhiře. Protože jestli by to vešlo ve známost, nic by z toho nebylo.“⁶⁹ Ricordi mu v návaznosti na provedení *Aidy* v Káhiře 14. června 1871 odpovídá: „[...] Pozzoni a Destinn! Vynikající duet – obě fascinující, atraktivní umělkyně.[...]“⁷⁰

Z dochované korespondence je zjevné, že Marie Loewe-Destinn ve svém pozdějším pedagogickém působení dávala svým žačkám, jako i Emě Destinnové, hodiny zpěvu denně. Nasnadě je předpoklad, že Destinnová vycházela z podstaty pěvecké techniky, kterou jí předala Loewe-Destinn. Milada Beutlová a Božena Prexlerová otiskly v *Hudebních rozhledech* vzpomínku na styl výuky Emy Destinnové: „Štěstí nám přálo, když nás přijala, aby s námi obětavě pracovala a předala nám alespoň část tajů svého pěveckého umění, o němž se vyjadřovala asi těmito slovy: Je to těžké a je to lehké. Těžké k pochopení a osvojení, kdo se však nezalekne perného studia, je odměněn pocitem nesmírné lehkosti při zpěvu. Jedné z nás, která si přinesla špatné návyky z předchozího studia, bylo pro tyto vžité chyby zpočátku nesnadné vniknout do složitosti metody. Destinnová však dovedla pomoci – posilovala naši důvěru tím, že nám vyprávěla o svých těžkostech při začátku vlastního studia u své učitelky Loewe-Destinn. Jako jedenáctiletá zpívala v domácí společnosti tenorové partie v ansámblovém zpěvu. Tím si zvykla zpívat prvním tónem až do e². S těmito návyky přišla ke své učitelce. Teprve za tři roky, a to při každodenní lekci, naučila se brát opřenou hlavovou rezonancí g² a brzy po tomto úspěchu c³. Základním požadavkem při zpěvu byl pro Destinnovou krásný tón. Jako příklad uváděla tón houslí, svého nejoblíbenějšího nástroje. Žádala vždy nejpřirozenější způsob zpěvu a podle toho vedla své žáky.

⁶⁸ BUSCH, H., *Verdi's Aida*, s. 169.

⁶⁹ Tamtéž, s. 170.

⁷⁰ Tamtéž, s. 173.

Říkávala: „Co vlastně je vlašská metoda?“ Pořádně otevřený krk, pevná opora tónu na dechu a rezonovat musí nejen maska a hlava, ale i celá kostra.“ – Neustále zdůrazňovala voluminóznost tónu v dutině ústní, nesnášela zesilování zvuku tlakem, „taháním zespona“, nýbrž naopak vedla žáka k tomu, aby se naučil zesilovat tón jen elastickým rozvinutím dechu. Každé nasazení se mělo podle ní dít shora. Zdůrazňovala, že při používání řady tónů je nejdůležitější tón první, a to proto, že zvuková jasnost má v dalších tónech kontinuitu s tónem prvním. Proto je třeba tón především správně nasadit. Volila jednoduchá, prostá cvičení, na kterých důkladně procvičovala nejen rezonanci, ale i správné opření tónu: ve výškách žádala hlavně hluboké postavení hrtanu, aby tón volně pronikl do dutin hlavových, stále se rozvíjel a vyzněl v kovovém lesku.

Svým citlivým sluchem rozpoznávala sebenepatrnější nuance zvláště na přechodech rejstříků, které musely být zcela vyrovnány. Tím si hlas zachoval ve všech polohách stejnou a přirozenou barvu. Zdůrazňovala: „Jen barva se nese přes orchestr, nikoliv v krku sevřený tón!“ – Žádala stejnobarevnou vokalizaci, „neutralizaci“ vokálů. Dbala deklamační čistoty zpívaného slova a mnohdy jeho špatnou znělost mistrně překlenula. Vždy jsme obdivovaly její úžasnou schopnost improvizace a paměť. Sedla ke klavíru a z paměti doprovázela různé árie, sice v harmonicky jednodušším podání, ale rytmicky vždy bezvadně. Během našeho prázdninového studia v jejím sídle Stráži nad Nežárkou radila nám Destinnová v předtuše blízké smrti, abychom si opatřily gramofonové desky s jejím hlasem. Měly být nápomocny při dalším studiu.“

Toto je cenný popis autentické pěvecké techniky pocházející od interpreta Verdiho doby a lze z něj i z předchozího vyvodit, že interpretace Verdiho rolí není založena na uhlazeném, krásném zpěvu, ale na pěvcově schopnosti komplexně vyjádřit pěvecké, dramatické a hudební nároky díla.

K expresivním interpretačním schopnostem patří i užití hrudního hlasu, který je sám o sobě často diskutovaným tématem. Např. Fedora Barbieri⁷¹, Layla Gencer⁷²,

⁷¹ Fedora Barbieri (1920-2003) jedna z velkých italských mezzosopranistek od 2. světové války. Začínala ve 40. letech v Itálii, v 50. se pak začala objevovat v Spojených státech, Jižní Americe, Británii. Zpívala hlavně italský repertoár se zřetelnou preferencí Verdiho, jehož styl komponování pro mezzosoprán by pro ni mohl být výslovně šitý na míru, ale titulní role Carmen jí skýtala jeden z jejích největších úspěchů. Byla také velmi obdivovaná v Gluckovi a Händelovi. Debutovala v milánské Scale v roce 1942 jako Paní Meg Page ve *Falstaffovi*, během své kariéry se sem často vracela v rozličných rolích (např. Angiolina v Rossiniho *Popelce*, Nérís v Cherubiniho *Médei*, kterou zpívala s Marií Callas v titulní roli). V roce 1950 se souborem La Scaly zpívala v Covent Garden Paní Quickly ve *Falstaffovi* a také mezzosopránový part ve Verdiho *Requiem*. V tomto roce také debutovala v Metropolitní opeře jako Eboli v *Donu Carlosovi* a zpívala zde po devět sezón. V roce 1952 vystoupila v San Francisku jako Amneris, Azucena a

Elena Obraztsova, Agnes Baltsa, Olga Borodina, Cecilia Bartoli a mnohé jiné jeho užití akceptovaly. Zpěvačky se však obávají hrudního hlasu, neboť se domnívají, že jeho užití může hlas poškodit. Ale v 19. století byl užíván jako samozřejmá věc, prakticky byl dědictvím kastrátů. Většina pěvkyně na raných nahrávkách zpívá od f níže hrudním hlasem. Učitel zpěvu Giovanni Battista Lamperti⁷³ se domníval, že je pro ženský hlas nezdravé používat hrudní hlas výš než na f. Skladatelé italské opery 19. století připustili možnost užití ženského hrudního hlasu. Verdi v dopise Ricordimu se dotazuje, zda Antonietta Frizzi (vybraná pro roli Amneris) má g a as hrudním hlasem. Výzva pro současnou pěveckou techniku je podle mého názoru užití hrudního hlasu tak, aby nebyl nepřirozený. Ne každému hlasovému typu je tato schopnost dána a zatímco tmavé hlasy hrudním hlasem disponují přirozeně, světlejší se ho snaží uměle vytvořit či napodobit, často s fatálními následky.

Santuzza. V roce 1958 se vrátila do Covent Garden jako Eboli v inscenaci Luigi Viscontiho. Její kariéra trvala dlouho, v roce 1981 vystoupila poprvé ve Vídeňské státní opeře jako princezna v Pucciniho *Sestře Angelice*, roku 1991 hostovala jako Matka Lucia v *Sedláku kavalírovi* ve Florencii. Byla jednou z nejvýznamnějších altistek, její jevištní repertoár obsahoval více jak 100 rolí. Barbieri za svoji kariéru pořídila mnoho nahrávek - mezi její slavné portréty patří Amneris, Azucena, Ulrica, Eboli, Quickly. Pro porozumění převládajícímu vzrušení, které naplňuje její nahrávky, zejména ve Verdim, je dobré si poslechnout duet mezi Manricem a Azucenou z 2. dějství *Trubadúra* i scénu a následný tercet ze 3. dějství téže opery.

⁷² Leyla Gencer (1928-2008) byla světově proslulá turecká sopranistka, uznávaná jako bel canto pěvkyně. Strávila většinu svého života v Itálii. Debutovala v roce 1950 v Ankaře jako Santuzza. Roku 1957 poprvé vystoupila v milánské Scale ve světové premiéře Poulencových *Dialozích karmelitek*. Mezi lety 1957-1983 zde vystupovala pravidelně a ztvárnila 17 rolí, mezi nimiž byla Leonora v *Síle osudu*, Alžběta v *Donu Carlosovi*, Aida, Lady Macbeth, Norma, Ottavia v *Korunovaci Poppei*, Alcesta. V roce 1960 dávala koncerty v Sovětském svazu – vystoupila v Moskvě a Baku. Roku 1962 debutovala v Covent Garden jako Alžběta v *Donu Carlosovi* a Donna Anna. Zpívala v San Franciscu a jiných amerických domech, ale nikdy ne v Metropolitní opeře, ačkoli byla v roce 1956 diskutovaná jako Tosca. Kariéra ji zavedla i do divadel v Monaku, Norsku, Polsku, Švédsku a Španělsku. Její repertoár obsahoval více jak 70 rolí rozličných autorů (např. Monteverdi, Gluck, Mozart, Mayr, Cherubini, Spontini, Puccini, Prokofjev, Britten, Poulenc, Menotti, Rocca), je však spojována převážně s rolemi Donizettiho. Největší úspěchy slavila v bel canto a Verdiho rolích, jimiž vytvářela nadšení v zástupech fanoušků, které hraničilo až s hysterií. Disponovala ojedinělým, úchvatně tmavým hlasem, jakoby zahaleným do kouřové clony. Její pěveckou techniku lze charakterizovat jako bezchybnou. Byla to jedinečná šlechtnost výrazu, která činila její zpěv nezapomenutelným. Často byla srovnávána se svoji současnicí Marií Callas a jestliže Callas byla charakterizována jako nejlepší interpretka Belliniho, u Gencer to byl Donizetti – provedla 9 jeho oper, z nichž většina byla v tehdejší době neznámá. Verdiho rolí zpívala 16, převážně z raného a středního období (neopakovatelné jsou její interpretace Aidy, Macbeth, Leonory). Její poslední představení v divadle bylo roku 1982 v La Fenice, na veřejnosti vystupovala do roku 1992. Vedla pak školu pro mladé pěvce při milánské Scale, kde učila operní interpretaci. Gencer vytvořila hlavní postavy v mnoha operách a je nazývána jako poslední diva 20. století nebo také „turecká diva“. Natočila velmi málo komerčních nahrávek, spíše je zachycena na pirátských nahrávkách svých představení (dnes 62 rolí na CD).

⁷³ Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) byl italský učitel zpěvu, stejně jako jeho otec. Začal učit zpěv na konzervatoři v Miláně, poté v Drážďanech a Berlíně. Mnoho jeho žáků se stalo slavnými – např. Marcella Sembrich, Ernestine Schumann-Heink. O své metodě napsal knihu *Technika bel canta* (vydaná jeho žákem Williamem E. Brownem).

Zajímavá jsou zjištění, ke kterým dospěl Stefan Zucker⁷⁴ v rozhovoru s italskými pěvkyněmi (Carlou Gavazzi, Leylou Gencer, Anitou Cerquetti, Gigliolou Frazzoni, Magdou Oliviero, Ginou Cigna, Iris Adami Coradetti, Marcelou Pobbe, Giuliettou Simionato⁷⁵, Fedorou Barbieri). Kromě Leyly Gencer a Carly Gavazzi⁷⁶ byly všechny jmenované pěvkyně proti užití hrudního hlasu, ačkoli mnohé z nich ho ve své operní praxi běžně používaly. Přesto tvrdily, že tímto způsobem nezpívaly. Mezzosopranistky Fedora Barbieri a Giulietta Simionato, když byly dotázány na hlasovou barvu a užití hrudního hlasu, odpovídaly následovně:

Stefan Zucker: Vždy jste užívala stejnou barvu hlasu?

Giulietta Simionato: Vždy.

SZ: Vždy?

GS: Vždy.

SZ: Zpívala jste vždy například Azucenu se stejnou barvou jako Amneris?

GS: Barva byla vždy tatáž, vyjma toho, že u Azuceny zde byl přirozeně ten druh sílenství. Zažila takovou tragédii, že v ní existuje něco divokého a nevyváženého, kdežto u Amneris tam byla žlutá barva žárlivosti. A protože jsem žárlivá od přírody – žárlím na lidi, svůj majetek, svého psa, aniž by byla překročena hranice patologického nebo morbidního. Žárlím v dobrém slova smyslu. Když jsem zpívala Amneris byla jsem inkarnací žárlivosti. V určité chvíli má zaživa pohřbít ty dva nešťastníky, kteří se provinili jen tím, že se navzájem milovali. Ale ona to nechtěla dovolit. V mém hlase

⁷⁴ Citováno z <http://www.belcantosociety.org/pages/simionato.html>.

Jan Schmidt-Garre: *Opera Fanatic*, Pars Media Production, koprodukce s ZDF/3sat, YLE, NRK, SF, 1999.

⁷⁵ Giulietta Simionato (1910-2010) byla italská mezzosopranistka. Debutovala v Itálii roku 1928, v roce 1936 v La Scale, v letech 1953 v Covent Garden, 1957 Lyric Opera Chicago, 1956 ve Vídeňské státní opeře a 1959 v Metropolitní opeře. Byla specialistkou bel canta, její repertoár zahrnoval širokou škálu rolí: Rossiniho Rosinu a Popelku, Bizetovu Carmen, Massenetovu Charlottu, Thomasovu Mignon, Mascagniho Santuzzu. Pozornost si zaslouží její mezzosopránové role ve Verdiho operách – Amneris, Eboli, Azucena. V roce 1965 se jejím druhým manželem stal Cesare Frugoni (lékař Mussoliniho) a odešla kvůli němu ze scény. Po jeho smrti se znovu vdala za svého dlouholetého přítele. Simionato byla chválena za pevný, pružný hlas, který měl široký rozsah světlejší barvy.

⁷⁶ Carla Gavazzi (1913-2008) byla italská sopranistka, působící převážně v Itálii. Debutovala roku 1940 jako Mimi v *Bohémě*. Spojována byla s veristickými autory, její repertoár zahrnoval díla Mozarta, Verdiho, Pucciniho, Mascagniho, ale i současných skladatelů – Hindemitha, Malipiera, Alfana. Gavazzi se objevila jako Santuzza v italské produkci *Sedláka kavalíra* z roku 1957 a ve filmu Jana Schmidta-Garreho *Opera Fanatic* z roku 1998. Vytvořila několik nahrávek – Donnu Elviru v *Donu Giovannim*, Neddu v *Komediantech*, Adrianu v *Adrianě Lecoucreur* a Minnie v *Děvčeti ze zlatého západu*. Roku 1959 opustila z rodinných důvodů operní dráhu, a to právě v době, kdy byla pozvána k vystoupení do Covent Garden. Gavazzi byla výjimečně inteligentní žena a pěvkyně, disponovala teplým, mocným hlasem se skvělou pěveckou technikou a poutající vytříbenou, bezchybnou dikcí. Její interpretace *Adriany Lecoucreur* je nepřekonatelná.

tam byla žárlivost, ale barva byla vždy stejná. Nemohla jsem ji změnit jako malíř, který promění barvu v obraze svým štětcem. Barva je to, co je.

SZ: Můžete porovnat svoji Santuzzu s Liny Bruny Rasy?

GS: Bruna Rasa⁷⁷ měla překrásný hlas, ale chudák se brzy stala trochu dementní. Byla oblíbenkyní Mascagniho, protože napsal *Sedláka* pro soprán a neměl rád, když to zpívaly mezzo. Takže když mě to slyšel zpívat, přirozeně měl svoje pochybnosti. Ale pak řekl: „Nechtěl jsem věřit, že... Mýlil jsem se.“

SZ: Používala Bruna Rasa hrudní hlas?

GS: Ano. Zpívala a hrudním, například „Io piango, io piango“. Já jsem nemohla, ale ona ano. Bylo to ošklivé, jistě, ale ona to byla schopná udělat, protože měla rezonanci, která to dovolovala. Mascagni jí to dovolil. Jiná věc – Mascagni ve své hudbě vždy vyřešil passagio (změna rejstříků). Měl pro něj zvláštní slabost. Bohužel, dole si nemůžete dovolit zpívat silným hlavovým hlasem nebo na něj tlačit. Zpěvačka, která má za sebou dlouhou kariéru jako její, by měla být chytrá dost, aby použila hrudní rezonanci aniž by jí to poškodilo hlas, ale většina jich to není schopna udělat. Bez hrudního hlasu prostě není možné zazpívat tyto tóny s dostatečnou silou. Dokonce i v *Příteli Fritzovi*, všechny z Beppeho árií končí na fis, přesně vprostřed passagia.

SZ: Kde je Vaše passagio?

GS: Je to fis - pro každého, soprány stejně jako mezzo. Nevím jak u mužů, protože jsem se tím nikdy nezabývala.

SZ: Jaký je Váš názor na hrudní hlas?

GS: Neexistuje hrudní hlas. Pohrdám každým, kdo mi řekne, že existuje hrudní hlas.

SZ: A hrudní rezonance?

⁷⁷ Lina Bruna Rasa (1907-1984) byla italská sopranistka, známá hlavně jako představitelka veristických rolí, Mascagni si ji zvolil jako ideální Santuzzu. Otevírala v roce 1927 La Scalu jako Elena v Boitově *Mefistelovi* pod taktovkou Toscaniniho. Mascagni ji vybral pro světovou premiéru *Nera* ve Scale (1935), pro turné se *Sedlákem kavalírem* po Holandsku, Belgii a Francii (1937) a pro svoji studiovou nahrávku *Sedláka kavalíra* (1940). V roce 1935 po smrti své matky se stala schizofrenní a roku 1937 se během představení pokusila skočit do orchestřiště. V roce 1940 zůstala v ústavní léčbě, ale později uvolněna pro příležitostná představení. Při koncertu v Miláně 1947 přiměla Toscaniniho k slzám. Po neúspěšném návratu se roku 1948 dostala zpět do ústavu, kde po 36 letech zemřela.

GS: Rezonance není hrudní rezonance (předvádí, co je hrudní rezonance a co je v „masce“ – toto je správné; zpívá „Sulla capo mio“ z *Trubadura*). Nic z tohoto není zpíváno hrudním hlasem.

...

SZ: Někteří říkají, že mezzosopranistky jsou vášnivější než ostatní ženy.

GS: (směje se) Nevím, je mnoho sopranistek, které se chovají stejným způsobem. (velký smích). Takže to není otázka kategorie.

SZ: Bylo těžké během éry Pederzini⁷⁸ udělat kariéru jako mezzosopranistka kvůli Farinacci?

GS: Ano, protože za Pederzini stála Cloe Elmo, která byla ženou bratra osobního sekretáře Bufariniho Guidiho. Byl velmi důležitou osobou během fašistického režimu. A pak samozřejmě zde byla Elena Nicolai⁷⁹, Ebe Stignani⁸⁰ a jiné významné mezzosopranistky. Nebylo v žádném případě snadné dostat se dopředu.

SZ: Můžete srovnat tyto mezzosopranistky?

GS: V jakém smyslu?

SZ: Jejich interpretace.

⁷⁸ Gianna Pederzini (1900-1988) byla italská mezzosopranistka. Debutovala v roce 1923 jako Preziosilla v *Síle osudu*, roku 1930 vystoupila v milánské Scale. Mimo Itálii působila v Covent Garden, v pařížské Opeře, Teatru Colón a v Berlínské státní opeře. Ve 30. letech zpívala v málo hraných operách Rossiniho a Donizettiho, kromě toho, že v repertoáru obsáhla standardní mezzosopranové role jako Amneris, Azucenu, Ulricu, Lauru a také některé sopranové partie - Santuzzu, Fedoru. Později rovněž hraběnkou v *Pikové dámě*, Quickly ve *Falstaffovi*, atd. Měla poměr s Robertem Farinaccim, jedním z Mussoliniho ministrů.

⁷⁹ Elena Nicolai (1905-1993) byla bulharská mezzosopranistka. Debutovala roku 1932 jako Maddalena v *Rigolettu*. Po 20 sezón byla vůdčí mezzosopranistkou milánské Scaly. Po jejím odchodu z opery působila jako herečka. Elena Nicolai vlastnila jeden z nejjistějších a nejsilnějších hlasů 20. století, neobvyklé hloubky a svalové síly. Pro nahrávací společnosti RAI a EMI zaznamenala Eboli, v *Donu Carlosovi*, Vestálku, Santuzzu v *Sedlákovi kavalírovi*, kněžnu v *Adrianě Lecouvreur* a Preziosillu v *Síle osudu*. Nicolai zpívala rovněž wagnerovské role (např. Bünnhildu v *Siegfriedovi*).

⁸⁰ Ebe Stignani (1904-1974) byla italská mezzosopranistka, která se uplatnila zejména v mezzosopranových dramatických rolích italského repertoáru. Její hlas byl velký a bohatý v tónu, rovnoměrně rozložený v celém rozsahu. Debutovala v roce 1925 jako Amneris. V roce 1926 dostala pozvání od Artura Toscaniniho na roli Eboli v milánské Scale a Milán se pak stal stěžejním místem její kariéry. Zpívala všechny hlavní italské mezzosopranové role, ale také Wagnerovu Ortrudu v *Lohengrinu*, Brangānu v *Tristanu a Isoldě* a Saint-Saënsovu Dalilu. V roce 1937 vystoupila poprvé v Covent Garden jako Amneris a v letech 1952 a 1957 zde zpívala Adalgisu v *Normě* po boku Marie Callas. Roku 1958, po vystoupení v roli Azuceny (Londýn) a Amneris (Dublin), odešla z jeviště. V roce 1941 se provdala a 1944 porodila syna.

GS: Nicolai, například, byla mezzosoprán wagnerovského rozměru. Její hlas byl drsný, tmavý, široký – wagnerovský. Stignani byla, samozřejmě, pěvecký fenomén. Obdivovala jsem tu ženu divoče, neboť měla velkolepý hlas. Také musela hrát druhé housle Pederzini a byla ochotna dělat hodně *Trubadírů*, protože Pederzini nechtěla ze sebe dělat ošklivou starou ženu. To je tak, jak to bylo. V každém případě, Stignani je vysoko nad všemi ostatními.

SZ: Jako interpretka?

GS: Ne, jako zpěvačka. Ona vždy zněla stejně a nebyla herečka.

GS: Nejde se naučit osobnosti. Je dána přirozeně, jako hlas. Pokud má člověk osobnost, může publiku přiblížit život představované figury. Ať radost nebo žal, je nutno vědět, jak to zprostředkovat. Pak je publikum s životem této postavy spojeno. Dnes už není žádná osobnost. Oni nevědí, co to je, nebo jim chybí odvaha. „Já vám rozumím“, říkají mi žáci, „ale jak to mám dělat?“ Já říkám: „Nějak řekneš svému milému „Miluji tě“.“ Nemusíš to říci melodramaticky, jako v divadle, ale musí v tom být něco z tebe. Necítíš v sobě něco, co tě přiměje říct „Miluji tě“? Když zpíváš: „Já ti otvíráám své srdce“, to je tak smyslné. Člověk by to měl zpívat částí těla, kterou se neodvažují pojmenovat. Ale tak to musí být!

SZ: Barbieri mi řekla, že jste ji bránila v kariéře.

GS: Sama sobě si zabraňovala v kariéře! Ačkoli byla skvělá umělkyně s krásným hlasem, měla krátký hlasový rozsah a tak nemohla zpívat všechna díla, která já jsem zpívala díky mému velkému rozsahu. Dokonce by se uškrtila na (vysokých) g.

Fedora Barbieri: Simionato nebyla opravdový mezzosoprán, ale krátký soprán. Její hlas pod g nebo gis v sobě neměl nic. Ona mohla udělat kariéru jen prostřednictvím svých milenců. Nevěděla jak zpívat, měla by se sama stydět! Šla dopředu jen proto, že ji tlačili. Byla milenkou velmi významných osob.

....

Gianna Pederzini byla velká umělkyně, ačkoli nebyla ve skutečnosti mezzosoprán, ale soprán. Byla dobrá.

Gabriella Besanzoni⁸¹ mi řekla, že jsem byla nejúžasnější Carmen a nejkrásnější mezzo. Simionato byla abnormální. Nemluvte mi více o ní!

SZ: Používala jste ve *Falstaffovi* hrudní hlas?

FB: Nikdy. (zpívá „Reverenza.“) Toto není hrudní hlas. Je to hlas podepřený dechem.

Leyla Gencer k uvedeným výrokům na adresu hrudního hlasu poznamenala, že obě, Simionato i Barbieri, hrudní hlas používaly a mají tedy krátkou paměť: „Dokonce dnes je Quickly Barbieri jen hrudní hlas. [...] Když posloucháte Barbieri v *Normě*, uslyšíte, že mezi spodní polohou a horní polohou je skok se zřejmou změnou v barvě. Ona nepřechází z jedné polohy do druhé beze zjevné změny. Je evidentní, že zpívala v hrudní poloze a pak, když šla do vyšší polohy, zesvětlila hlas. Všechny alty to vždy dělaly. Je to přirozená věc.“

Carla Gavazzi se vyjádřila takto:

SZ: Jaké jsou rozličné aspekty expresivního zpěvu?

CG: Míra. Vnímání míry je vždy důležité. I krásná věc se stane vulgární když ji přeženeme. Důležitá věc je stále zachovat pravý smysl míry. To lze pocítit jen u někoho, kdo má kulturu nebo spontánní přirozenost. Vezměme Mafaldu Favero⁸², například. Ona neměla nejlepší zázemí. Ale osvojila si skutečnou kulturu. Dělala věci, které byly nádherné. Řekla mi, když zpívala v Bologni *Traviatu*... (zpívá tři verze „Amami, Alfredo“ z *Traviaty*). První dvě jsou zpívány rozličným způsobem, ale obě jsou dobře. Obě se protkly se správnou mírou. Neudělala jsem toto: (předvádí špatný způsob zpěvu a interpretace, posléze správný). Pokud toto nenastane, není to nic!

⁸¹ Gabriella Besanzoni (1888-1962) byla italská mezzosopranistka. Debutovala roku 1911 jako sopranistka – *Adalgisa* v *Normě*. Po dalším studiu se přeorientovala na mezzosoprán (zpívala Ulricu v *Římě* a posléze vystupovala napříč Itálií. Vystupovala v Teatro Colón, navštívila Rio de Janeiro a Mexico City, kde zpívala Ulricu, Dalilu, Nancy v *Martě*, Carmen a Amneris (vše po boku Enrica Carusa). V angažmá v Metropolitní opeře (1919-1920) debutovala jako Amneris, pak zpívala Italku v *Italce z Alžíru*, Dalilu a Preziosillu (všechny role opět s Carusem). Vystupovala i ve Státní opeře v Berlíně. Její repertoár zahrnoval také Lauru a Santuzzu (kterou zpívala za dirigování Mascagniho). V La Scale (1923-1924) zpívala Gluckova *Orfea* pod taktovkou Toscaniniho, objevila se rovněž jako Mignon a Carmen. Roku 1939 se rozloučila s jevištěm v Caracallových lázních v *Římě* jako Carmen, žila pak střídavě v Rio de Janeiro, později působila jako pedagožka v *Římě*. Na jevišti zaujala krásou svého výrazného plného altu, jako i perfektní pěveckou technikou a elegancí svého vzezření.

⁸² Mafalda Favero (1903-1981) byla italská sopranistka. Profesionální kariéru začala už počátkem 20. let, 1929 debutovala v La Scale jako Eva v *Mistrech pěvcích norimberských* pod vedením Artura Toscaniniho. Do roku 1949 se sem pravidelně vracela, dále zpívala v Covent Garden, San Franciscu, Metropolitní opeře. Obsáhla rozsáhlý repertoár, a to i současných autorů, zpívala několik světových premiér. Spojována však byla zejména s rolemi Mimi, Liu, Manon, Violetty, Lodoletty, Iris, Suzel a Markétek (Gounodovy a Boitovy). Zaujala rolí Madame Butterfly, což později považovala za důvod svého předčasného odchodu ze scény roku 1954, protože se ze sebe cele vydala a role jejímu hlasu způsobila újmu.

SZ: Dotazoval jsem se Cerquetti (CG: Měla krásný hlas, ale otvírala zvuk příliš.), Babieri (CG: krásný hlas), Adami Coradetti (CG: také krásný hlas), Oliviero, atd. S výjimkou Gencer (CG: Ta je skvělá. Inteligentní!) byly všechny proti užití hrudního hlasu, který já osobně pokládám za nepostradatelný.

CG: Nepostradatelný! Ony jsou ignorantské. Promiňte mi. Jsou ignorantské. Oliviero používala hrudní hlas, víte. Aby se stala úspěšnou.

Verdi velmi dobře věděl o výrazových možnostech hrudního hlasu, často pro něj u mezzosopránových rolí byl důležitější, než vysoké tóny: „Řekni mi, [...] jestli Fricci má G a As v hrudním hlase pro její melodii čtvrtého dějství. Pokud nemá, bylo by to více fatální, než kdyby vysoké B bylo silné či slabé.“⁸³ Pokud se vrátíme k nahrávkám počátku 20. století, je možné vždy slyšet zřetelný přechod mezi střední polohou hlasu a hrudním rejstříkem. Dnes je toto považováno za neestetické a nezdravé, ale dispozice této polohy hlasu jsou víc než výmluvné pro skladatelovy účely. Hrudní hlas může být velmi efektivní dramatický potenciál, kde jeho výrazovost je hlavní devízou. Pro Verdiho byl hrudní hlas zásadní složkou dramatického výrazu. Bylo to tak i v případě Waldmann, kde otázka na její hlubokou polohu byla stěžejní: „Má Waldmann dobré hluboké tóny? Jak nízko může jít?“⁸⁴ U rolí Azuceny, Amneris, Ulricy, Eboli Verdi prostřednictvím hrudního hlasu vyjadřuje emocionální stavy, často bolesti, zoufalství, temna.

Naproti tomu vysoká zpěvná poloha skýtá oproti hrudnímu hlasu jiná úskalí a tím je především výslovnost v této exponované poloze - není zde technicky možné, tak jako v hluboké a střední poloze, se na ni dostatečně zaměřit. Často je proto pro publikum nemožné v této poloze porozumět textu, ale jistou substitucí mohou být jiné výrazové prostředky, např. herectví. Otázka herectví stojí prakticky vždy až za pěveckou složkou. V hudebně-dramatickém díle by ale měla být na její rovině. Podobně jako u pěvecké složky, herecké vyjádření závisí na textové stránce díla. Rovněž úspěch u publika je podmíněn hereckým ztvárněním. Verdi měl vždy kontrolu nad obsazováním pěvců pro své premiéry, kromě pěveckých schopností ho zajímaly i jevištní dispozice interpretů. Evidentní je to v případě obsazení role Amneris, kde hledal „umělkyni s vysoce vyvinutou dramatickou citlivostí, která je vládkyní jeviště.“⁸⁵ Podle Verdiho úspěch opery závisel na dramatických schopnostech pěvkyně – herečky, která

⁸³ Dopis ze 7. listopadu 1870 adresovaný Ricordimu. In: Busch, *Verdi's Aida*, s. 98.

⁸⁴ Dopis z 25. května 1871 adresovaný Ricordimu. Tamtéž, s. 165.

⁸⁵ Dopis z 10. července 1871 adresovaný Ricordimu. In: Busch, *Verdi's Aida*, s. 182.

představovala Amneris. „[...] Nesmíme udělat chybu v této roli. Průměrná Amneris zničí operu.“⁸⁶

Aby bylo možno dnes lépe pochopit požadavky na pěvecké ztvárnění Verdiho rolí, je nutné použít nahrávky pěvců, kteří byli vyškolení v druhé polovině 19. stol. a počátkem 20. stol. nahrávali (z mezzosopranistek např. Louise Homer, Louise Kirby-Lunn, Marie Duchêne, Ernestine Schumann-Heink). Tak lze snadno vníknout do požadovaného ideálu – expresivní interpretace hudby a textu. Interpretace, která je založena jen na dokonalosti vokalizace, nemůže být ideálem Verdiho požadavku na propojení osobní, poetické, dramatické a hudební složky díla. Rané nahrávky z konce 19. stol. se zdají svojí estetikou být daleko dnešním požadavkům, ale je nutné si uvědomit, že i vzhledem k datu jejich vzniku, jsou blíže nárokům Verdiho a jeho současníků, než dnešní pěvecké školení.

Svůj pohled na současnou interpretaci Verdiho mezzosopranových a altových rolí mi poskytly dvě pěvkyně KS. Prof. Margarita Lilova⁸⁷, která patří k významným světovým mezzosopranistkám, které svoji kariéru tvořily na předních operních scénách. Byla zvláště ceněna pro svoji interpretaci Verdiho rolí, jehož stěžejní mezzosopranové a altové role zpívala téměř všechny. Svoji uměleckou dráhu spojila na dlouhá léta s Vídeňskou stání operou, již byla členkou. Působila rovněž jako profesorka zpěvu na Universität für Musik und darstellende Kunst ve Vídni. Protože Margarita Lilova spolupracovala s nejlepšími světovými pěvci, dirigenty a režiséry a rovněž se věnovala pedagogické činnosti, jsou její názory na uměleckou a interpretační činnost velmi přínosné, tím víc, že jejími dirigentskými partnery byli i italští dirigenti, kteří byli nositeli italské hudební tradice.

Na Hudební Akademii v Sofii studovala vedle zpěvu hudební interpretaci s jedním z nejlepších bulharských skladatelů Ljubomirem Pipkovem, dále ve Vídni s prof. Josefem Kribsem, dirigentem, který ji angažoval v mnoha symfonických

⁸⁶ Dopis z 24. května 1871 adresovaný Ricordimu. Tamtéž, s. 163.

⁸⁷ Margarita Lilova (26. 7. 1935) se narodila v Tscherven Briag v Bulharsku. Studovala v Sofii s Marií Zibulkou a Michaiem Jankovem. V opeře debutovala roku 1959 jako Maddalena v *Rigolettu* ve Varně, kde zpívala také Pavlinu, hraběnkou v *Pikové dámě* a Azucenu v *Trubadúru*. V roce 1962 a 1963 debutovala v Covent Garden a Vídeňské státní opeře jako Amneris. Hostovala v pařížské Opeře, Komické opeře v Berlíně, Teatru Colón v Buenos Aires, Kolíně nad Rýnem, Düsseldorfu, Los Angeles, San Franciscu, Montrealu, Moskvě. V letech 1963-1995 byla členkou Vídeňské státní opery. V období 1965-1967 vystupovala na Salcburském festivalu v *Borisi Godunovi* pod taktovkou Herberta von Karajana. V roce 1973 účinkovala v La Scale jako Ulrica v *Maškarním plesu* a vrátila se sem roku 1988 jako Mary v *Bludném Holanďanu*. Věnovala se také koncertní činnosti a písňovým recitálům. Nahrála komplety *Hoffmanových povídek*, *Borise Godunova*, *Růžového kavalíra*, Brucknerovo *Te Deum* a *Mši* nr. 2 (Decca), Bachovy *Matoušovy pašije* a Verdiho *Requiem*.

koncertech, a s prof. Swarovskym, pedagogem Claudia Abbada a Zubina Mehty. Pro účely této disertační práce se vyjádřila k zásadním Verdiho mezzosopránovým a altovým rolím, způsobu zpěvu Verdiho hudby, její interpretace, hlasových dispozic pro tento obor.⁸⁸ Na často tradovaný názor, že zpívat brzy Verdiho škodí hlasu reagovala Margarita Lilova takto: „Protože zpívám od dětství, byl aparát denním zpíváním přirozeně dobře vyvinut a proto jsem to mohla vydržet. Hlas byl velký, ale já jsem byla velmi mladá. Když někdo začne zpívat například v 16-ti, 17-ti letech a pak po akademii začne s dramatickými věcmi, pak je to pochopitelně velmi nebezpečné. Protože pro dramatismus jsou rozhodující plíce. Jak jsou vyvinuty plíce, mezižební svaly, jak ty pracují. Vezměme soprán. Ten začíná úplně lyricky, mnohé jsou koloratury, lyrické koloratury. Moje dcera začala jako lyrická koloratura a za dvacet let zpívala Turandot. Jako dítě nezpívala, ale během pěti let akademie se natolik rozvinula, těmi lyrickými partiiemi (zpívala přes 30 hlavních lyrických rolí) si rozšířila záda a hrudní koš do té míry, že se hlas stal najednou velkým a těžkým, přešla tedy na spinto a pak do dramatického oboru. To znamená, že u sebe si to vysvětluji tak, že to dětské a mladistvé zpívání pomohlo. Jinak jsem mohla mít krize. Verdiho hudbu člověk musí zpívat vertikálně. Verdiho fráze je vytvořena tak, že se musí vždy zpívat vertikálně - ze shora dolů. Například hudba Richarda Strausse se má provádět horizontálně. Člověk tu frázi vede jinak. U Verdiho je víc opory, která je úplně dole v páteři. Ta je rozhodující. Na ní je třeba tyto fráze vystavět. Jinak není snadné zpívat Verdiho. Zpívala jsem Verdiho a Wagnera. Znamená to – Wagner má obrovský orchestr. A pomalé fráze. To značí, že Wagner s Verdim mají tuto oporu kostrče, zespodu, sedím na tónu. Verdiho hudba jde dál, ale u Wagnera velmi rozlehle. Verdiho zpěv je belcanto. Wagner si vždy přál, aby jeho hudba byla zpívána stylem belcanto. Zde jsou styčné body těchto dvou stylů. Ale „Voce Verdiano“ nemůže být každý. Barvy hlasu jsou spojené s myšlenkami. Uměle se hlas barvit nedá, to je proti hlasu. Musíte hlas produkovat volně; buďto má více barev nebo má jen jednu barvu. Jsou lidé, kteří mají jen jednu barvu. A tyto barvy jsou spojené s emocemi a emoce vzcházejí z myšlenek. Člověk nemůže hrát emoce. Může ztvárnit myšlenku a ta tvoří emoci. A když je zpěvák emocionální, je důležité, aby tyto emoce jen tak ze sebe nenechal uniknout, ale aby je dokázal zastavit. Protože jinak to pracuje proti němu samému. Člověk se musí stále pokoušet emoce ovládnout. A když je člověk emocionální a emoci ovládá, skýtá to velké možnosti. My zpíváme neustále programní hudbu. Nezpíváme vokály, zpíváme text. A tento text nese

⁸⁸ Celý rozhovor s Margaritou Lilovou viz příloha disertační práce.

myšlenky. Když zpěvák dostane nějakou partii, musí se jí řádně zabývat. Musí pro ni mít biografii, musí čít kdekoli o ní cokoli stojí, zvláště jedná-li se o historickou postavu. Občas pěvec musí domýšlet. Musí znát, co se děje s jeho rolí. To je intenzivní příprava. A člověk pozná - já jsem vedla mnoho mistrovských tříd, seděla jsem v porotách na soutěžích - okamžitě poznám, zda pěvec rozumí, co zpívá nebo ne. A může to být božský hlas, pro mě je to jen poznámka, že se má dál rozvíjet. Ale nemohu to přijmout a říct: „Jdi a zpívej!“ Ne. Když mám text v cizí řeči, musím ho zvlášť opsat, tak jsem sama pracovala, výslovnost napsat nad něj a dolů význam slova. A musím znát přesně každé slovo, nikoli přibližně. Pak mohu nabídnout to konkrétní slovo při mojí interpretaci nebo používat opory pro hudební fráze. Jinak je to stroj k produkování zvuků, často s nedostatečným množstvím konsonantů, a to je nudné. Dá se to vydržet 3-5 minut, ale pak se ptáte, zda se něco vůbec stalo. Při mnohých interpretacích jsem říkala: „Zde se teď začíná odvíjet kriminální příběh. Tady musíte vše důležité vyjádřit a formovat, aby se o to obecnost začalo zajímat.“ Jinak je to nudné. Začnou zívat. Opera je zcela povýšená věc. Je poezií, není normálním životem. Nedá se válet po jevišti ve špíně. Opera je romantická, poetická. Není to jen lyrismus, je to ještě hlubší. A ve ztrátě tohoto je třeba hledat tu největší chybu. Že pěvecké provedení má nuance, že člověk jen nepoužívá gesta, to je jasné, ale nikoli na konto zpěvu a hlasu upřednostňovat jiné věci.

Stěžejní mezzosopránové role Verdiho oper charakterizovala Margarita Lilova takto: „Azucena je role velmi bohatá, silná. Tato role má dva plány. Když člověk roli interpretuje, Azucena je v této realitě, ale ona má ještě druhý plán, v něm popisuje své vize a to je velmi zajímavé. Jedna z rolí, která mi přinesla největší úspěch byla Azucena. Azucena i Amneris jsou dramatické partie, obě požadují dobrou střední polohu – bez střední polohy to nemá smysl - pak to znamená, že ten hlas není dost dramatický, potom je lyrický mezzosoprán. Azucena je stará žena a matka, to je velmi důležité. Amneris je mladá žena, dcera faraona, je silně zamilovaná - tedy vášnivě zamilovaná, a utrpí svoji tragédii. Obě jsou zoufalé. Amneris sice na začátku ne, ale pak pochopí, co se stalo a je pochopitelně zoufalá. Pro Amneris i Azucenu je ale třeba i dobrá hluboká a vysoká poloha. Je to tak, dramatický mezzosoprán musí mít obojí - hloubky i výšky. Například Azucena končí operu pomstou. Amneris... Napřed je: „Zrádce“, a člověk to bere vážně, ale ona pak pochopí, co se přihodilo a není spokojená s touto pomstou, to je její tragédie. Azucena umírá se slovy: „Já jsem tě pomstila, matko.“ Tak je to. Existují zde totožné body, ale každá je sama pro sebe. Nejtěžší a nejdramatičtější je Eboli. Eboli je

celkem vysoko, ale potřebuje zcela kompaktní střední polohu. A je neustále dramatická. Například tercet s tenorem a barytonem, ten je velmi dramatický.“

Z českých umělkyň jsem k tématu disertační práce oslovila mezzosopranistku Věru Soukupovou^{89 90}, přední českou mezzosopranistku, která se v Národním divadle

⁸⁹ Věra Soukupová (12. 4. 1932) je česká operní a koncertní pěvkyně. Narodila se v Praze, zpěvu se věnovala od dětství. V roce 1955 absolvovala Vyšší hudebně pedagogickou školu a stala se sólistkou Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého. V letech 1957–1960 byla sólistkou opery Divadla J. K. Tyla v Plzni, 1960–1963 a 1980–1992 působila jako sólistka Národního divadla v Praze. Počínaje rokem 1963 byla dvacet let sólistkou České filharmonie, paralelně s hostováním v ND. Roku 1958 to byla 3. cena na mezinárodní pěvecké soutěži v Toulouse, 1960 získala 1. cenu a absolutní vítězství v soutěži Pražského jara a v roce 1963 se stala absolutní vítězkou soutěže v Rio de Janeiro. Od roku 1960 vystupovala v zahraničí: v Jižní Americe, Japonsku, Singapuru, Íránu, Rusku, Anglii, Švédsku, Portugalsku, Španělsku, Francii, Švýcarsku, Rakousku, Belgii, Itálii, Jugoslávii, Bulharsku. V evropských městech působila na festivalech v Bayreuthu (na doporučení dr. Pavla Ecksteina, blízkého přítele Wagnerovy rodiny), Lausanne, ve Vídni, v Salcburku, Montreux. V Německu byla dlouhodobě stálým hostem Státní opery v Hamburku (např. Maddalena v *Rigolettu* po boku Plácida Dominga) a Berlíně. Umění Věry Soukupové dokládají nahrávky společností Supraphon, Columbia, RCA Victor, DGG, Phillips; rozhlas a televize Paříž, BBC, Zürich, Londýn, Berlín, Mnichov. Její umělecká činnost byla protknuta jmény dirigentů jako jsou Paul Klecki, Karel Ančerl, Georg Solti, Charles Mackerras, Lovro von Matačić, Thomas Schippers, Bernard Haitink, Dean Dixon, Claudio Abbado, Karl Böhm, Otmar Suitner, Mauricio Kagel, Thorben Ohlendorf, aj. Za svoji pěveckou kariéru odpívala cca 350 představení (z toho 150 v Národním divadle) a 1100 koncertů. Věra Soukupová se věnovala i pedagogické práci na hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze, tíhla však spíše k umělecké než pedagogické činnosti.

⁹⁰ Jevištní a koncertní repertoár Věry Soukupové:

⁹⁰ Přehled rolí v Národním divadle

Bedřich Smetana: *Libuše* (premiéra 1953/1954) - Radmila
Georges Bizet: *Carmen* (premiéra 1953/1954) - Carmen
Zdeněk Fibich: *Šárka* (premiéra 1956/1957) - Radka
Giuseppe Verdi: *Aida* (premiéra 1956/1957) - Amneris
Antonín Dvořák: *Rusalka* (premiéra 1959/1960) – Ježibaba, Třetí žínka
Nazib Gajazovič Žiganov: *Musa Džalil* (premiéra 1960/1961) – Chaját
Julius Kalaš: *Nepokoření* (premiéra 1960/1961) – Agáta
B. Smetana: *Braniboři v Čechách* (premiéra 1960/1961) – Děčana
Richard Strauss: *Elektra* (premiéra 1961/1962) – Klytaimnestra
Jaroslav Doubrava: *Balada o lásce* (premiéra 1961/1962) - Markytánka
Iša Krejčí: *Pozdvížení v Efezu* (premiéra 1962/1963) – Adriana
B. Smetana: *Čertova stěna* (premiéra 1962/1963) – Závíš
Bohuslav Martinů: *Julietta* (premiéra 1962/1963) – Hadač
Sergej Prokofjev: *Láska ke třem pomerančům* (premiéra 1962/1963) – Linetta
G. Verdi: *Rigoletto* (premiéra 1962/1963) – Maddalena
Petr Ilijč Čajkovskij: *Piková dáma* (premiéra 1972/1973) – Hraběnka
Leoš Janáček: *Káťa Kabanová* (premiéra 1973/1974) – Marfa Kabanová
G. Bizet: *Carmen* (premiéra 1977/1978) – Carmen
Z. Fibich: *Nevěsta messinská* (premiéra 1979/1980) – Donna Isabella
B. Smetana: *Tajemství* (premiéra 1980/1981) – Panna Róza
Jiří Pauer: *Zuzana Vojířová* (premiéra 1980/1981) – Babička Zuzčína
B. Smetana: *Hubička* (premiéra 1981/1982) – Martinka
Josef Bohuslav Foerster: *Eva* (premiéra 1981/1982) – Mešjanovka
B. Smetana: *Prodaná nevěsta* (premiéra 1982/1983) – Háta
A. Dvořák: *Čert a Káča* (premiéra 1982/1983) – Káča
B. Smetana: *Libuše* (premiéra 1983/1984) – Radmila
Karel Kovařovic: *Psohlavci* (premiéra 1984/1985) – Stará Kozinová

v Praze po pěvkyních Olze Borové–Valouškové, Štěpánce Štěpánové, Martě Krásové stala první členkou souboru v oboru mezzosoprán/alt. Věra Soukupová se v rozhovoru vyjádřila k otázkám pěvecké interpretace, neboť ve své kariéře z Verdiho rolí ztvárnila

L. Janáček: *Káťa Kabanová* (premiéra 1985/1986) – Marfa Kabanová
Igor Fjodorovič Stravinskij: *Oedipus rex* (premiéra 1987/1988) – Iokasté
Henry Purcell: *Dido a Aeneas* (premiéra 1988/1989) – Kouzelnice
B. Martinů: *Julietta* (premiéra 1988/1989) – Hada
Koncert ze skladeb Antonína Dvořáka a Bohuslava Martinů (premiéra 1989/1990) - zpěv
B. Martinů: *Hry o Marii* (premiéra 1990/1991) – Matka boží
Předvánoční koncert opery Národního divadla (premiéra 1990/1991) - zpěv
Vánoční koncert (premiéra 1990/1991) – zpěv

Koncertní repertoár

Carl Philipp Emanuel Bach: *Geistliche Lieder*
Claudio Monteverdi: *Nářek Ariadny*
Robert Schumann: *Láska a život ženy (Frauenliebe und –leben)*
Franz Schubert: Výběr písní
Johannes Brahms: Výběr písní
Antonín Dvořák: *Biblické písně*
Cikánské melodie
Hugo Wolf: *Španělský zpěvník*
Petr Eben: *Šestero písní milostných*
Maurice Ravel: *Trois poèmes de Mallarmé*
Gabriel Fauré: *Chansons*
Fernando Obradors: *Canciones clásicas españolas*
Richard Wagner: *Písně na slova Mathildy Wesendonckové (Wesendonck-Lieder)*
Gustav Mahler: *Písně o mrtvých dětech (Kindertotenlieder)*
Písně potulného tovaryše (Lieder eines fahrenden Gesellen)
Píseň o zemi (Das Lied von der Erde)
II. symfonie
III. symfonie
Richard Strauss: *Čtyři poslední písně (Vier letzte Lieder)*

Kantáty a oratoria

Giovanni Battista Pergolesi: *Stabat mater*
Johann Sebastian Bach: *Mše h moll (BWV 232)*
Matoušovy pašije (BWV 244)
Vánoční oratorium (BWV 248)
Wolfgang Amadeus Mozart: *Ombra felice (KV 255)*
Ludwig van Beethoven: *IX. symfonie*
Missa solemnis
Hector Berlioz: *Romeo a Julie*
Giuseppe Verdi: *Requiem*
Antonín Dvořák: *Stabat mater*
Requiem
Sergej Prokofjev: *Alexandr Něvskij*
Leoš Janáček: *Glagolská mše*
Igor Stravinskij: *Oedipus rex*
Benjamin Britten: *Jarní symfonie*

Amneris v *Aidě*, Preziosilla v *Síle osudu*, Azucenu v *Trubadúru* a Maddalenu v *Rigolettu*.

Věra Soukupová měla vlastní přístup k interpretaci rolí. Od roku 1958 byl jejím učitelem přednesu pianista Alfréd Holeček, se kterým veškerý operní i koncertní repertoár připravovala. V následujícím textu shrnu názory Věry Soukupové k dílčím faktorům pěvecké práce: při soutěžích se nikdy nerozptylovala jinými adepty, nechodila se dívat na jejich výstupy, soustředila se na sebe. Vždy sama věděla, zda její výkon byl dobrý či v něm byly nějaké rezervy a přisuzovala velký význam radosti ze zpěvu pro interpreta samotného, která se logicky přenáší na publikum. Zpěvák musí zpívat srdcem, není jen výrobcem tónů, to byl také dle jejího mínění důvod úspěchu v mezinárodních soutěžích - schopnost strhnout posluchače s sebou skrze tuto vnitřní radost. Roli se vždy snažila nastudovat do nejmenšího detailu, s maximální jistotou, nepřipustila by vystoupit nepřipravena. Den představení byl od jeho počátku věnován přípravě, včetně velkého časového předstihu v divadle před představením. Ze zahraniční zkušenosti hodnotila atmosféru tamních divadel jako semknutější, na rozdíl od scén českých.

Z repertoáru Věry Soukupové, který se vztahuje k Verdiho rolím, uvádím v kapitole analýzu interpretace dvou stěžejních árií mezzosopránového a altového oboru – „Re dell'abisso, affrettati“ z Maškarního plesu a „Stride la vampa“ z Trubadúra. Jsou zároveň díly, které si pěvkyně vybrala na portrétní desku⁹¹ a které zároveň ukazují šíři jejího pěveckého a interpretačního umění.

Pro pěvce či pedagoga každé zkoumání, či osobní zkušenost může rozšířit jeho interpretaci a porozumění hudbě, kterou ztvárňuje a tím ji zpřístupní posluchačům. Pokus interpretovat Verdiho díla v naší době by měl využít dochované informace o původních představeních a možnost včlenit původní zvyky do dnešních poměrů. Není možné zrekonstruovat tehdejší představení v intencích dneška, ani toho není třeba, ale s pomocí dochovaných nahrávek a materiálů je vhodné přednést poučenou interpretaci díla. Výzkum o praktikách opery 19. stol., včetně italské, je velmi málo rozšířen a pěvci jsou nuceni hledat informace, které jim pomohou vytvořit poučené interpretační postupy. V průběhu pěvecké výuky jsou mladí pěvci často poučeni o jedině správné

⁹¹ *Operní recitál Věry Soukupové*, Supraphon, 1966.

pěvecké metodě, která je jim předána jejich učitelem. Dle mého názoru tomu tak není. Neexistuje jediná správná interpretace díla, ale je jich mnoho. Teprve na základě jejich různorodosti si může pěvec vytvořit představu o vlastní, jedinečné, nekopírované. Je mnoho učitelů a tudíž lze vyvodit konkluzí závěr, že mnoho pěveckých metod. Která je ta pravá? Ta, jež lahodí uchu posluchače, přenesse ho do ztvárňovaného světa, dotkne se jeho emocí.

Tato disertační práce má za cíl ukázat na díle Giuseppe Verdiho zájem skladatele na různorodé, inspirované, podnětné, dramatické formě interpretace. Nikoli jediné možné, ale různorodé. To je i návod pro pěvecké pedagogy, aby nabídli svým žákům možnost volby, nikoli jedinou direktivu, která správná být ani nemusí. Jeho zájem na zručné pěvecko–herecké interpretaci a jeho přesvědčení, že pěvec musí následovat svůj vnitřní pocit, instinkt, neboť znamená jedinečný a osobitý přístup k hudbě, kterou ztvárňují.

3.3 Mezzosopránový a altový hlas

Pěvecká interpretace je založena na užití hlasu jako zásadního prostředku pro jakoukoli vokální interpretační činnost. Tato disertační práce svým zaměřením vymezila hlasové obory mezzosopránu a altu. Před analýzou jednotlivých rolí tohoto oboru je nutno uvést specifika mezzosopránového a altového hlasu.

3.3.1 Definice mezzosopránového hlasu

Mezzosoprán (it. medium soprano, fr. mezzosoprano, něm. Mezzosopran) je hlas v poloze mezi altem a sopránem. Termín historicky zahrnoval ženský i mužský hlas (kastráti a countertenori), častěji je však užíván pro hlas ženský. Rozlišování mezi sopránem a mezzosopránem se stalo běžným na konci 18. století. V rozsahu tohoto hlasového oboru jsou možné extrémy, ať už v nízké či vysoké poloze - všeobecně se uvádí $a-a^2$, lze však běžně zaznamenat $g-c^3$. Mezzosoprán má obvykle těžší charakter, temnější barvu než sopránový hlas. Rozlišuje se lyrický mezzosoprán (Mignon v stejnojmenné opeře Ambroise Thomase), dramatický mezzosoprán (Carmen v *Carmen* George Bizeta), případně kolorатурní mezzosoprán (Rosina v *Lazebníku sevillském* Gioacchina Rossiniho). Jak bude uvedeno níže, tyto kategorie nejsou do té

míry závazné, jako je tomu u sopránového oboru, kde si lze těžko představit pěvkyni lyrického hlasu zpívat obor dramatický a s ním související zařazení do jednotlivých charakterových nuancí. V mezzosopránové oblasti často v různých rolích a jejich typech zařazení koliduje.

Francouzská autorka Catherine Clément⁹² rozděluje ženské hlasy do čtyř různých kategorií: u heroin opery 19. století, s podtitulem „Soprán: Persekuovaná oběť“, demonstruje, že prakticky všechny soprány jsou pokořovanými, pronásledovanými, pomatenými, zaživa pohřbenými, probodnutými či sebevražednými sklony poznamenanými oběťmi.“ Dle ní jediná významná výjimka je na počátku 20. století – Pucciniho Turandot. Naproti tomu mezzosoprány, zahrnuty do kategorie „odolné, čarodějnice, zrádkyně“, Clément srovnává s jejich protějšky barytony, pro zralejší, vypočítavější charakterový typ: „Kladu důraz na podobnost s barytonem ve vnímání mezzosopránu, často zaměřeném na jeho „maskulinní“ způsob života.“⁹³ Další charakteristikou mezzosopránu je svoboda. Carmen je rezistentní vůči každému řádu, či formálnímu pravidlu: „Libre elle est née, libre elle mourra“. Nejvhodnější definice mezzosopránu je skrze tuto svobodu – zabít a je li to nutné, zemřít. Azucena v *Trubadúru* vnitřně bojuje proti svým nepřátelům, Marfa v *Chovanštině* vzdoruje ortodoxnímu náboženství, vášnivá Eboli zradí svou paní, žárlivá princezna z Bouillonu zabije Adrianu Lecouvreur, Dalila z odporu k židovské nadvládě vydá Filištýnům Samsona, Marina v *Borisi Godunovi* vede spiknutí proti Rusku a paní Quickly ve *Fastaffovi* oklame Fastaffa a intrikuje pro ženy. V této hlasové kategorii je výjimkou Charlota ve *Wertherovi*, která ztělesňuje čistotu a nevinnost, podobně jako je tomu často u sopránu. Svým zaměřením má jistou podobnost s Brangänou v *Tristanovi a Isoldě*, která vědomě dá milencům nápoj lásky místo jedu, o nějž ji Isolda žádala. Charlota však rovněž zradí – svého muže a svoji lásku, Wherthera. Ať už vědomě či ne, mezzosoprány zrazují.

Maskulinní charakteristiku mezzosopránu Clément ne příliš užívá v případě tzv. kalhotkových rolí, když zmiňuje přítomnost jisté ženské slabiny v hlase při přestrojení za mladé muže: Cherubín ve *Figarově svatbě* a Oktavián v *Růžovém kavalírovi*. Alt a bas zahrnuje do kategorie hlasů „ducha a síly“.

První výskyt pojmu mezzo soprano je v poznámkách k dílu *Salami a quattro chori* (1612) italského skladatele Ludovica da Viadana. Jedná se zde o hlasově -

⁹² In: SMART, M. A., *Siren Songs*, s. 22.

⁹³ Tamtéž, s. 23.

fyziologické rozlišení sopránové polohy. Viadana nazývá mezzosoprán nízkým sopránem nebo vysokým altem, generelně ho lokalizuje jako střední polohu mezi sopránem a altem. V 17. století měla většina literatury pro soprán rozsah c^1 až g^2 , tedy kritérium dnes připisované právě mezzosopránu. V první polovině 18. století spolu s trendem vyšších a světlejších sopránových rolí, přišel v povědomí těžší mezzosopránový hlas, který byl pro nové sopránové party nevhodný. J. J. Quantz, ve své autobiografii v Marpurgově *Historisch-kritische Beytrage zur Aufnahme der Musik*⁹⁴ pečlivě rozlišuje mezi altem, mezzosopránem a sopránem. U kastráta Senesina, „který byl v Anglii vždy zmiňován jako alt“⁹⁵, byl jeho hlas Quantzem popsán jako „pronikavý, jasný, hladký a příjemný hluboký sopránový hlas (mezzo-soprán)“, jenž zřídka užíval tóny nad f^2 . Ve srovnání se sopránem Francesci Cuzzoni (jejíž rozsah byl c^1 – c^3) a hlasem Faustiny Bordoni⁹⁶ (1700–1781) Quanz⁹⁷ podobně poznamenává, že druhý ze zmíněných hlasů je „mezzosopránový hlas, méně jasný než pronikavý“ s rozsahem od b – g^2 . Quanzovo použití termínu mezzo–soprán nebylo všeobecně akceptováno až do doby po roku 1800, období předtím bylo typické nejednoznačností identifikace ženského mezzosopránu. Mezzosoprán, i v Quanzově užití, má nádech sopránové i altové kvality hlasu.

V operách Händlových byly hlavní mužské role zpívány kastráty v rozsahu a – e^2 , druhá hlavní role pak patřila ženské figuře obdobného rozsahu. Stěžejní roli v *Radamistovi* sice napsal pro Margaritu Durastance, ale byla převzata Senesiem. Až v oratoriu *Šalamoun* zkomponoval hlavní úlohu pro mezzosopranistku Caterinu Galli⁹⁸ (1719/24–1804). Händel psal stěžejní ženské role pro soprán, nepřekračovaly však a^2 .

⁹⁴ In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12. díl, s. 585.

⁹⁵ Tamtéž, s. 585.

⁹⁶ Italská sopranistka, podle Quantze mezzosopranistka. Po senzačním debutu v opeře *Ariodante* Carla Francesca Pollarola nastoupila velmi úspěšnou kariéru na velkých italských operních jevištích své doby, přičemž byla označována za „novou sirénu“. Obdivován byl rozsah jejího hlasu a kvality hluboké polohy, muzikalita, pěvecká technika a jevištní prezenze. Zmíněné její přednosti vedly ke střetům s dosavadní primadonou Francescou Cuzonni, které dosáhly vrcholu 6. 6. 1727 v Londýně při představení opery Giovanni Battisty Bononciniho *Astianatte*, kdy došlo mezi oběma k fyzickému napadení a to na otevřené scéně v přítomnosti královské rodiny. Dále zpívala na scénách v Paříži, Mnichově, Miláně, Benátkách a v Drážďanech, kam odešla spolu s manželem, a zároveň ředitelem drážďanské opery, německým skladatelem Johannem Adolfem Hassem (1699–1783).

⁹⁷ In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12. díl, s. 585.

⁹⁸ Italská mezzosopranistka. Všeobecně známou se stala díky altovým partiím v Händlově oratorii: *Juda Makkabejský*, *Joshua* (1748), *Šalamoun* (1749), *Susanna* (1750), *Theodora* (1750), *Jephta* (1752). Vystupovala na operních jevištích v Itálii, Anglii. Roku 1777 ukončila pěveckou kariéru.

Níže položené party v jeho dílech byly určeny pro role starých žen. Přesto Susanna Maria Cibber⁹⁹ (1669–1734) zpívala stěžejní party jeho oratorií.

Ve Francii se v 18. stol. mezzosopránů považovalo méně než v Itálii a pro vyšší a nižší sopranový hlas v sólové i sborové hudbě bylo užíváno termínu dessus pro soprán, bas-dessus pro mezzosoprán.

Wolfgang Amadeus Mozart psal všechny ženské role pro soprán, ačkoli některé spadají do mezzosopránového oboru: Cherubino ve *Figarově svatbě*, Dorabella v *Così fan tutte*, v *Titovi* Annius a diskutabilně Vittelia. Role mladých mužů u Mozarta patřily rovněž kastrátům - Idamantes v *Idomeneu*, Sextus v *Titovi*.

Na začátku 19. století zvětšení rozsahu sopránů co do vyšší polohy způsobilo, že mnoho pěvkyně, které by do toho momentu bylo možno zahrnout do sopranového oboru, se staly mezzosopranistkami. Vymizením kastrátů, kteří participovali na stejném zařazení, bylo hybnou silou k rozvoji mezzosopránů v opeře, kde v raném 19. století je mnoho zásadních mezzosopránových partií tzv. kalhotkovými rolemi: u Rossiniho Malcom v *Jezerní panně*, Arsace v *Semiramis* a titulní role v *Tankredovi*.

Jak rozporuplně nahlížet na vymezení mezi mezzosopránem a altem dokládá příklad rakouské pěvkyně Karoline Unger (1803–1877), jejíž rozsah sahal od a-d³. Přesto je dnes pokládána za altistku, ačkoli rozmezí hlasu je altu, jak je v dnešním čase polohou chápán, vzdálen. Ceněná byla zvláště pro interpretaci italských oper zejména Rossiniho (*Otello*, *Zelmira*, *Alžběta, královna anglická*), který její umění velmi obdivoval - konkrétně její ohnivost, velký dech, stříbrný hlas. Jeden z největších úspěchů kariéry zaznamenala ve Vídni v hlavní roli *Tancreda*. 7. května 1824 zpívala altové sólo v prvním vídeňském provedení Beethovenovy 9. symfonie a v premiéře jeho *Missi solennis*. Famózní ohlas slavila i v Itálii pod jménem Carlotta Ungher. V milánské Scale účinkovala 14. ledna 1829 v prvním provedení Belliniho opery *Cizinka* v roli Isoletty. V letech 17. března 1833 byla titulní postavou Donizettiho *Parisiny*, 4. února 1836 Antonia v opeře *Belisario* stejného autora a 30. ledna 1838 zpívala rovněž hlavní roli v jeho díle *Maria di Rudenz*. Obrovský úspěch měla v Paříži v období 1833–1834 a v Drážďanech. K jejím vrcholným jevištním partiím patřila Zerlina v Mozartově *Donu Giovannim*, Rosina v Rossiniho *Lazebníku sevillském*,

⁹⁹ Anglická altistka. Během své kariéry byly činná jako pěvkyně i herečka. Známa se stala především jako interpretka partií v Händlových oratoriích. Zpívala první uvedení *Samsona a Mesiáše*. V *Mesiáši* byl její přednes árie „He was despised“ tak ohromující, že při premiéře přítomný Dr. Patric Delany zvolal: „Ženo, za toto jsou ti prominuty tvoje hříchy.“ In: HERBAGE, J., *The Truth about Mrs. Cibber* (London, 1948); SANDS, M., *Susanna Maria Cibber* (1942). Od roku 1744 se věnovala převážně kariéře herečky a 1746 vzdala pěveckou dráhu zcela.

Isabella v *Italce z Alžíru*, Henrietta z Belliniho *Pirátů*, titulní role v *Niobe* Giovanni Paciniho. Po sňatku se spisovatelem François Sabatierem (1818–1891) vystupovala pod jménem Unger–Sabatier a roku 1843, posledním koncertem v Drážďanech, ukončila kariéru.

Naproti tomu jako mezzosopranistka je v dnešní době označována Maria Malibran¹⁰⁰ (1808–1836), přestože její největší konkurentka byla sopranistka Henriette Sonntag (1806–1854). Obě měly v repertoáru tytéž role - např. Belliniho *Normu*. Některé role spojované a zpívané v dnešní době mezzosopránem (Adalgisa v *Normě*) byly původně psány pro soprán.

Mnohdy je obtížné najít dělicí čáru mezi mezzosopránem a altem. Do oboru na tomto pomezí je zařazována francouzská pěvkyně Rosine Stolz (1815–1903), kterou Donizetti, v době komponování pro pařížskou Operu, zamýšlel jako Leonoru ve *Favoritce* (1840) a Zaydu v opeře *Don Sébastien* (1843).

Giuseppe Verdi ve svých operách uplatnil tento hlasový obor zřetelně, kdy Cunizou v *Obertu*, Giuliettou v *Jednom dni králem*, Maddalenou v *Rigolettu*, Azucenou v *Trubadúru*, Ulricou v *Maškarním plesu*, Eboli v *Donu Carlosovi*, Amneris v *Aidě*, Paní Quickly ve *Falstaffovi* vytvořil velkou řadu úchvatných mezzosopránových a altových partií. Druhý italský velikán, Giacomo Puccini, byl k mezzosopránovému hlasu skoupý, psal pro něj víceméně drobné vedlejší role.

V německé operní literatuře lavíruje nejednotnost zařazení hlasu obdobně zřetelně, což je zřejmé na následující příkladech rolí a interpretů. Například Eglantine z Weberovy *Euryanthy* byla napsaná pro mezzosoprán, ale premiérově zpívaná sopranistkou Theresou Grünbaum (1791–1876), jejíhož umění byl Carl Maria von Weber byl velkým ctitelem a angažoval ji do svého operního souboru za jeho vedení Německého divadla v Praze. Po tomto angažmá odešla do vídeňského divadla, kde zazářila jako Desdemona v prvním vídeňském provedení Rossiniho *Otella* (1819). V roce 1823 ztvárnila ve Vídni v prvním uvedení opery *Euryantha* úlohu Eglantiny a tím si zajistila nadčasovou gloriolu. Posléze vystupovala v Dvorské opeře v Mnichově

¹⁰⁰ Jedna z největších pěvkyní všech dob. Narodila se v Paříži do španělské rodiny. Ve zpěvu ji vzdělával otec Manuel Garcia, již v pěti letech účinkovala v divadle, jako jedno z Médeiných dětí v opeře Simone Mayera *Medea v Korintu*. Operní debut absolvovala v Londýně v roce 1825 - Rosina v *Lazebníku sevillském*. Po působení v Americe se vrátila do Evropy, kde v Paříži vzbudila velký ohlas rolemi v Rossiniho operách. V pařížské Opeře ohromila svým podáním Arsaceho v Rossiniho *Semiramis*. Maria Malibran slavila nepředstavitelné úspěchy v Miláně, Římě, Neapoli, Bologni. Londýnské publikum ji zahrnovalo nadšením, když zde zpívala hlavní roli v Belliniho *Náměsíčné* (Bellini pro ni snížil part Elvíry v *Puritánech*) a Leonoru v Beethovenově *Fideliu*. 30. 12. 1835 ztvárnila v milánské Scale hlavní roli v původním a prvním provedení Donizettiho Marie Stuartovny. Jejími sourozenci byli pěvkyně Pauline Viardot–Garcia (1821–1910) a pěvec, hlasový pedagog Manuel Garcia jr. (1805–1906).

(1827), Dvorní opeře v Berlíně (1828–1830). Její velké jevištní partie se rekrutovaly z oper Mozartových: Hraběnka ve *Figarově svatbě*, Donna Anna v *Donu Giovannim*, Vitellia v *Titovi* a také Rosina v Rossiniho *Lazebníku sevillském*. Po ukončení aktivní kariéry si zřídila roku 1832 v Berlíně pěveckou školu. Když Richard Wagner převzal vedení drážďanské opery zpívala zde v prvním uvedení jeho *Rienziho* (1842) Adriana a *Tannhäusera* (1845) Venuši sopranistka Wilhemina Schröder-Devrient (1804–1860). Tytéž úlohy však na scéně Metropolitní opery, spolu s Ortrudou (*Lohengrin*), Magdalenou (*Mistři pěvci norimberští*) a Brangänou (*Tristan a Isolda*) byly uvedeny altistkou Mariannou Brandt, jejíž obrovský dramatický alt velkého rozsahu ji dovoľoval zpívat role od koloraturních až po Kundry ve Wagnerově *Parsifalovi*. Marianna Brandt (původním jménem Marie Bischof) debutovala v roce 1867 v Městském divadle v Olomouci jako Ráchel v opeře Jacquese Fromental Halévyho *Židovka*. Po hostování v rakouském Grazu vzbudila pozornost ve Dvorní opeře v Berlíně jako Fides v Meyerbeerově *Prorokovi* a Azucena ve Verdiho *Trubadúru*, následně zde byla v letech 1868 – 1886 angažována jako první altistka souboru. Roku 1872 debutovala v Covent Garden v Londýně jako Leonora ve Beethovenově *Fideliu*, od roku 1873 hostovala také ve Dvorní opeře ve Vídni. Byla však ceněna zejména jako obdivuhodná Wagnerovská interpretka, ať už v jeho *Tristanovi* (Brangäna), *Parsifalu* (Kundry) nebo v *Prstenu Nibelungově* (Waltraut v *Soumraku bohů*). Převratný úspěch zaznamenala v letech 1884–1888 na scéně Metropolitní opery v New Yorku, kde v tomto časovém rozmezí účinkovala ve všech podstatných premiérách. Mimo jiné tu zpívala v prvním uvedení *Mistrů pěvců norimberských* Magdalenu, koloraturní roli královny v opeře Karla Goldmarka *Královna ze Sáby*, Elvíru v *Donu Giovannim*, Amneris v *Aidě*, Siebla v Gounodově *Faustovi a Markétce*. Celkem v Metropolitní opeře odzpívala 160 představení v 18 různých rolích. Hostovala také na rozličných operních scénách v Německu, Švýcarsku, Rakousku a i v brněnském divadle (1886). Do jejího výčtu rolí náleží mimo jiné role Satiry ve Spontiniho *Olympii*, Ortrud v *Lohengrinu*, Fricka a Waltraut v *Prstenu Nibelungově*, Marghareta v opeře Roberta Schumanna *Jenovéfa*, Epicharis v *Neronovi* Antona Rubinsteina, Hedwize v Rossiniho *Vilému Tellovi*, Leonora v Donizzetiho *Favoritce*, Morgana v Goldmarkově *Merlinovi*, Orfeus ve stejnojmenné opeře Christopha Willibalda Glucka, Maddalena ve Verdiho *Rigolettu*. Od roku 1890 byla činná jako pěvecká pedagožka ve Vídni.

Ani ve 20. století se nic nezměnilo na náročnosti specifikace rozdílů mezi mezzosopranovým a altovým hlasem. Termínu alt se používá pro ženské hlasy

s bohatou, akcentovanou hlubokou polohou, daleko častěji však je užíváno termínu mezzosoprán, kde v rozdílu tónu je charakterizován jako lyrický nebo dramatický mezzosoprán, není zde však třeba hledat paralelu k lyrickému či dramatickému sopránu. Co se koloraturního mezzosopránu týče, nedefinuje se ani tak profilací vyšší polohy, jak je zvykem u sopránu, ale výjimečnou hybností, která se však může vyskytovat u mezzosopránů všech typů. Zde je namístě zmínit fenomenální altistku přelomu 19./20. století Louise Kirkby Lun, která byla domovem především ve francouzských, italských a německých operách. Ačkoli po sňatku 1899 se nejprve kariéry vzdala, zpívala v roce 1901 v Covent Garden, kde byla do roku 1914 a později pak v letech 1921–1922 v angažmá. Vystoupila zde v anglických prvních provedeníh oper *Hérodiade* od Julese Masseneta, *Hélène Camila Saint-Saëns* a Gluckova *Armida*. V roce 1902 byla povolána do Metropolitní opery, kde debutovala rolí Ortrudy ve Wagnerově *Lohengrinu*, dále zde během dvou následujících let vystoupila jako Brangäna v *Tristanu a Isoldě* a Amneris v *Aidě*. Opětovně angažovaná byla v letech 1906–1908, kdy na této scéně ztvárnila Fricku a Erdu v *Prstenu Nibelungově*. V Covent Garden byla Dalilou v prvním tamějším uvedení opery *Samson a Dalila*, 1914 zde vystoupila jako Paní Quickly ve Verdiho *Falstaffovi*. Hostovala rovněž v Maďarsku, jako významná oratorní a koncertní pěvkyně vystupovala na stěžejních hudebních festivalech v Anglii, kde byla rovněž činná pedagogicky. Měla obzvláště temný, plný hlas, který je zachycen na nahrávkách, u nás je možno si jej poslechnout z nahrávek roku 1911 v duetu Giocondy a Laury z *Giocondy* a Aidy a Amneris z *Aidy* na kompletní edici Ultraphonu The complete Destinn.

V období minulého století excelovalo několik skvostných mezzosopranistek. Ve třicátých letech španělská pěvkyně Conchita Supervia (1895–1936) zaujala komickými hrdinkami Rossiniho oper – titulní role v *Popelce*, *Italce v Alžíru* a *Lazebníku sevillském*. Ve čtyřicátých a padesátých letech 20. století mezzosopranistky participovaly i na rolích vážných Rossiniho oper. Dominantní postavení tu měla americká pěvkyně Marilyn Horne (*1934), která, byť započala svoji dráhu jako lyrická sopranistka, přešla do mezzosopránového oboru a okouzlovala koloraturou, virtuositou a lehkostí v rolích Arsaceho v *Semiramis*, Malcoma v *Jezerní panně* a v *Tankredovi*. Vzhledem ke svému předchozímu oboru disponovala kvalitní vysokou polohou pro Adalgisu v *Normě*. V jejím odkazu šly v 70. letech Teresa Berganza (*1935) – kromě oper Rossiniho obdivovaná zejména jako Bizetova Carmen, Frederica von Stade (*1945) s ohlasem jak v koloraturních rolích, tak jako Charlota v Massenetově

Wertherovi a *Oktavian* v *Růžovém kavalírovi* Richarda Strausse. Ruská mezzosopranistka Jelena Obrazcovová (*1937) díky svému ohromnému, tmavému, dramatickému hlasu byla fenomenální představitelkou téměř všech Verdiho mezzosopránových rolí, ale třeba také, kromě Dalily a Carmen, Adalgisou v Belliniho *Normě* v produkci Metropolitní opery v New Yorku. Místo Marilyn Horne v rossiniovském oboru zaujala, ovšem se zcela jiným charakterem hlasu a větší mírou mezzosopránové kvality, současná mezzosopranistka Cecilia Bartoli (*1966), u které jediné může být vyjádřena podstata mezzosopránového hlasu kvalit Malibranové, tj. obrovský rozsah a schopnost zpívat i sopránové partie. Ostatně Bartoli je touto variabilitou dostatečně známa a fantastičnost jejích kreací ji předchází. Bartoli v rossiniovském oboru konkuruje Jennifer Larmore (*1958) nebo Vesselina Kasarova (*1965) a syntézou koloratury s ostatním stěžejním mezzosopránovým repertoárem je Olga Borodina (*1963), pro úchvatnost temného a mohutného hlasu. Z německé provenience závratnou kariéru po sobě zanechala Christa Ludwig (*1928), která, obdobně jako Shirley Verrett (*1931), zpívala i sopránové partie (např. Leonora ve *Fideliu*) a vedle toho tak kontrastní dílo, jako je Brahmsova *Altová rapsodie*. Renomé měla také Němka Birigite Fassbaender (*1939) a to především v tzv. kalhotkových rolích Sexta, Cherubina, Niklase.

V dramatickém mezzosopránovém oboru ohromila prožitím role a bronzem svého hlasu Italka Fedora Barbieri (1920–2003), jež vynikla zejména jako verdiovska představitelka – Quickly, Azucena, Amneris, Eboli, Ulrica. Obdiv sklízela rovněž za Gluckova *Orfea* a Bizetovu *Carmen*. Rivalkou ve stejném oboru jí byla Giulietta Simionato (1910-2010), její hlas však byl světlejší a nedisponoval tak tmavou barvou mezzosopránu, jako tomu bylo u Barbieri, zato měl jistější výšky. Simionato byla rovněž častou představitelkou Azuceny, Eboli, Quickly.

Jak vidno z předchozího textu, optimální charakteristikou mezzosopránového hlasu je variabilita, schopnost obsáhnout role nejen oborově dané, ale role i na pomezí, včetně těch sopránových. Přesah do sopránového oboru je patrný u Lady Macbeth ve Verdiho *Macbath*, Santuzzy v *Sedláku kavalírovi* Pietra Mascagniho, Kundry v *Parsifalovi* či dokonce Pucciniho *Toscy* (např. Grace Bumbry).

3.3.2 Definice altového hlasu

Alt je nízký ženský hlas (lat. altus = vysoký) ležící mezi tenorem a mezzosopránem. Název nelze odvozovat od fyziologických vlastností hlasu, ale z historických předpokladů. Ve středověké hudbě byl vůdčím hlasem tenor, kontratenor byl přidáný hlas v trojhlasé skladbě, jež se připojil k diskantu a tenoru a pohyboval se nad ním či pod ním. Kontratenor tedy představoval buď alt (kontratenor altus) nebo bas, což vedlo k jeho pozdějšímu rozštěpení na tyto dva hlasy. Název alt pak pochází z druhého nejvyššího hlasu čtyřhlasé mužské sborové partitury. Je nutno podotknout, že termín contralto (u nás alt) není synonymem pro pojem alt (myšleno v mimočeské destinaci), kde tento termín definuje druhý nejvyšší part ve sborové tvorbě v níž pojmenovává hlasové zařazení, nikoli hlasovou polohu, barvu, hybnost – tedy atributy pro hlas sólový. Pojem alt je doménou českého a německého prostředí, kde značí hluboký ženský hlas, v ostatních zemích se nejčastěji užívá slova contralto, což má tentýž význam. V disertační práci se přidržím českého označení alt jako synonyma k pojmu contralto. Pro obzvláště hluboký ženský altový hlas je v českém a německém prostředí užíváno termínu kontraalt (něm. Kontra-Alt).

Ačkoli altový rozsah mají ženské i mužské hlasy, pojem contralto je užíván výhradně pro sólový ženský hlas. Typický rozsah altu se udává mezi $f-f^2$, jsou zde možné podobné výkyvy do hloubky či výšky rozsahu jako u mezzosopránu, takže některé hlasy disponují rozsahem $e-b^2$. Tento hlasový typ se vyznačuje bohatým, hlubokým témbrem. V dnešní operní praxi jsou altistky zahrnovány pod mezzosopranový obor, protože, jak již uvedeno výše, oba typy hlasů se v rolích pro ně určených prolínají. Skutečné altistky, zpívající pouze altový obor, jsou spíše výjimkou. Skladatelé věnovali altu role starých žen, matek, vychovatelek, proto jednalo-li by se pouze o tento repertoár, bylo by využití tohoto hlasu velmi omezené. Je možné hovořit, zejména u romantické operní literatury, o rolích určených pro dramatický alt, které se nacházejí u Wagnera, Verdiho či Strausse. Sem náleží např. Erda v *Zlatu rýna*, Ulrica v *Maškarním plesu* či Klytimestra v *Elektře* a jistě i Dalila u Saint-Saënsa, který ji učinil vůdčí postavou celé své opery. Aby tyto role ovšem altistky mohly zpívat, je nutno mít širší rozsah směrem nahoru, protože od Ortrudy je požadováno b^2 a to se opět dostávám k problému stanovení přesné hranice mezi altem a mezzosopránem v operní literatuře. V ní dominují role sopranové, což je možné z toho důvodu, že vysoký ženský hlas zaujme posluchače více než hlas altový. Spíše se hovoří o afinitě skladatele pro

určitý typ hlasu nebo k osobě interpreta. Tak tomu bylo v případě altových písní Johanna Brahmsa pro Amalii Joachim (1839–1899). Byla angažována na malých rolích v divadle ve Vídni, odkud přešla do opery v Hannoveru, svého času vůdčího německého operního domu. Po sňatku s Josephem Joachimem opustila divadelní dráhu, ale vystupovala jako přední interpretka písňové a oratorní tvorby. Johannes Brahms jí pomohl etablovat se jako interpretce jeho, Schubertových a Schumannových písní. S programem o historii německé písně procestovala Spojené státy a posléze založila v Berlíně pěveckou školu. Další altistkou, která postavila kariéru na písni a oratoriu, byla Hermine Spies (1857–1893). Platila za stěžejní altistku své doby, obdivována byla její schopnost přednesu a frázování. Zpívala v německých hudebních centrech, Rakousku, Maďarsku, Holandsku, Dánsku, Rusku. Zejména byla spjata s písňovou tvorbou Johanna Brahmsa, její interpretace *Altové rapsodie* platila za nepřekonatelnou. Vedly se spekulace, že Brahms v ní našel více než zalíbení, neodhodlal se však požádat ji o ruku.

Počátkem 20. století byla nejlepší altistkou své generace, obdivovanou pro krásu, citovost a výraz svého hlasu, americká pěvkyně Luise Homer (1871–1947). Debutovala 1898 ve Vichy jako Leonora v Donizettiho *Favoritce*. Po závazcích v Londýně a Bruselu odešla zpět do Ameriky, tady roku 1900 nastoupila roli Amneris angažmá v Metropolitní opeře v New Yorku, kde účinkovala až do roku 1919 a ještě v letech 1927–1929. Za tuto dobu zde odzpívala 42 partií a 472 představení, ke kterým ještě nutno připočítat sumu představení při zájezdech ansámblu. V roce 1907 zpívala na této scéně americkou premiéru *Adriany Lecouvreur* Francesca Cilei, 1910 premiéru opery *Královské děti* Engelberta Humperdincka, 1913 v prvním provedení *Borise Godunova* Modesta Petroviče Musorgského. Při otevření nové operní budovy v Bostonu zpívala Lauru v *Giocondě* Amilcara Ponchielliho, vystoupila se souborem MET v divadle Châtelet v Paříži. K mistrným rolím jejího repertoáru náležela Dalila, Orfeus, úspěchy slavila neméně jako wagnerovská interpretka. Rozloučila se rolí Azuceny v roce 1929, kariéru ukončila v roce 1930, příležitostně dávala koncerty. Jedna z dcer Luisy Homer, Anne, popsala život a kariéru své matky v knize *Louise Homer a zlatý věk opery* (*Louise Homer and the Golden Age of Opera*) vydané v New Yorku roku 1974. Luisa Homer byla manželkou skladatele Samuela Homera (1864–1953) a tetou skladatele Samuela Barbera (1910–1981).

Z ruské provenience je nasnadě zmínit impozantní mezzosopranistku a později altistku 50.-70. let 20. století Irinu Archipovovou. Pro svůj mohutný hlas tmavého

témbru byla ceněná jako představitelka, kromě ruského repertoáru a Bizetovy Carmen, Verdiho rolí – Amneris, Eboli, Azuceny – zejména eklatantní úspěch v roce 1972 na festivalu v Orange, Ulricy. Zpívala mimo jiné v San Franciscu, Montrealu, Londýně, Miláně, New Yorku, Berlíně, Paříži, Hamburku, Lyonu, Marseille, Bělehradě.

3.3.3 Přehled mezzosopránových a altových rolí Verdiho oper

Hlasové kategorie byly na počátku 19. století podle jevištní potřeby rozděleny tradičně a konvenčně na „primo“, „secondo“ a „comprimario“. V obou desetiletích před Verdiho vstupem do operní oblasti, se podle pravidel omezilo členění hlasových oborů v opeře seria, tragické romantické opeře, na soprán, tenor a baryton. Soprán a mezzosoprán neexistovaly doposud jako oddělené obory. Teprve Verdi ve svém středním období napsal hluboko položené mezzosopránové role a dramaticky využil smyslnou zvukovou barvu mezzosopránu. A byl to také Verdi, který realisticky uplatnil alt, jenž byl do Donizettiho a Mercadanteho zastoupen „kalhotkovými rolemi“. Verdi, inspirován v předloze Fides z Meyerbeerova *Proroka*, vytvořil postavu Azuceny v *Trubadúru*.

V této disertační práci jsou uvedeny ty role, které mají zásadní vývoj v ději, vysloveně epizodní postavy nejsou obsaženy. Následující přehled ukazuje výčet mezzosopránových a altových rolí s výjimkou několika málo těch, které v původním obsazení opery nebyly označeny typem hlasu, tj. epizodních. U některých malých rolí je možný obojí hlasový obor - mezzosoprán i soprán.

Oberto, kníže sv. Bonifáce - CUNIZA (prima donna mezzosoprano)

Jeden den králem - GIULIETTA DI KELBAR (prima donna mezzosoprano)

Alzira - ZUMA (seconda donna mezzosoprano)

Macbeth - KOMORNÁ LADY MACBETH (seconda donna mezzosoprano)

Bitva u Legnana - IMELDA (seconda donna mezzosoprano)

Luisa Miller - FEDERICA (contraalto)

LAURA (seconda donna mezzosoprano)

Stiffelio - DOROTHEA (seconda donna mezzosoprano)

Rigoletto - MADDALENA (contraalto)

HRABĚNKA CEPRANO (seconda donna mezzosoprano)

PÁŽE (seconda donna mezzosoprano)

Trubadúr - AZUCENA (prima donna mezzosoprano)
Traviata - FLORA BERVOIX (mezzosoprano comprimario)
Sicilské nešpory - NINETTA (contraalto)
Maškarní ples - ULRICA (prima donna contraalto)
Síla osudu - PREZIOSILLA (prima donna mezzosoprano)
Don Carlos – EBOLI (premier mezzosopran)
Aida - AMNERIS (prima donna mezzosoprano)
Otello - EMILIA (mezzosoprano)
Falstaff - PANÍ QUICKLY (mezzosoprano)
PANÍ PAGE (mezzosoprano)

4. Opery se stěžejní úlohou mezzosopránů či altů

Tato kapitola zahrnuje ty Verdiho opery, ve kterých má mezzosoprán nebo alt významnou pozici co do velikosti role nebo jejího dějového významu. Vedle obsahového pojednání děl, každá z uvedených oper sestává ze seznámení s interprety prvního provedení opery u výše uvedeného hlasového oboru. Stěžejní a rozsahově největší část je věnována jednotlivým rolím. Překlad italských libret, z nichž jsou v této kapitole uváděny ukázky, byl konzultován s kvalifikovanou překladatelkou z italského jazyka PaedDr. Naděždou Bonaventurovou, aby byla zaručena jeho doslovná přesnost. I když se často jedná, vzhledem k době vzniku libret, o archaickou italštinu, byla v zájmu autentičnosti tato verze ponechána, neboť přeformulováním by nemusel být zachován původní význam jednotlivých slov. Na následujícím rozboru jednotlivých mezzosopránových a altových rolí chci ukázat existenci a proměny lidského citu v hudbě, jež stejně jako jiné druhy umění, vnáší člověka do sféry duchovní, tj. vyjma fyzický svět a zemskou spoutanost. Hudební narací, která, je-li správně pochopena, dokáže posluchači zprostředkovat kontakt mezi slyšeným a obsaženým.

Opera je založena na systému skládajícím se ze slov, hudby a vizuálního umění. Způsob, jakým se tyto části navzájem doplňují se v průběhu dob mění, neboť vzájemně představují pomyslný harmonický kód, který vybral skladatel a publikum se s ním v optimálním případě ztotožnilo. V historii opery je Verdiho postoj v tomto duchu jedinečný. Jeho vývoj byl pomalý a nespojitý, avšak postavený na podstatě jednotné estetiky. Svoji kariérou překlenul dlouhé období zásadních změn; v jeho díle se odráželo pozadí italského romantismu v úzké souvislosti s tehdejšími spodobněním a operní praxí, jejími estetickými a morálními konsekvencemi. Stal se arbitrem konfliktu mezi konzervativním pojetím dosavadní italské tradice, která nebyla příliš pozměněna ať už národními italskými či cizími vlivy – zejména francouzské a německé kultury a přístupem k oblasti nového zázemí, z něhož vznikne hudba, jejímž jádrem a smyslem je pravdivé ztvárnění lidských emocí.

4.1 Oberto, kníže sv. Bonifáce

Opera *Oberto, kníže sv. Bonifáce* se jeví být pod rouškou tajemství. Není zcela jasné, zda je přepracováním Verdiho dřívější opery *Rochester* nebo, jak se domnívá Budden¹⁰¹, pokud je přepracováním vůbec, pak libreta Antonia Piazzzy nazvaného *Lord Hamilton*. Abbiati předpokládá záměnu dvojí, a to nejprve z *Rochestra* na *Lorda Hamiltna*, posléze na *Oberta*.

Cesta ke vzniku opery vycházela z roku 1835, kdy Verdi pracoval na kompozici své první opery. Nabídl jí Pietru Massinimu, řediteli divadla Filodrammatico a také divadlu v Parmě. Massiniho dílo zaujalo a poskytl jej Bartolomeu Merellimu, impresáriu Scaly, protože v mezidobí vytvoření partitury už svoji pozici nezastával. Dílo mělo být provedeno na jaře 1839 pod názvem *Rochester* na libreto Antonia Piazzzy¹⁰². Pro onemocnění jednoho z představitelů byla premiéra odložena. V mezičase Verdi pokračoval v úpravách hudby a Piazzův *Rochester* nebo *Lord Hamilton* byl přepracován Temistoclem Solerou¹⁰³ s názvem *Oberto, kníže sv. Bonifáce*. První provedení se konalo 17. listopadu 1839 a bylo úspěchem.

Hudební charakter *Oberta* má pro svoji jemnost blíže typu opery Belliniho a Donizettiho, než charakteristice Verdiho hudby pozdějších let. Skladatel usilovně stál o její obnovení v roce 1889 - padesátiletého výročí premiéry. Jak uvádí Mila¹⁰⁴, „bolestné nahlédnutí dovnitř, melancholická rezignace, fundamentální mírnost ducha, jak je vidíme u Belliniho a Donizettiho postav, které podléhají s povzdechem a slzami skutečností nepříznivého osudu, jsou vlastností zcela vzdálené čtyřem vůdčím charakterům *Oberta*. Podrobení a uštvaní osudem se přesto probíjejí dál ke konci s ukrutnou energií. Nejsou truchliví jsou draví - dokonce i ženy - křehká Cuniza, i nešťastná Leonora. Jsou duševně hrdí, a to za nelítostných a nešťastných okolností. Jsou lidmi, kteří jednají, nikoli přetrpí.“

¹⁰¹ BUDDEN, J., *The operas of Verdi I.*, s. 47.

¹⁰² Antonio Piazza (1742–1825) byl znám jako libretista. V 70. letech 18. stol. působil v divadle San Samuele v Benátkách. Později byl editorem listu *Gazzetta urbana veneta* (1787–1798). Podílel se spisovatelem Giovannim Casanovou na polemice mezi italskými a francouzskými spisovateli. Jako dramatik byl ovlivněn Carlem Goldonim. Pro své politické přesvědčení se po pádu republiky jeho pozice podlomila. Zemřel v chudobě.

¹⁰³ Temistocle Solera (1815–1878) svoji profesní dráhu zahájil jako spisovatel, později se věnoval studiím hudby a literatury. Zkomponoval čtyři opery na svá libreta, úspěchem v tomto oboru se stala až spolupráce s Giuseppem Verdim. V letech 1845–1855 žil ve Španělsku, kde působil jako impresárió, spolupracoval s politickými deníky a jeho jméno bylo zařazováno mezi velké španělské spisovatele.

¹⁰⁴ BALDINI, G., *The story of Giuseppe Verdi*, s. 42.

Hudebně je zajímavé finále 1. dějství, nejlepším místem kvartet 2. dějství, který explicitně ukazuje Verdiho dramatický smysl. Typy nejsou vykresleny se zralostí pozdější Verdiho kompozice, přesto skýtají mnohé zajímavé prvky expresivních emocí jako například na konci opery, ve vyjádření Leonory ke skutečnosti, že jí milý zabil otce. Vztah mezi Obertem, Leonorou a Riccardem předjímá trojici Rigoleta, Gildy a vévody mantovského.

4.1.1 Děj opery

Děj opery se odehrává v severní Itálii roku 1228 na Ezzelinově hradu nedaleko Bassana. Mladý hrabě Riccardo se má oženit s Ezzelinovou sestrou Cunizou. Ranil ale svého přítele Oberta tím, že svedl jeho dceru Leonoru. Když Oberto tento klam objeví, nabádá Leonoru, aby šla za Cunizou a řekla jí, jak věc stojí. Cuniza pod dojmem zprávy od Leonory Riccarda opustí a nutí ho, aby si vzal Leonoru. Obertovi to nestačí a vybízí Riccarda na souboj v němž je sám zabit. Leonora odchází do kláštera.

4.1.2 Cuniza

Pro roli Cunizy byla zvolena altistka Mary Shaw (1814–1876). Po premiéře kritika psala, že má sice hlas a dobrou výslovnost, ale jako začátečnice bez jevištní praxe není ještě pro tak významné divadlo vhodná.¹⁰⁵ Tyto informace tisku však nebyly pravdivé - Shaw začátečnicí vskutku nebyla. Svoji uměleckou dráhu započala v roce 1834, působila jako oratorní a koncertní pěvkyně. Roku 1836 zpívala na festivalu v Northwich a Liverpoolu (zde v prvním anglickém provedení oratoria *Pavel Felixe Mendelssohna Bartholdyho*) a na festivalu v Birminghamu. 1838 vystoupila jako sólistka v Lipsku v koncertě pod Mendelssohnovým vedením. V Itálii se poprvé představila v roce 1839 na jevišti v divadle Teatro Nuovo v Novaře jako Arsace v *Semiramis* a Malcom v *Jezerní panně*. Rychle se dostala ve známost a ještě téhož roku ztvárnila v milánské Scale roli Cunizy v prvním provedení Verdiho *Oberta*. Od roku 1842 působila v Covent Garden v Londýně. Jejími velkými rolemi byly Arsace, Malcom a Fidalma v *Tajném manželství* Domenica Cimarosy. Kariéru ukončila předčasně.

¹⁰⁵ SPRINGER, CH., *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, s. 34.

Cunizza da Romano byla historická postava, italská šlechtična, třetí dcera Ezzelina II. da Romano. V mládí se provdala za Riccarda di san Bonifazio, ale pak se zamilovala do básníka Sordella, který ji přivedl zpět do rodného domu. Později se vdala znovu. Své poslední dny trávila ve Florencii, kde ji osobně poznal Dante. Zvětšuje ji v *Božské komedii*, v devátém zpěvu *Ráje*. Vykreslení jejího vztahu s Riccardem tak, jak se stalo podstatou Verdiho *Oberta*, je fikce.

1. dějství. Riccardo se raduje ze svého zasnoubení s Cunizou. Přijíždí Leonora, která se chce pomstít za to, že ji Riccardo opustil. Zpívá kavatinu o lásce k němu a doufá, že se dřívější radostné dny zase navrátí. Cuniza se má provdat za Riccarda a je právě oblékána do svatebních šatů, když její důvěrnice Imelda a ostatní dívky zpívají verzi melodie, kterou začala předehra. Jestliže má kavatinu Leonora i Riccardo, u Cunizy tomu tak není. V premiéře ji Mary Shaw nezpívala, ale při turínském provedení *Oberta* roku 1840 si ji vyžádala tamější představitelka této role Luigia Abbadia a bylo jí vyhověno. Melodie k ní však nebyla Verdiho, ale od Saveria Mercadanteho, který ji psal do jiné své opery. Místo samostatného výstupu tedy Cuniza jen recitativem dívkám děkuje a propouští je. Přichází Riccardo, kterému jeho snoubenka v duetu svěruje svoji zlou předtuchu spíše než lásku, jež k němu cítí: „Il pensier d'un amore felice...“ - „Pomyšlení na šťastnou lásku se mi zdá jako sen, můj drahoušku. Ale vysvětlit to vše, co mi říká mé srdce – toto štěstí, které mi zaplavuje hrud', je smíšeno s tajemnou bází, a zdá se mi, že mi v srdci zní nařikavý hlas z hlubin“.



Když Cuniza a Ricardo opustí scénu objeví se Leonora, která přichází s Cunizinou důvěrnicí Imeldou. Čeká, až u ní bude ohlášena. Cuniza přijímá Leonoru, ta jí sděluje, že její otec Oberto je rovněž v paláci a v momentu příchodu Oberta jí říká o Ricardově zradě. Cuniza je šokovaná, ale přislíbí jim pomoc. V tomto tercetu je nápadná stretta „Ma fia l'estremo, o misera“ - „Ale budiž to nejzazší, ó ubohá“, v níž každý ze tří přítomných aktérů vyznává své rozhodnutí dovést Riccarda ke

spravedlnosti. První se slova ujímá Cuniza, neboť je ze své pozice Riccardovi nejbližší a následují ji v paralelních partech, jež vyjadřují shodné myšlenky, Oberto a Leonora. Pak tuto jednotu přebírá s Leonorou Cuniza, což dokazuje, že i obě ženy jsou v plánu zajedno, protože zakusili z Richardovy strany zklamání. Na chvíli se spojí melodické linky rovněž mezi Obertem a Cunizou a závěr patří společnému „Cadra.” Cuniza předvolává své hosty, mezi nimi také Riccarda, na kterého vyčítavě ukazuje. Ricardo poznává Leonoru a znervózní. Pokouší se vysvětlit, že Leonoru zpočátku miloval, ale ona ho zradila. Ta mu před celou společností spílá, Cuniza nutí Riccarda, aby se s Leonorou oženil. Tato satisfakce uraženému Obertovi nestačí a vyzve Riccarda na souboj. Dlouhý kvintet přítomných vrcholí ve vzrušeném prestissimu.

2. dějství. Ve vstupní scéně druhého dějství sbor vyjadřuje pochopení pro nešťastnou situaci Cunizy („Infelice! Nel cor tradito!” – „Nešťastnice. Zrazena v srdci!”). Do pokoje Cunizy vstoupí Imelda, aby jí vyřídila, že s ní chce mluvit Riccardo. V recitativu Cuniza neskrývá svoje emoce, stále trvajícím milostným citem k Riccardovi je motivem, který vždy připomene orchestr. Rozjímá nad ztracenou láskou árie „Oh, chi torna l'ardente pensiero” („Ó, kdo vrátí žhoucí myšlenku”), jež je příkladem Verdiho schopnosti vytvořit efektní kus pro mezzosoprán. Hudba je typově blízká Bellinimu včetně koloratur. Objevuje se zde nálada pozdější *Traviaty*, kdy se Violetta v druhém dějství vzdává svého štěstí a života s Alfrédem. „Ó, kdo vrátí žhnoucí myšlenku, která byla krásná tváří i v duši. Zde se mi zjevila... mluvila se mnou o lásce. Jediný její pohled, její sladký úsměv byly pro mne životem, štěstím, rájem! Jako klenoty na ledový hrob mi nyní zbytečně sestupují do srdce.“

Pak nařizuje Imeldě, aby Riccardovi přinesla vzkaz, že se má vrátit k Leonoře. Svoje rozhodnutí vyjadřuje v kabaletě „Piu che i vezzi e lo splendore“ – „Více než lichotka a nádhera“, která je brilantním místem rossiniovského typu, vzdušných lyrických pasáží a dokonalým zdůrazněním expresivního pocitu.

Přestože se Cuniza Riccarda zřekla, trvá Oberto na souboji. Přichází Riccardo, následuje ho Cuniza s Leonorou. Cuniza naléhá ve věci Riccardova závazku k Leonoře a Riccardo, plný výčitek, souhlasí. Oberto trvá na svém a scéna se vyvine v kvartet, který se stane vrcholem celého dějství. Cuniza je v něm rozčilená i litující, Leonora stále miluje muže, který ji zradil, Oberto žádá mstu.

Oberto se dohodl s Riccardem na schůzce v lese, kde dojde k souboji, v němž Riccardo vyzyvatele zabije. Cuniza spěchá v předtuše, přítomné od samého počátku vývoje její role, k místu tragédie. Brzy přichází dopis od Riccarda v němž oznamuje, že odchází do exilu, aby opustil vše, co ho poutalo k Leonoře. Ta se ve svém neštěstí rozhodne, že se stane poustevnicí.

Opera Oberto není časté repertoárové dílo, ale díky líbezným partům hlavních představitelů, je dílem hudebně zajímavým, ze světoznámých představitelk mezzosopranové role Cunizy je možno uvést Violetu Urmanu.

4.2 Jeden den králem

Luigi Merelli nabídl Verdimu po úspěchu *Oberta* smlouvu na tři opery, které měly být napsány v rozmezí osmi měsíců a uvedeny buďto ve Scale nebo v divadle ve Vídni, kde byl toho času také impresáři. Verdimu však 18. června 1840 zemřela žena a chtěl proto požádat Marelliho o zrušení smlouvy, od úmyslu však ustoupil. Z povinnosti napsal komickou operu, ačkoli původním záměrem byla opera seria, ale Merelli změnil dramaturgický plán a požadoval buffu. Verdi píše na libreto *Il finto Stanislao*, což byla nucená volba ze zapomenutých libret Felice Romaniho¹⁰⁶,

¹⁰⁶ Felice Romani (1788–1865) skladatel a libretista. Spolupracoval s různými hudebními periodiky, hlavní náplní jeho práce byla pozice libretisty pro divadlo La Scala v Miláně. Mezi mnoha skladateli, se kterými pracoval, byli Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini a Giuseppe Verdi.

předložených mu Merellim. Prosazuje škrty a strukturu námětu za spolupráce Solery mění.

Přestože se jedná o komickou operu, není komický podtext v opeře dominantní – ta nabízí více než styl buffo opery. Zásadní rozdíl je mezi prvním a druhým dějstvím, což má zřejmě souvislost s osobními faktory, které ovlivnily Verdiho v průběhu kompozice. Libretista vetknul opeře bohaté komické idee, které ale nejsou stejným dílem podpořeny v hudební složce. Sborové části operu rozřezávají, zdařile nejsou vykresleny ani charaktery osob. Zvláště dvě ženské úlohy symbolizují situace a vyjadřují emoce, které jsou stěží uvěřitelné. Jejich árie, konstruované podle obvyklých schémat: recitativ nebo arioso, cantabile, kabaleta, jsou příliš nudné a zdlouhavé, než aby zaujaly. Zajímavé jsou dvě velké ansámblové scény – kvintet v 1. dějství a sextet v 2. dějství.

Premiéra 5. září 1840 byla totálním propadem. Publikum pískalo a řvalo, ačkoli znalo okolnosti, za kterých Verdi operu komponoval. Propadla – li opera v Miláně, za čtyři roky v Benátkách slavila úspěch: Verdi Vincenzovi Luccardimu, nedatováno: „Chtěl bys něco pro zasmání? Opera buffa, kterou jsem napsal před čtyřmi lety pro Scalu a která propadla, zažila v Benátkách pozornost budící úspěch. Divadlo je přece něco skutečně komického.“¹⁰⁷ Opera byla také provedena roku 1859 v Neapoli pod názvem *Il finto Stanislao*, ale brzy se vytratila z herního plánu.

4.2.1 Děj opery

Hrad barona Kelbara blízko Brestu, Francie, 1733. Polský král musí odjet s tajným posláním, proto pověřuje rytíře Belfiora, aby ho jeden den zastupoval. Tou dobou se u dvora chystají dvě svatby. Kelbarova dcera Giulietta si má vzít pokladníka La Roccu, přestože miluje jeho synovce Edoarda, zatímco markýza Del Poggio, baronova neteř, si má vzít hraběte Ivreu, neboť se domnívá, že milenec Belfiore ji opustil. Ten se s hrůzou dovídá o markýzině záměru, protože ji miluje, avšak není možné, aby prozradil svou totožnost. Tím je zavázán zasáhnout v mnoha milostných intrikách dvořanů a hradních hostů.

Nakonec je oznámeno, že král je v bezpečí a ocenil Belfiorovu věrnost tím, že ho jmenoval maršálem. Belfior odkrývá své přestrojení a žení se s markýzou del Poggio.

¹⁰⁷ ABBIATI, F., *Giuseppe Verdi*, sv. I, s. 596.

4.2.2 Giulietta di Kelbar

Interpretka Giulietty byla v prvním provedení opery mezzosopranistka Luigia Abbadia. Nejprve zpívala v různých italských městech, výraznou kariéru za sebou zanechala v milánské Scale, kde roku 1840 zpívala v premiéře *Jeden den králem*. Také zde často ztvárňovala Donizettiho hrdinky, který pro ni napsal mezzosopranovou roli v opeře *Maria Padilla*. Kromě angažmá v Donizettiho dílech vystupovala v operách Saveria Mercadanteho, Giovannioho Paciniho, Gioacchina Rossiniho a Giuseppe Verdiho. Během německého turné 1860 – 1861 vystoupila i v Berlíně a Hamburku. Po odchodu z aktivní pěvecké dráhy se stala vyhledávanou učitelkou zpěvu v Miláně, její žačkou se stala rovněž altistka Giuseppina Pasqua.

Giulietta nepatří do běžného repertoáru mezzosopranistek. Zajímavá je árie v prvním dějství, vystihnout se dají její pocity zamilované dívky, která přes překážky dosáhne svého štěstí. Z podstaty díla nedostala tolik prostoru jako hrdinky typu Amneris či Eboli, nicméně sám popis děje, ve kterém vystupuje, je přínosný jednak jako část mozaiky mezzosopranových rolí, do kterých patří, pak také jako, zvláště pro české prostředí, neobjevená zajímavost ranné Verdiho tvorby v mezzosopranovém oboru.

V páté scéně prvního dějství, v zahradě Kelbarova hradu, Giulietta, baronova neteř, zpívá kavatinu (tu požadovala do opery přidat Abbadia) „Non san quant'io nel petto“ - „Nevíte, jak já v hrudi trpím smrtelnou bolestí! Přijď, milovaný Edoardo, nebo zemřu láskou!“, která se posléze mění na kabaletu, kde vyjadřuje svoje neštěstí, že si musí vzít starého muže. Verdi zobrazuje Giuliettu jako naivní dívku v kontrastu k její sofistikovanější sestřenici. Tato árie byla jedním z mála míst, která při premiérovém večeru ve Scale byla chválena. Obsahuje vysoké tóny sopránové polohy, a ačkoli je v ansámblech pod markýzinou linkou, nejvyšší místa dosahují pravidelně k b^2 , takže představitelka markýzy, kterou zpívala sopranistka Antonietta Raineri-Marini, má v porovnání mezzosopranový rozsah, nikdy nepřesahující přes a^2 , kromě kadence. Zde je vidět rozporuplnost a nelehkost v oborovém zařazení.

Vstupuje baron a je překvapen, že jeho dcera ve svatební den vyhlíží tak zasmušile. Jeho pokladník přičítá Giuliettinu pokleslou náladu přirozené bojácnosti nevinné dívky před svatební nocí. Zítřka, domnívá se, bude jistě vypadat jinak. Před tím, než Giulietta může odpovědět, Belfiore je připojí k Edoardovi, jehož představuje jako svého osobního panoše. Protože má probrat něco s baronem a pokladníkem, svěřuje tuto prozatím do péče Edoarda, což se vůbec nelíbí pokladníkovi. Scéna zažije jeden

z velkých ansáblů opery. V něm pět charakterů (dvojice Giulietty a Edoarda, nervózně diskutující baron, Belfiore a pokladník, poohlížející se po zamilovaném páru) ukazuje své rozdílné přístupy, mísí se tu prvky lyrismu a buffo opery.

Přichází markýza a Belfiore se obává, aby ho v jeho převleku nepoznala. Po její árii ji Belfiore zanechává o samotě se zamilovaným párem. Markýza plánuje oběma pomoci. V následujícím ději je opera plná intrik zúčastněných osob podobně jako je tomu u Mozartova či Rossiniho *Figara*. Belfiore se snaží zabránit svatbě baronovy dcery s pokladníkem. Přichází markýza spolu s Giuliettou a Edoardem, kteří jí vysvětlili jejich věc. Markýza navrhuje řešení: baronova dcera se provdá za pokladníkova synovce Edoarda a baron se musí utkat v duelu s pokladníkem. Zazní kantiléna sdílená mezi Giuliettou, markýzou a Edoardem, doprovázená ostatními muži a Belfiorem. Belfiore v roli krále sděluje, že on sám navrhne řešení, které uspokojí každého.

Druhé dějství začíná poklidným sborem dvořanů, neboť tito jsou prohlášením krále uklidněni. Vstoupí Belfiore, Giulietta a pokladník, kteří diskutují baronův odmítavý přístup ke sňatku jeho dcery s Edoardem. Giulietta vysvětluje, že pravým důvodem je Edoardova chudoba a tak Belfiore okamžitě nařizuje, že se pokladník musí vzdát jednoho ze svých hradů a dát sumu mladému muži. Také z hlediska státního zájmu zakazuje sňatek markýzy a hraběte Ivreii.

V závěru opery přináší posel dopis Belfiorovi – král Stanislav bezpečně přijel do Varšavy, takže nyní Belfiora uvolňuje z jeho úkolu. Za jeho zásluhy mu uděluje titul maršála Francie. Situace se rychle vyjasňuje. Ještě předtím, než se dá Belfiore poznat nařizuje svatbu Giulietty s Edoardem, pak, jakmile je tomuto baron svolný, přečte nahlas dopis a tím vyjeví svoji totožnost. Objímá markýzu, která mu odpustí a stane se jeho ženou.

4.3 Luisa Miller

Opera na námět dramatu Friedricha Schillera *Úklady a láska* (1784) vznikla na objednávku neapolského divadla Teatro San Carlo. Protože v Neapoli byla aktivní silná cenzura, musely být některé prvky látky pozměněny. Původní název připravované opery zněl *Eloisa Miller*. Verdi žádal na libretistovi, kterým byl Salvatore Cammarano¹⁰⁸, aby

¹⁰⁸ Salvatore Cammarano (1801–1852) patřil v 1. polovině 19. století mezi nejvýznamnější autory libret. Jeho velkým úspěchem bylo libreto pro Donizettiho operu *Lucie z Lammermooru*. V námětech klade důraz na dlouhé utrpení většinou se zneuctěnou hrdinkou, jejíž smrt dává příležitost k patetickému finále.

v námětu byly akcentované prvky dramatu Schillerova díla, díky němuž objevuje německý kulturní svět. Děj je přesunut do Tyrol a název opery změněn na *Luisa Miller*. Námět je vzat z dění rodinného kruhu, jedná se o měšťáckou tragedii. Je to uzavřená hra zrady a hrubých emocí s vášnivým podtónem. Překvapuje celou škálou nových postupů a forem. Afekty jsou sdíleny o něco více intimně, nikoli v míře absolutního vnějšího odevzdání se jim. V centru pozornosti stojí role sopránu a tenoru, doplněné o tři basy – i když je Miller uváděn jako barytonová role, ovšem baryton tmavého zabarvení, ne běžný typ ve Verdiho operách. Hudbu skládal Verdi na cestách mezi Paříží, Bussetem, Neapolí a Římem. Premiéra v Neapolí 8. prosince 1849 byl přijata průměrně, ohlas rostl pozvolna během následujících představení. Hudebně je *Luisa Miller* znovu návratem k Belliniho typu oper, ale kromě jímavých melodií typu „Quando le sere al placido“ jsou zde přítomny rozsáhlé plochy dramatu, protože je to opera konfliktů; tato témata si Verdi rád vybíral ke zpracování, kde mohl do hloubky rozebírat politické, společenské či náboženské postoje. V *Luisa Miller* se tyto konflikty objevují v neuvěřitelných proporcích. Je to jedna z nejkrásnějších Verdiho oper a její absence na současných operních jevištích je zarážející.

4.3.1 Děj opery

1. dějství: Lásky

Luisa slaví své narozeniny. Také její přítel Carlo jí přichází gratulovat. Luisin otec Miller ctiteli nedůvěřuje. Dochází ale k přesvědčení, že Luisa si má svého ženicha vybrat sama. Zděšeně zjišťuje, že Carlo je vlastně Rodolfo, syn hraběte Waltera. Walter chce svého syna oženit s vlivnou Federicou von Ostheim, jeho přítelkyní z dětství. Rodolfo se jí svěruje, že miluje Luisu. Miller zpravuje svoji dceru o pravé identitě Rodolfa a jeho plánovanou svatbou s Federicou. Rodolfo však dokazuje Luise upřímnost svých citů k ní. Walter vtrhne v Millerův dům a tvrdí, že Rodolfovo zaslíbení Luise nebude akceptovat. Rodolfo pohrozí svému otci, ale ten jej odzbrojuje. Nakonec Rodolfo sahá k poslednímu prostředku – chce prozradit, jakým způsobem se stal jeho otec hrabětem. Walter se nenechá vydírat.

Jeho spolupráce s Verdim začala v roce 1845 operou *Alzira* pro neapolské San Carlo. Poslední práce – *Trubadúr* pro Verdiho - byla přerušena Cammaranovou předčasnou smrtí.

2. dějství: Intrika

Luisa zjišťuje, že její otec byl zatčen. Aby ho zachránila, na nátlak hradního správce Wurma píše dopis, ve kterém své city k Rodolfovi popírá, netuší, že je vše naaranžováno tak, aby jej četl Rodolfo. Walter promýšlí situaci. Před lety zavraždil jednoho bezdětného příbuzného, aby si zajistil moc. Rodolfo je jediný svědek činu. Luisa musí také před Federicou opakovat, že Rodolfa nikdy nemilovala. Ten se dozví o jejím přiznání. Bez Luisy nemůže dále žít.

3. dějství: Jed

V dopise Luisa vysvětluje Rodolfovi, že byla přinucena ke lži a sděluje mu svůj úmysl vzít si život. Je překvapena Rodolfem. Na jeho otázku mu potvrzuje, že ho zapřela, než však může cokoli vysvětlit, Rodolfo otráví ji i sebe. Teprve umírající zjišťují, že byli podvedeni.

4.3.2 Federica

Ojedinělou rolí, díky hlasovému charakteru, je Federica; part, jemuž mohla být dána větší důležitost, neboť jím skladatel učinil něco doposud neznámého – vyvážil dva ženské hlasy úžasným způsobem, který později využil v *Trubadúrovi*, *Aidě*, *Donu Carlosovi*, *Maškarním plesu*. Verdiho původním záměrem bylo vytvořit Federicu jako nejzajímavější postavu celého díla. Ten se mu nepodařilo realizovat, protože divadlo v Neapoli mělo jen tři hlavní protagonisty – soprán, tenor a baryton. Federica je tak v napsané verzi krátká role, ale zajímavá hlasově, měla by být obsazena dobrým altem.

1. dějství. Vstup Federicy na jeviště je doprovázený sborem jejího doprovodu, který jí vzdává úctu. To souvisí se společenským postavením této figury – vdovy po vévodovy, včetně hmotných deviz. Federica je Walterova neteř, byla zde na hradě vychována spolu s Rodolfem, ke kterému tehdy, jako i nyní, cítila silnou náklonnost. Donucena svým otcem, provdala se za vévodu d' Ostheim a Rodolfa neviděla několik let. Walter jí představuje svého syna Rodolfa, jehož má v úmyslu s ní oženit. Federica, která s Rodolfem zůstala o samotě, začíná rozhovor - přichází úchvatný duet pro alt a tenor. Vášnivě miluje Rodolfa a nemá pochyb o tom, že její láska bude opětována. Bez zábran, umocněné lehkou smyslnou kadencí, mu sdělí bez oklik své pocity: „Ty mne oslovuješ vévodkyně! Jsem Federica, nikdy jsem jí pro tebe nepřestala být! Pokud se obrátilo štěstí, já jsem se nezměnila. Ze zářivých sálů plných prázdné nádhery zalétla

má touha k rodnému krovu, tam, kde se v mém panenském srdci vynořila první naděje, první povzdech! První věta jejich duetu (*Dall' aule raggianti di vamo splendor*) je půvabná část, která vyjadřuje bezstarostnost dávno minulých okamžiků.

Hudba přináší vzpomínky obou na šťastné dětství, kdy si sdělovali navzájem svá tajemství. Rodolfo by si přál znovu se jí svěřit, ale zdá se, že Federica dává najevo, že to není zrovna ten druh tajemství, o které by stála: „Sdílela jsi se mnou a já jsem s tebou sdílel nevinné radosti raných let. Tajná utrpení palčivějších roků ti teď toužím vyjevit, ležíc u tvých nohou.“ Federičino podezření má odezvu v nízké poloze zpěvního hlasu: „Běda! Vstaň, Rodolfo, zdá se, že jsi rozrušen!“ Rodolfo: „Není prospěšné to zapírat, bohužel jsem.“ Sděluje jí, že cesta, jež mu byla určena ho vede k jinému osudu. Federica šokovaně vykřikne „K jinému!“ Rodolfo jí odpovídá, prosí o smilování, ale pak se průzračná jemná melodie promění v jasné vyjádření pravdy. Hudba je přeměněna v *stretto*: „Odpusť hořké slovo mým rtům! Jak bych tě mohl sledovat k oltáři, lhát před Bohem? Dříve, než ti nabídnu srdce, které plane jinou láskou, má pravice jej dokáže proklát u tvých nohou!“ Přítomnost lásky a nenávisti, v níž se odmítnutý cit mění, je explicitně vyjádřena ve Federičiných slovech: „Ozbroj, pokud chceš, svou ruku, do hrudi mi vraž meč. Uslyšíš, ty krutý, neblahý, že ti odpouštím s posledním vydechnutím, ale od žárlivého srdce nečekej přízeň; láska, již pohrdli, je zuřivost, která neumí odpouštět.“ Ve vzrušeném závěru duetu zpívají oba tutéž melodii, jen v rozdílných tóninách (stejný způsob se bude znovu opakovat u Azuceny a Manrica v *Trubadúru*). Po jeho konci Federica odchází. Tento duet je nejdůležitějším místem celé role. Nejedná se zde o nic jiného, než bude následně pojednáno u Eboli či Amneris, tj. zhrzenou lásku a konsekvence, které z této skutečnosti pro dané figury a děj vyplývají. V druhém dějství se ještě objevuje výstup s Luisou. Scéna mezi dvěma ženami má pojetí dvouznačné dramatické situace: Federica, která by měla znát celý příběh, se jeví

uspokojena lží, kterou Wurm vydíráním přiměl Luisu pronést. Rozpoznání vzrůstající závažnosti této lži tvoří pro obě ženy jistý druh očisty z nesnesitelné atmosféry, která se vytvořila.

4.4 Rigoletto

Rigoletto je vrcholem Verdiho dosavadního operního snažení v kontextu ke svým předchozím jevištním dílům. Začíná jím nová etapa komunikace skladatele a diváka. Vše, o co se doposud pokusil, je převýšeno něčím více experimentálním, operou, která se definitivně usadila v běžném repertoáru. Nemá monolitickou jednotu, existuje ve dvou vzájemně kontrastních rovinách. S *Luisou Miller* a *Rigolettem* Verdi přijal nový styl komponování, více obezřetnou a tázavou orientaci na libreto. Zatímco předtím byla jeho stěžejním zájem stavba díla, nyní se začal zaobírat slovy – nikoliv za příčinou děje, ale literární hodnotou, prostředkem, kterým se vyjadřují emoce: slovo jako nástroj, nejenom už pouze jako výrazová možnost. Verdi sám přijal pojem „parola scenica“. Literární překlad by byl „jevištní slovo“, ale význam užitý Verdim má komplexnější charakter. V dopise Ghislanzoni, libretistovi *Aidy*, tento termín skladatel popisuje jako „slovo, které formuje situaci a činí ji přesnou a názornou.“¹⁰⁹ Vyrovnává zde lyrické a dramatické momenty – příkladně kvartet třetího dějství, kde čtyři různé osoby vyjadřují své individuální emocionální pochody. Je také dílem, které přimělo Rossiniho uznat Verdiho genialitu.

Autorem libreta je Francesco Maria Piave¹¹⁰ na motivy jevištního díla Victora Huga *Král se baví* (*Le roi s' amuse*, 1832). Tato látka připadala Verdimu do úvahy dlouho a již při vzniku *Stiffelia* se jí zaobíral. Obrátil se kvůli tématu na Vincenzia Flauta a Salvadora Cammarana, oba ale odřekli. Jako místo prvního provedení opery bylo zvoleno divadlo La Fenice v Benátkách. Verdi měl enormní zájem na uvedení díla právě zde, protože věřil, že La Fenice může nabídnout prostor k experimentům s variabilitou námětů a forem. Sám vznik opery nebyl kvůli působnosti rakouské cenzury hladký, nelíbil se jí záměr představovat francouzského krále Františka I. jako prostopášníka, navíc ohrožovaného vražedným útokem. To způsobilo, že za prostředí

¹⁰⁹ In: BALDINI, G., *The story of Giuseppe Verdi*, s. 174.

¹¹⁰ Francesco Maria Piave (1810–1867) libretista a skladatel. V letech 1842–1859 působil ve svém oboru v divadle La Fenice v Benátkách, 1842 a 1859–1867 byl oficiálním libretistou La Scaly. Napsal asi 60 libret, z toho 10 pro Giuseppe Verdiho

opery byl zvolen dvůr bezvýznamného mantovského vévody a z králova šaška se stal hlavní hrdina opery.

Premiéra 11. března 1851 v benátském divadle La Fenice se stala nesporným úspěchem, pod narůstající vlnou nadšení byl kus do konce sezóny 31. března 1851 uveden třináctkrát. Verdi nebyl doposud s žádnou svojí operou spokojený tak, jako s *Rigolettem*. Verdi Piavemu, snad Paříž, říjen 1854: „*Rigoletto* bude mít delší život než *Ernani*. Dobře vím, že ti chytráci, doktoři hudby, kteří byli před deseti lety rozezleni už jen při zmínění jména *Ernani*, ho teď budou shledávat lepším, protože je o osm let starší než jeho bratr, ale *Rigoletto* bude něco jako revoluční opera, tím mladší a nová, i co se formy a stylu týče.“¹¹¹

4.4.1 Děj opery

1. dějství. Mantova, 16. stol. Dvorní šašek Rigoletto se vysmívá hraběti Cepranovi, že mu vévoda svádí ženu. Dvořané za to jako pomstu naplánují unést Rigolettovu dceru Gildu, o které se domnívají, že je jeho milenka. Vévodovi podlehla i dcera hraběte Monterona a ten Rigoletta, který si ho dobírá, prokleje. Gilda zatajila otci návštěvy studenta, za něž se vydává vévoda. Krátce poté dvořané Rigoletta obelstí a unesou Gildu. Teprve když Rigoletto slyší volat svoji dceru o pomoc, tuší naplnění Monteronovi kletby.

2. dějství. Vévoda se dozví, že je Gilda v paláci, spěchá za ní a dává se jí poznat. Rigoletto ji neustále hledá a nakonec dojde dvořany k soucitu. Přichází Gilda a sdělí otci, že se vévodovi vzdala. Šašek přísahá pomstu.

3. dějství. Rigoletto se rozhodne využít nabídky vraha Sparafucileho. Odváží Gildu do krčmy, kde právě vévoda svádí Sparafucileho sestru Maddalenu. Maddaleně se vévoda líbí a dohodne se s bratrem, že místo něj bude zabit první příchozí. Tím je převlečená Gilda, která vévodu stále miluje a tímto skutkem za něj obětuje život. Když Rigoletto v domnění, že pytel, jenž převzal od Sparafucileho, obsahuje tělo vévody, uslyší jeho zpěv, rozváže sak a uvidí umírající Gildu. Ta prosí otce, aby vévodovi odpustil a umírá mu v náručí.

¹¹¹ SPRINGER, CH., *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, s. 195.

4.4.2 Maddalena

Při obsazování role Maddaleny píše 14. ledna 1851 Carlo Marzari, prezident La Fenice, Verdimu: „Předem Vám sděluji, že máte volnost, napsat roli Maddaleny pro alt, neboť se paní Casaloni právě vyjádřila, že ji převezme, i kdyby to nebyla sólová role.“¹¹² Kvůli obsazení Maddaleny se obrací 15. října 1850 Guglielmo Brenna na Felice Varesiho (angažovaného pro titulní roli Rigoletta): „Ptáš se mě na můj názor o Casaloni a já Ti jej řeknu se vší jasností a jak to příteli, kterým mi jsi, náleží, ale jen pod podmínkou, že mě neučiníš původcem toho, co Ti povím. Castaloni je pěkný kus masa s herkulovskými formami; má robustní, ale pro modulace málo vhodný hlas. Mohlo by z ní snad něco být, musela by ale od základů mnoho studovat, aby vylepšila svoji pěveckou techniku, a její celé vystupování nemá už nic uměleckého. ... Tato dáma má v Miláně z dobrých důvodů mnoho mecenášů, a to je důvod, proč si skrze intriky přivlastňuje větší moc, než zasluhuje.“¹¹³

Altistka Anetta Casaloni (1826–1915) Verdiho zaujala v září roku 1850 jako Federica v milánském provedení *Luisy Miller*. Jejím zjevem na jevišti byl tak okouzlen, že se postaral, aby jí byla přidělena role Maddaleny. V roce 1849 zpívala s velkým úspěchem v Donizettiho *Lindě di Chamounix* po boku Henrietty Sonntag a vybudovala si kariéru na velkých italských a evropských jevištích, stejně jako v Severní a Jižní Americe, kde se v uruguayském Montevideu těšila tak veliké oblibě, že jí zde byl zhotoven pomník. Její nejslavnější rolí byla Azucena. Na konci kariéry působila v Římě a Turíně jako vyhledávaná pedagožka zpěvu.

Maddaleně v opeře patří jen třetí dějství. V něm Rigoletto přichází s Gildou do krčmy bandity Sparafucileho, kde právě vévoda usiluje o přízeň jeho atraktivní sestry Maddaleny. Po prvních slovech vévody je jasné, že Maddalena sama přivábila vévodu do hostince. Je připravený nabídnout jí sňatek, aby dostal to, co chce. S jejím vstupem ve třetí scéně dějství začíná slavný kvartet, ve kterém je specifikovaný Maddalenin charakter – vévoda flirtuje s Maddalenou: „Bella figlia dell' amore“ – „Krásná dcero lásky, jsem otrokem tvého půvabu. Jedno slovo od tebe stačí, aby utišilo mé trápení. Pojď a pocítíš, jak prudce buší mé srdce“, ta napůl odvážně odráží jeho pokusy o sblížení, protože je na ně, vzhledem ke svému vzezření, připravená: „Musím se smát těmto laciným žertům, jsem tomuto druhu žertování zvyklá“, nicméně jí zejména

¹¹² SPRINGER, CH., *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, s. 191.

¹¹³ Tamtéž, s. 192.

v tomto případě nejsou jeho vyznání nepřijemná. Gilda, zraněna chováním vévody, kterého miluje, a Rigoletto komentují situaci z povzdálí. Podstata kvartetu leží ve vévodově melodii, on sám je vystižený touto lyrickou plynulou frází milostného toužení, Maddalenin smích a jemný odstup staccatem šestnáctin, Gilda legatem bolestného citu, Rigolettův part je více neutrální. Maddalena a Gilda jsou si v propojení textu a hudby vzdálené. Mezzosoprán zpívá stylem mluvy, založeném na rychlém parlatu typickém pro operu buffu. Gildim part, v kontrastu k Maddaleně, představuje model dramatického zpěvu delších frází, představujících vzdechy.

Andante

GILDA
MADDALENA
DUKE
RIGOLETTO

In - - - fe -

Ah! ah! rido ben di core, Chè tai ba-je costan
Bella figlia dell' a - mo - re, Schia - vo
Ch'ei men -

- li - ce, cor tra - - (dito)
po-co, Quanto valga il vostro gioco, mel credete, so apprez- (ar)
son de' vezzi tuo - i, Con un
- ti - va ch'ei men - -

Slovo je propojeno s hudbou a může být tím nástrojem, který objeví přesný hudební i jevištní postup. Ne vždy je však slovo zcela zřetelné a přestává dále být stěžejním prvkem porozumění – je tomu tak i ve výše zmíněném kvartetu, kdy více než slovo samo, je sdělovacím prostředkem tenorová vstupní melodie „Bella figlia dell' amore“, která se mísí s odlišným rytmem, melodií i obsahem partů sopránu, altu a barytonu v této scéně. Verdi zjistil, že psychologické pochody hrdinů daných situací se odvíjejí částečně skrze svoji vlastní komplexnost. Hudba může být v jistých aspektech, přístupech a pocitech výjimečně působivá. Tuto dramatickou expresi plně využil do svých záměrů. Linie poutavé fráze „Bella figlia dell' amore“ je asociovaná s jeho emocemi, které spolu s ním prožívá posluchač, protože se v tuto chvíli cele ze svých vlastních emocí vymaní.

Rigoletto chce svoji dceru Gildu přesvědčit o nevěrnosti jejího milence, jehož svádění Maddaleny byla právě přítomná, utéci s ní do Verony a začít tam nový život. Předtím má však vévoda zemřít rukou najatého vraha Sparafucila. Melodie „Bella figlia dell' amore“, která zaznívá v klarinetu je připomenutím, že vévoda a Maddalena stále flirtují. Maddaleně není vévoda lhostejný a téměř zamilovaná ho přesvědčuje, aby odešel z krčmy, ten však přijímá Sparafucileho nabídku přespání v hostinci. Znovu se ozve klarinetová reminiscence a vévoda zašeptá něco Maddaleně, patrně pozvání, aby jej navštívila později v jeho pokoji.

Maddalena cítí k vévodovi silnou náklonnost a když ji Sparafucile řekne, že její milý bude zavražděn, vyjednává s bratrem o jeho život. Navrhuje, aby místo vévody zabil prvního přichozího: „Poslouchej mě, odhalím ti dokonce snadný plán. Dostal jsi od hrbáče již deset dukátů, uvidíš později přicházet ještě další. Zabij ho, a budeš jich mít ještě deset, a tak si budeš moci užívat celé ceny.“ Rozhovor vyslechne Gilda, která vévodu stále miluje a rozhodně se za něj obětovat vlastní život. Za bouře v mužském převleku klepe na dveře krčmy, Sparafucile ji otevře a spáchá předsevzatý skutek. Tělo zabalí do vaku a předá je Rigolettovi, který je odnáší, aby jej vhodil do řeky domnívající se, že uvnitř je vévodovo tělo. V tom zaslechne vévodův zpěv a tím si uvědomí, že byl oklamán. Pytel rozváže a spatří svoji dceru. Umírající Gilda prosí otce, aby vévodovi odpustil a ten se, ve vědomí naplněné kletby, zhroutlí vedle bezvládného těla.

Maddalena, podobně jako Federica, je postavou jednoho stěžejního aktu opery. Je z menšiny mezzosopranových rolí u Verdiho, které projevíly milostný cit a ten jim nebyl odmítnut.

4.5 Trubadúr

Verdiho zaujala dvě divadelní témata - *El Trovador* od španělského básníka Antonia Garsía Gutiérreza, který byl roku 1836 s obrovským ohlasem u publika uveden v Madridu a *Le Roi s'amuse* Victora Huga.

Než však Salvatore Cammarano začal pracovat na libretu *Trubadúra* posílá mu Verdi 28. února 1850 další návrh, tentokrát na libreto podle Shakespearova *Krále Leara*. Tato látka nakonec nebyla zpracována, přestože se k ní Verdi vrátil ještě po Cammaranově smrti. Nyní však slíbil napsat pro nakladatele Ricordiho ve spolupráci s Cammaranem další operu. Již v lednu 1851 se libretista Salvatore Camarano na Verdiho přání námětem *Trubadúra* zabýval a měsíc po premiéře *Rigoletta* mu posílá náčrtek

libreta. Verdi není spokojen a 9. dubna 1851 adresuje Cammaranovi vlastní návrh. V práci na *Trubadúrovi* pokračoval Verdi i v zimě 1851-1852, kterou trávil s Giuseppinou Streponi v Paříži. Zatímco čekal na další části libreta zaujal ho jiný příběh - *Dáma s kaméliemi* Alexandara Dumase ml. V červenci 1852 umírá Salvatore Cammarano. Rozvržení příběhu bylo hotové, ale chyběla část veršů pro 3. jednání a celé 4. jednání. Na návrh přítele Cesara de Sanctise najal Verdi mladého neapolského básníka Leona Emanuella Bardareho, aby uspořádal Cammaranovy poznámky, dokončil libreto a provedl další úpravy, jako rozšíření partu Leonory.

Verdi doposud s žádným divadlem o provedení *Trubadúra* nejednal. Uvažoval o neapolském San Carlu, ale po Cammaranově smrti zahájil jednání s Vincenzem Jacovaccim, impresáriem Teatra Apollo, významného, i když ne příliš velkého divadla. Premiéra byla určena na 19. ledna 1853. Verdi odjel z Říma, aby vedl zkoušky, současně však připravoval uvedení *Traviaty* (6. března 1853).

Premiéra 19. ledna 1853 v Teatro Apollo byla triumfem. Její úspěch se v následujících dvou letech o pakoval po celé Evropě. Opera obsahuje množství melodií, které jsou přizpůsobeny příslušným charakterům a situacím. Jednotlivé figury jsou nositeli elementárních citů - láska a nenávisť, žárlivost a pomsta, které odosobněny, stávají se archetypy. Názvy jednotlivých dějství určil Verdi.

4.5.1 Děj opery

Místy zmatený děj vychází z historie severního Španělska na počátku 15. stol - mocenského boje o následnictví trůnu mezi Ferdinandem, generálním guvernérem Kastilie, a vzbouřencem, vévodou z Urgelu. Verdi však nechtěl načrtnout velké historické drama. Do centra své koncepce postavil cikánku Azucenu, ovládanou silnými, protikladnými city.

1. dějství: Souboj

Jeden ze dvou hraběcích synů se měl stát obětí domnělých čarodějnických úkladů cikánky, která za to byla odsouzena k upálení. Cikánčina dcera pomstou za matčinu smrt unesla mladšího Lunova syna. Dítě se nenašlo a v přesvědčení, že chlapec nezemřel, zavázal starý hrabě slibem jeho staršího bratra, aby hledal jej i cikánčinu dceru. - V podvečerním parku zámku se Leonora svěřuje své přítelkyni se svou láskou k

trubadúrovi Manricovi, jehož sokem je hrabě Luna. Manricovu schůzku s Leonorou vyslechne i Luna a mezi oběma muži dochází k souboji.

2. dějství: Cikánka

V cikánském táboře vzpomíná Azucena na strašlivou smrt své matky a vypráví o tom, že uloupila hraběcí dítě, aby jeho smrtí pomstila matku. V rozčilení však omylem upálila svého vlastního syna. Manrico začíná tušit, že není pravým synem Azuceny. Ta to popírá, zapřísahá však Manrica, aby Lunu zabil. Posel vyřizuje Manricovi, že Leonora, domnívající se, že Manrico padl v bitvě, chce vstoupit do kláštera. Také Luna chce Leonoru ve vstupu do kláštera zabránit a čeká se skupinou vojáků, aby ji unesl. Manrico ji však v poslední chvíli odvádí pryč.

3. dějství: Syn cikánky

V táboře Lunových vojáků byla zadržena cikánka. Azucena se vymlouvá, že hledá svého syna Manrica. Kapitán v ní poznává cikánku, která kdysi odnesla Lunova mladšího bratra. Azucena má zemřít na hranici. Na zámku Castellor obleženém Lunovým vojskem ubezpečuje Manrico Leonoru svou ochranou a láskou. Když se však dovídá, že Luna chce dát Azucenu upálit, spěchá jí na pomoc.

4. dějství: Nejvyšší soud

Manrico s Azucenou byli uvrženi do vězení. Leonora chce umožnit jejich záchranu tím, že se vzdá Lunovi, který slibuje, že Manrica propustí. Aby Leonora tuto úmluvu nemusela splnit, otráví se. Ještě však stačí dát Manricovi zprávu o jeho osvobození. To Manrico odmítá, protože se domnívá, že ho Leonora zradila. Přiznává za jakou cenu pro něj získala svobodu a umírající se zhroutí. Přichází hrabě Luna, vidí mrtvou Leonoru a nechává odvést Manrica na popraviště. Azucena, kterou Luna přinutil celý výjev sledovat, mu ve chvíli, kdy Manrico umírá vyjeví, že popraveným byl jeho vlastní bratr. S vědomím, že pomstila svou matku, klesá k zemi a umírá.

4.5.2 Azucena

Azucena je z těch typů matek romantické opery, kterými jsou i Mayerbeerova *Fidès (Prorok)* nebo Ponchielliho *Cieca*. Verdi byl s Meyerbeerovým *Prorokem*

obeznámen, jak ukazují jeho dopisy Eugènovi Scribemu. Ale tyto dvě mateřské role mají velmi málo společného. Relevantní je zde dopis z jara 1853.¹¹⁴

Je nasnadě otázka, jak mohla Azucenu zpívat sopranistka, jestliže role neleží v sopránovém oboru. Měla na výběr mezi Azucenou a Leonorou, což by naznačovalo, že přístup 19. století k oboru nebyl striktní. Pro mnohé pěvkyně obsahoval termín „mezzosoprán“ (doslovně „poloviční soprán“) omezení neslučitelné se statutem primadony.

Mezzosoprán má u Verdiho všeobecně větší tendenci k sopránu než k altu. Pro role Azuceny, Eboli, Amneris je zapotřebí takový typ hlasu, který musí být schopen vyjádřit vzrušené, vášnivé, panovačné až strach nahánějící postoje a pocity a předvést je s patřičnou vehemencí. Dobrá horní poloha je nutností, protože výšky jsou exponované, poloha bývá místy sopránová.

V partu Azuceny jsou některé vysoké noty extrémní. Pro alt by role byla příliš vysoko, ale pro mezzosoprán je vhodnější. Vyloženě altových rolí napsal Verdi málo: Federica (*Luisa Miller*), Maddalena (*Rigoletto*), Quickly (*Falstaff*) k nim patří, jsou však chápány jako vedlejší. Velké mezzosopránové role jako Eboli v *Donu Carlosovi* a Amneris v *Aidě* mají blízko k partiím dramatického sopránu a bývají také občas představitelkami tohoto oboru ztvárňovány. S nadsázkou by se dalo říct, že skutečné altistky mají k těmto rolím cestu trnitější.

Do premiérového představení *Trubadúra* byla v roli Azuceny obsazena sopranistka Emilia Goggi (1817–1857). Lze diskutovat, zda Verdiho představa této role byla sopránová nebo zde explicitně vystupuje problém statutu primadony, který byl neslučitelný s jiným, než sopránovým oborem. Emilia Goggi své působení koncentrovala na Itálii. Roku 1841 v Benátkách zpívala Adalgisu v *Normě* a tím zahájila svoji kariéru. V jejím repertoáru byly role v operách Rossiniho: *Straka zlodějka*, *Federica Riccise*, *La prigioniera d'Édimburgo*, *Lazebník sevillský*, Donizettiho *Roberto Devereux*, *Favoritka*, *Linda di Chaumonix*, Belliniho *Norma*. Zpívala v Barceloně v roce 1844 Abigaille (*Nabucco*) a 1845 Elvíru (*Ernani*), 1847 v Benátkách Lucrezii (*Dva Foscariové*). Jediné původní uvedení, na kterém se pěvkyně podílela, byl

¹¹⁴ Verdi Piavemu; Sant'Agata, 17. duben 1853. In: ABBIATI, F., Giuseppe Verdi, sv. II, s. 241.

„Vyříd' Barbieri pěkné pozdravení a řekni jí, že ta kavatina v *Trubadúru* (Tacea la notte placida) je dobrá, že ji proto nemohu vyměnit nebo nesmím. To by byla sebevražda! Jestli smím říct svůj názor, proč zpívá Barbieri tuto roli, když jí nesedí? Pokud chce dělat zrovna *Trubadúra*, tak je tady jiná role, cikánky. Nebudeme mluvit o konvencích ani o tom, že se říká, že je to vedlejší role: je to první, první role, hezcí, dramatictější, originálnější než ostatní. Kdybych já byl primadona (to by bylo pěkné nadělení!) zpíval bych v *Trubadúru* jen roli cikánky. Jinak ať dělá, jak myslí.“

Trubadúr. Azucenu zpívala pak ještě v roce 1853 ve Florencii, 1854 v Turíně a Neapoli, 1856 v Pise.

Počátek druhého dějství *Trubadúra* tvoří přechod do Azucenina světa. Po úvodním sboru cikánů je pozornost obrácena na Azucenu, která vstoupí do děje narativním temným popěvkem „Stride la vampa“ – „Praská mohutný plamen“ mimořádného dramatickým rozměrem. Akcentuje notu h, která se vrací s rysem utkvělé představy. Tento tón se vyskytne třikrát, počtvrté prodloužen trylkem. Azucena plasticky popisuje dávnou scénu, kdy viděla svou matku, jak byla upálena na hranici - praskající plameny, křik oběti, nelidské potěšení pronásledovatelů. Nad vším se rozprostírají plameny, které se zrcadlí v zubatém rytmu vstupní fráze. Jako příklad poučné interpretace uvedu analýzu této árie v podání Věry Soukupové ¹¹⁵: Začátek Azuceniny první árie se nese spíše v bolestném, než patetickém duchu. Azucena se s odstupem let vystupuje v pozici pozorovatele-vypravěče a emotivně referuje o proběhlých událostech. Ostrým, úzkostným „Stride la vampa“ Soukupová evokuje atmosféru při pohledu na hořící oheň. Při slovech „corre a quel foco“ akcentuje slabiky cor-re, tak jak to stojí v notovém zápisu a rovněž bezesbytku uplatňuje výrazovou dispozici tečkovaného rytmu, který celou árií, i jejím začátkem, prochází a činí tak chladné a odstrašující úvodní sdělení o radosti davu přihlížejícímu ohni. Jako náhlý blesk zazní výkřiky radosti („Urli di gioja“), jejichž, v dané situaci nemístné užití, Soukupová plasticky interpretuje, nepostrádajíc stále odstup od šíleného zážitku. Zejména slovo „gioja“, které samo o sobě je radostného charakteru v tomto kontextu pěvkyně barvou hlasu halí do zcela jiného rozměru. Spojení „kolem se rozléhají“ zní monotónně a přesto ne zlostně. Druhý vpád přijde s textem „cinta di sgherri“ („obklopena pochopy“), kdy je přiváděna Azucena. Podle partitury hlas v této frázi končí na hlubokém h – výrazu bolesti a beznaděje, který pěvkyně tmavou barvou hlasu zcela naplňuje. V tomtéž duchu jako u „Stride la vampa!“ pokračuje i v nové, paralelní, frázi. Rozdíl nastává u spojení „la tetra fiamma“ („ponurý plamen“), kdy interpretka v úzkostném vytržení zdůrazní obě dlouhé slabiky a klesá v rozřeseném tečkovaném rytmu, aby po chvějivém trilkou vystoupala k vrcholu scény, jímž je g². Tento postup se odráží i v textu „che s'alza al ciel“ („který stoupá do nebe“).

U druhé sloky, která je hudebně totožná, je na interpretovi, aby ukázal plasticitu výrazu v souvislosti s textem, neboť ten se liší a může charakter skladby proměnit.

¹¹⁵ *Operní recitál Věry Soukupové*, Supraphon, 1966.

Opakovanou část „Stride la vampa“ začíná Věra Soukupová poněkud subtilněji, než tomu bylo úseku předchozím a stále zdůrazňuje „záchytné body“ v podobě důrazů, které se prolínají celou skladbou. Jsou místy enormního vzrušení a šoku, v nichž je Azucena konfrontována s realitou, nezávisle na tom, jak časově vzdálená je. Přichází oběť, černě oděná, rozcuchaná, bosá. Důmyslnost akcentů jednotlivých slabik je adekvátní první sloce a naznačuje, schopnost Verdiho kombinovat logiku textu a hudby. Akcentovány jsou pouze dlouhé noty a významově zásadní místa. Jedním z nich je následující divoký křik „grido feroce“, ve forte a s důrazem, orchestr hraje marcato. Oheň se zračí v tvářích přítomných a znovu stoupá k nebi, stejně jako Azucenin hlas, tentokrát završen ve fortissimo.



Cikánům se píseň zdá depresivní, ale Azucena tomu nevěnuje pozornost. Zcela pohlcena opakuje „Pomsti mě“. „Znova ta tajemná slova!“, zvolá Manrico. Cikáni mezitím odejdou. Poté, co zůstali sami, Manrico nyní žádá Azucenu, aby mu vyprávěla příběh o její matce. Azucena jej doplňuje hrůznými podrobnostmi v „Byla vedena v řetězech“ - „Condotta ell’era in ceppi“, v jedné z největších a nejkomplexnějších Verdiho výpravných árií, jež podrobně vypráví hrůzostrašný zážitek, vzpomínku, která vypravěče hluboce vyčerpá. Condotta ell’era in ceppi je organizovaná na hudebním a textovém kontrastu, jednotlivé složky árie vyrůstají jedna z druhé. Většinou končí kadencí nebo závěrem atonálního napětí. Azucenin vokální styl se ve frázování a rytmu dechu podobá mluvním vzorcům, malé části árie byly sjednoceny tonální organizací a opakováním motivů. Azucenina linka je vyslovovaná v krátkých, ohebnějších frázích, které dovolují bohatství nuancí hudebních i rytmických proměn, aby ukázaly po sobě jdoucí události v patřičném kontrastu. Pravidelnost úvodní sloky však brzy ustupuje emocionálnímu nátlaku.

AZUCENA

(Con)-dot - - ta el - l'era in cep - - pi al su - - o dest - in trem -

ob., vln. I

stria.

- en - - do; col fi - - glio sui - le brac - - cia etc.

Azucena viděla svou matku, jak je vlečena na hranici, následovala ji, s vlastním synem v náručí. Několikrát se pokusila přiblížit k oběti, ale byla odehnána surovými vojáky: „Marně se ubohá snažila zastavit se a požehnat mi! Neboť ji se prostými kletbami nestydatí biřici již strkali na hranici a bodali ji železy!“ Poslední slova staré ženy ke své dceři poté, co byla vyzdvižena na hranici, zněla „Pomsti mě!“. Azucenina slova jako by v šestnáctinovém pohybu klopýtala: „To, co řekla, zanechalo věčnou ozvěnu v tomto srdci.“ „A pomstila jsi ji?“ ptá se Manrico. „Vzala jsem syna hraběte“, pokračuje, „přivlekla jsem ho sem se mnou... plameny již hořely připravené“, Manricův výkřik hrůzy poslušnost zastaví. Pauza, začíná překvapující melodie v níž Azucena vzpomíná, jak v ní pohled na plačící dítě vzbudil lítost, následován vzestupem Azucenina mateřského cítění: „Já jsem propukla v pláč... cítila jsem své srdce rozervané, zlomené!“

Objevuje se repríza s popisem vidiny bosé a otrhané matky: „A hle, tehdy, jako ve snu, se mi zjevilo pohřební vidění neblahých příznaků! Biřící...mučení! Matka zsinalá ve tváři...bosa, polonahá...výkřik, slyším ten známý výkřik...,„Pomsti mě!“ Tato orchestrální reminiscence vyjadřuje podstatu příběhu. Vzrůstající nesourodost hudebního vyprávění je ve stejném momentu nahrazena symetrií. Ve vzrušeném agitatissimo declamato Azucena pokračuje - v pomatení uchopila dítě a hodila je do ohně: „Natahuji ruku v křeči, tisknu oběť, táhnu ji do ohně, strkám ji tam. Osudové blouznění ustává, příšerná scéna se rozplývá... pouze plamen se rozhořívá a požírá svou kořist! Pak se rozhlédnu kolem a před sebou vidím syna bohaprázdného vévody. Svého syna, svého syna jsem upálila!“ (fráze je přerušena vysokým b - stěžejní místo Azuceniných emocí). Následuje orchestrální kadence prodlužující agónii, která dovolí Azuceně klesnout do nejnižší polohy hlasu „Dosud cítím, jak mi vlasy vstávají na hlavě hrůzou!“ - „Sul capo mio le chiome sento drizzar ancor“.

Manrico je zmatený a ptá se po své identitě. Azucena ho rychle přeruší s ujištěním, že je její syn. Hrůzné vzpomínky na smrt matky ji popletly. Když bylo oznámeno, že padl v bitvě u Pelilla, bloudila po bitevním poli s cílem najít ho a pohřbít. Pak o něj pečovala, což přece vyjadřuje její mateřství. Azucena není potěšena takovými pochybnostmi a doufá, že znovu nevyvstanou. Událost je vyprávěna v první části duetu

(„Mal reggendo“ – „Do dálky“) nápadně krásou Manricovy kadencové fráze a Azuceniným obrazem reptající staré ženy.

V dále zaznívá roh – dohodnutý signál mezi Manricem a jeho panošem Ruizem. Dobyli hrad Castellor a žádá Manrica, aby jim přišel na pomoc. Leonora, domnívající se, že je Manrico mrtvý, hodlá vstoupit do kláštera. Přes vzdor Azuceny Manrico spěchá k Leonoře. Pro jejich konflikt Verdi vytvořil nesourodou kabaletu („Perigliarti ancor languente“ – „Ještě se vystavovat smrtelnému nebezpečí, ač jsi zesláblý“), vyjadřující Azuceninou starost matky o syna. Neklidné *agitato* vystihuje Azuceninou mysl, její úsek končí kadencí stoupající až k vysokému c.

AZUCENA
agitato assai

Pe - ri - gliar - ti an - cor lan - guen - - te per cam - min sel -

- vag - gio ed er - - mo!...

cls., bsns. added

ppp sirs.

cls., bsns.

Verdi vytváří napětí postavením protikladných myšlenek vedle sebe („Perigliarti ancor languente“; „Un momento può involarmi“ – „Okamžik mě může odsud vytrhnout“). Ke stejné melodii se připojí druhý hlas aniž by rozbořil charakter situace. Verdi takto vyjadřuje různé cítění stejným způsobem.

Carl Dahlhaus¹¹⁶ popisuje tuto celou první scénu 2. dějství rozdělenou do tří obrazů – první tematizuje mylné upálení vlastního syna, druhá zpravuje o Leonoře, třetí – duet je Manricovým rozhodnutím osvobodit svou milou a zároveň pokus matky jej zadržet. Scéna začíná v jednoduchém, nedoprovázeném parlandu; když Azucena

¹¹⁶ DAHLHAUS, C. Dramaturgie der italienischen Oper. *Geschichte der italienischen Oper*, vyd. Lorenzo Bianconi a Giorgio Pestelli, sv. 6, Laaber 1992, s. 109.

vyprávěla o momentu, v němž matka vystoupala na hranici, objeví se opět příznačný orchestrální motiv, který, spolu se vzrušenou pěveckou melodií, ovlivní následující arioso. Jedná se o moment zadržného okamžiku, který v sobě sám nese dramatickou substanci, jež ovlivňuje aktuální dění. V následné kabaletě v rámci duetu se Azucena strachuje o zdraví Manrica, ten je rozpolcený mezi láskou k matce a Leonoře. Hudba nese podtext afektu a text kabalety se omezuje na kontrastní „Zůstaň!“ a „Nech mě, musím pryč!“. Ač jsou Azuceniny a Manricovy postoje protichůdné, vyvěrají ze stejného pocitu a jeho intencí.

Scéna ve vězení. Azucena cítí blížící se smrt. Až přijdou, říká, aby ji odvedli na hranici, najdou jen bezvládné tělo. V halucinacích vidí dávnou scénu: zuřící dav, oheň, křik matky. V zoufalém nářku padá zmožena Manricovi do náruče. Závěr využívá téměř celé spektrum mezzosopránového hlasu po b2. Přes vypjatost situace není Azucena mimo smysly, jak bylo ostatně Verdiho požadavkem.¹¹⁷

Třetí dějství, scéna Azuceny. Azucena byla zajata, když se potulovala kolem tábora Lunových vojáků. Na otázky hraběte odpovídá, že její domov je v biskajských horách. Nemá na světě nic jen syna, který jí opustil, aby šel do války a ona ho teď beznadějně hledá. Její vyprávění („Giorni poveri vivea“ – „Prožíval nuzné dny“) s charakteristickými přízvuky, je plné patosu, když ale vypráví o svém mateřském citu přesune se do durové tóniny lyrickou melodií. Luna se vrací ke zmínce o Biskaji. Nevzpomíná si na hraběcího syna, který byl unesen před patnácti lety? Azucena se lekne. „A ty jsi kdo?“, ptá se. „Bratr uneseného dítěte!“ Azucinino zděšení je tak zjevné, že Ferrando už dále neváhá ji určit jako dceru cikánky, která upálila dítě. V okamžiku Ferrandova poznání je dramaticky užit prázdný takt, plný průchod jeho reakce je však zbržděn.

Poté, co Lunovi vojáci Azucenu spoutají, volá v zoufalé klesající frázi stále naléhavěji Manrica.

¹¹⁷ Dopis z 9. dubna 1851 adresovaný Cammaranovi. In: VERDI, G., *Životopis v dopisech*, s. 263–264. „[...] Zdá se mi, nebo se mýlím, že různé situace nemají dřívější sílu a originalitu a že především Azucena si nezachovává svůj podivný a nový charakter, připadá mi, že dvě velké vášně této ženy, láska k synovi a láska k matce, tu nejsou již v celé jejich mohutnosti. Například nechtěl bych, aby Trubadúr zůstal raněn v souboji. Tento ubohý Trubadúr má tak málo pro sebe, že odejmeme-li mu jeho sílu, co mu zůstane? Jak by mohl zajímat vysoce urozenou Leonoru? Nelíbilo by se mi, aby Azucena vyprávěla cikánům, aby řekla v ansámblu 3. jednání: „Tuo figlio fu arso vivo etc. etc... ma io non v'era etc.etc“ . („Tvůj syn byl spálen za živa atd. atd....leč já nebyla při tom atd. atd.“), a konečně bych nechtěl, aby se nakonec zbláznila. Přál bych si, abyste ponechal velkou árii! [...]“

AZUCENA
(con disperazione)

(E) tu non vie - ni, o Man - ri - co, o fi - glio mi - o ?

strs. *p col canto*

non soc - cor - ri all' in - fe - li - ce ma - dre tu - a ?

pp hns., bsns. added etc.

Azucena už nemá sílu, její zpěv se pohybuje se po krátkých intervalech. Hrabě se raduje. Zajal matku jeho rivala a vražedkyni svého bratra. Jeho postoj způsobí, že se Azucena vzbudí. V závěrečné strettě („Deh rallentate, o barbari, crudeli mie ritorte“ – „Ach povolte, ó barbaři, má krutá pouta“) spílá hraběti – „syn se vyvedl po otcí“ – ale je odvedena pryč, aby vytrpěla stejný osud jako její matka.. Následující „szena e terzetto“ patří k nejdramatičtějším číslům opery s přehlídkou všech odstínů Azucenina charakteru. Azucena by po předešlém vypětí ráda spala, Manrico ji s konejšivým recitativem ukládá na matraci. V první verzi jejich duetu zpívá Azucena („Sì, la stanchezza m’opprime“ – „Ano, drtí mne únava“)¹¹⁸, Manrico odpovídá („Riposa o madre“ – „Odpočívej matko“). Pak, kdy by se dala očekávat repetice předešlého, přichází Verdi s překvapující novou melodií „Ai nostri monti“ – „Na naše hory“. Styl s krátkými frázemi v třídobém rytmu charakterizuje slabost celkového stavu Azuceny. Manrico opakuje svoji verzi, jejíž výraz narůstá v novém kontextu. Pak se oba hlasy spojí a na konci duetu Azucena usíná.

¹¹⁸ Dopis z 9. dubna 1851 adresovaný Cammaranovi. In: VERDI, G., *Životopis v dopisech*, s. 266. „Nečítejte Azucenu šílenou. Jsouc zničena únavou, bolem, hrůzou, bděním, není schopna souvislého hovoru (výstup *Sì, la stanchezza*). Její smysly jsou potlačeny, ale není šílená. Je třeba zachovat až do konce dvě velké vášně této ženy: lásku k Manricovi a divokou žízeň po pomstění matky. Když zemře Manrico, touha po pomstě se stane obrovskou a říká přepjatě: „Ano...byl to tvůj bratr! Blázne! Jsi pomstěna, ó matko.“ („Egli ho tuo fratello! Ei, quale orror! Sei vendicata, o madre!“)



Vchází Leonora. Po jejím duetu s Manricem, v němž se oba ujistí ve své lásce, přichází hrabě a nechává Manrica odvést na popravu. Než Manrico odejde, dává poslední sbohem Azuceně. Cikánka se probudí a křičí (její jednání připomíná Amneris poté, co kněží vynesli rozsudek nad Radamem): „Kde je můj syn?“ „Vedou ho na smrt“, odpovídá hrabě. „Poslouchej mě! Zadrž!“, ale hrabě ji přinutí, aby přihlížela popravě Manrica. Když padá sekera, vykřikne: „Byl to tvůj bratr. Matko, jsi pomstěna!“

Při pohledu na klasickou činohru typu opery seria 18. století lze nalézt rozdíl ve formování jednajících figur jen ve smyslu protikladu typu a charakteru. Klasickému dramatu je přiřazen vývoj specifických charakterů jednoznačně strukturovaného rázu, jejichž kontrastnost se dala použít v dramatických konfliktech. Jinak je tomu u opery seria: „Nezávisle na tom, jak člověk chápe pojem „charakter“, zůstává protipól k *dramma per musica* avšak jeden a tentýž, neboť právě pevné ražení, které předpokládá každou definici charakteru, je to, co osobám opery seria, v každém případě hlavním aktérům, chybí. Jsou daleko více pohlceni jinými afekty, bez proměny zevnitř ven, čemuž by mohly uvnitř stálé charaktery čelit. Podstatná dramatická kategorie *dramma per musica* je proto ta situace, která afekt uvolní, vzbudí, ne charakter, který motivuje intriky nebo je vyprovokuje.¹¹⁹ V italské opeře 19. století je toto jednoduché rozdělení charakterů a typů již neudržitelné, je nutno konstatovat stále více koexistenci vnějšího a vnitřního děje, kterému jsou protagonisté rozličným způsobem přiřazeni, přičemž je jasné, že vnitřnímu dění, které je přednostně hudebně-dramatické, což je podstata opery, je děj přiřazen jako zevnějšek. Dahlhaus upozorňuje na to, že „diferenciace afektů a citových hnutí manifestovaných v áriích, je k pochopení jako část vnitřních pochodů, které vystupují primárně v hudebním výrazu a ne ve scénickém ději, ... když se člověk zároveň přenesl ze scénické do hudební podstaty. ... Rozhodující je více, že člověk v afektových a osobnostních konstelacích sledu událostí rozpozná dílčí nezávislý systém návazností, který jednajícím není, nebo jen částečně, znám, a tím nemohou nalézt dramatický výraz v mluvních duelech, paradigmatické formě činohry, ale musí

¹¹⁹ DAHLHAUS, C. *Dramaturgie der italienischen Oper*, s. 121.

být objeven divákem, který se stále více stává posluchačem, jako hudebně dramatická forma.¹²⁰

Vztaženo toto hodnocení na postavy *Trubadúra* vyrovnává Azucena vztahovou síť zúčastěných figur. Není proto divu, že Verdi kladl jednoznačnou prioritu na postavu cikánky, po níž chtěl operu pojmenovat. Sopránová úloha Leonory byla určena pro druhou pěvkyni. Italský hudební vědec Massimo Mila věnoval ve své knize o Verdím studii roli Azuceny, kde ji charakterizuje jako duši něžné lidskosti. Podle Verdiho charakterizace je Azucena rozpolcena dvěma stěžejními vášněmi - k matce a dítěti. Žena, která je obětí, a sama tyto oběti přináší a formuje. Cizí, nejasného původu, exotická bytost v mužské společnosti, quasi čarodějnice. Naproti tomu Leonora, a tím také jasný odkaz Verdiho na funkci „secona dona“, je Azucenin pravý opak: adaptovaná, jasného původu, jednoznačně směřovaného citu. V její árii 4. dějství je prostřednictvím vokální brilantnosti zřejmá odvaha milující ženy k oběti, u Azuceny užil Verdi mnohem diferenciovanější hudební podoby.

4.6 Maškarní ples

Základem dramatu *Gustav III. aneb Maškarní ples* autora Eugène Scribeho je historicky doložená královská vražda z roku 1792 ve Stockholmu. Gustav III. při ní nebyl probodnut, jak je uvedeno v libretu, ale postřelen z pistole důstojníka kvůli omezení šlechtických práv. Čtyřicet let po zavraždění Gustava III. sestavil Scribe z historických událostí libreto. Poněkud se sice od faktů odklonil, což pro něj nebylo na škodu věci, protože mělo být podkladem pro pětiaktovou výpravnou operu D. F. E. Auberu.

Verdi si zvolil látku, která mu přinesla mnoho mrzutostí. Libreto, které je stejně podivné jako u *Trubadúra*, vzniklo ve spolupráci s advokátem Antoniem Sommou¹²¹. Je zároveň jediným Verdiho operním textem, který nenese podpis autora. Skladatel je, ve smyslu libret Wagnerových, kde je autorství zřejmé, sám nepsal, ale navrhl vlastní aranžmá, na kterém spolupracoval s Sommou, jenž spolu s Arrigem Boitem patří k Verdiho nejzajímavějším libretistům, ačkoli oba nejsou dnes už čtenými autory.

¹²⁰ Tamtéž, s. 123.

¹²¹ Antonio Somma (1809–1864) profesí právník vešel ve známost také jako libretista. Verdi obdivoval jeho básnické schopnosti a patriotické nadšení. Libreto k *Maškarnímu plesu* bylo původně publikováno anonymně, protože Soma odmítal spojit svoje jméno se změnou výpravy a rolí provedených církevními cenzory.

Maškarní ples je také první Verdiho opera, která z velké části nenese uzavřené scény. Základním motivem je proklamovaný, leč nenaplněný milostný vztah, který se mísí s prvky přátelství, rodiny, žárlivosti, politiky.

V Neapoli, kde měla být opera provedena, utrpěla několik cenzurních zásahů, takže ji Verdi raději uvedl v Římě, v němž cenzura nebyla tak přísná. Přesto i tam musel přistoupit na změny. Protože královražda na otevřené scéně byla považována za politicky nebezpečný akt, připustil Verdi několik změn. Přeložil děj ze Švédska do Severní Ameriky, vrátil dobu děje z 18. do 17. století, změnil jména osob (ze švédského krále se stal anglický guvernér) a neutralizoval původní titul *La vendetta in domino*. Libreto bylo pak do poslední chvíle upravováno, protože s ním skladatel stále nebyl beze zbytku spokojen. 17. února 1859 se konala premiéra díla přejmenovaného z původního titulu na *Maškarní ples*. V obsazení: Gaetano Fraschini (Riccardo) a Leone Giraldoni (Renato), Eugenia Julienne-Dejean (Amelia), Zelina Sbriscia (Ulrica), Pamela Scotti (Oscar).

Premiérové publikum bylo nadšeno, méně kritika, která postrádala kabalety, ozývaly se hlasy kritizující libreto. Cenzurní verze se hrála ještě v 1. půlce 20. století, teprve po roce 1945 byla opera inscenována v původně zamýšlené podobě.

Součástí melodického bohatství partitury jsou silné kontrasty: milostná melodie guvernéra proti tématu spiklenců nebo v protikladu hudebně vzletnému Oskarovi (balada, 1. dějství). Ponuré je také prostředí věštkyně Ulricy v přístavu, její vyzvání duchů („Re dell'abisso, affretati“ - „Zjev se, králi hlubin“, 1. dějství), předehra ke scéně na popravišti (2. dějství) a tercet pomsty (3. dějství). Náplní jednotlivých dějství jsou emoce konkrétních postav - láska, přísaha, pomsta, odpuštění.

4.6.1 Děj opery

1. dějství. Bostonský guvernér hrabě Richard (král Gustav III.) přijímá během audience prosby obyvatel. Mezi hosty na maškarní ples potěšen najde i jméno Amelie, manželky jeho tajemníka a přítele Renata, kterou guvernér tajně miluje. Renato varuje Richarda před spiknutím, jehož strůjci mají být hrabě Ribbing a Horn. - Rozsudkem je k vyhnání odsouzena věštkyně Ulrica Arvidson. V Richardovi však vzbudila zvědavost. Převlečen za námořníka si od ní chce nechat vyložit svou budoucnost. U věštkyně prosí i Amelie o zázračnou bylinu proti lásce ke guvernérovi. Ulrica jí pro bylinu posílá o půlnoci na popraviště. Richard, který vše vyslechl ji chce na cestě

ochránit. Když se zeptá Ulricy na svou budoucnost, zdráhavě mu vyjeví, že bude zavražděn rukou přítele. Ten kdo mu první podá ruku, bude jeho vrah. Tím je Renato, jenž podává Richardovi ruku k pozdravu. Richard se věštbě směje, protože nepovažuje nejlepšího přítele za budoucího vraha. Dává věštkyni milost a ruší rozsudek.

2. dějství. Amelie a Richard si u šibenice vyznávají lásku. V tom přichází Renato s obavami o život přítele ohrožený slídícími spiklenci. Nabídne Richardovi svůj plášť, aby mohl nepoznán prchnout, zahalenou Amelii nepoznává. Dříve než guvernér odejde, požádá přítele, aby dámu ochránil a nepoznání doprovodil zpět do města. Spiklenci ohrožují Renata, když chce neznámou ženu chránit. Aby předešla nejhoršímu, Amelie sama odloží závoj. Ohromený Renato vidí před sebou vlastní manželku. Jeho přátelství k Richardovi se mění v nenávisť.

3. dějství. Amelie je nucena snášet výčitky i vražedné výhrůžky Renata, aniž by sama mohla věc vysvětlit. Renato se ve své nevraživosti k Richardovi přidává ke spiklencům. Přinutí Amelii, aby vytáhla los se jménem mstitele. Je jím Renato. Richard je rozhodnut vzdát se své lásky k Amelii. Ještě jednou je Richard anonymním dopisem varován před atentátem. Nedbá varování a spěchá na ples. Zde jej Renato zasáhne dýkou. Umírající Richard vyznává, že láska mezi ním a Amelií byla nevinná a odpouští všem, kteří se proti němu spikli.

4.6.2 Ulrica

Ulrica je ve srovnání s předešlými úlohami mimořádně nízko položena, patří k těm málo rolím Verdiho díla, které jsou charakteristické skutečnou altovou polohou. Právě barva hlasu je zde dominantní, musí obsáhnout tajemnost postavy i ponurost prostředí. Tato žena je kreace podobná Azuceně – stejně šlechetná, podobně pesimistická, symbolizovaná výstražným a šíravým plamenem ohně, který ve své dvojsečnosti může ublížit i pomoci, podle stylu, kterým se s ním zachází. Ulrica není, na rozdíl od Azuceny, pojícím prvkem opery, váže se k jednotlivým vztahům – zvláště úzce, dějově i hudebně, k Amélii.

Je obklopená temnotou, frustrující atmosférou, kterýžto charakter skvěle vyjadřuje polohou zpěvního partu - temná a mužská barva hlasu vykresluje dojem hrozivého, neosobního poměru k této osobě, který je dán nikoli nezájmem o ni, ale

respektem vůči vyzařování, jímž disponuje a jehož příčinou a následkem je styl jejího bytí. Ženskost zde může být rozpoznána, o erotické povaze však z tohoto dojmu nelze vyvodit žádný závěr. Spolu s Oskarem vyvažuje protipól Amélie a Richarda, kteří jsou ovládáni vášní; Ulrica a Oskar tímto prudkým citovým hnutím neoplývají.

1. dějství, druhá scéna. Ulrica věští shromážděným lidem. Předehra k Ulričině árii – koncipována z divoké hry smyčců a úderů, vhodně předjímá ponurost prostředí obklopující příbytek věstkyně. Atmosféru anticipuje „sottovoce“ sbor, následován Ulričinou invokací „Re dell' abisso affrettati“ – děsivým a majestátným ariosem. Toto vzývání - Ulričina jediná árie, je temné barvy, umocněna volbou mocně působící tóniny. Ženy a děti šeptají „Mlčte, nesmíte rušit kouzlo!“ („Ziti, l' incano non dessi turbar!“), zatímco Ulrica provádí tajemný obřad. „Králi hlubin, pospěš, vrhni se vzduchem, aniž bys vážil v ruce blesk, pronikni mou střechou. Již dudek třikrát zavzdychal z výšky, oheň pohlcující salamandr třikrát zasyčel... A třikrát ke mně promluvil zasténání z hrobu.“ Hudba postupně narůstá a rozvíjí se v pravidelných frázích, obsahová stránka jazyka je spojena s hudební odezvou a charakteristickým, nikoli indiferentním jejím zvukem.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is titled "Andante sostenuto". Below that, the vocal line for Ulrica is written in a bass clef with the lyrics: "ULRICA Re dell' abisso, affrettati, pre-". The piano accompaniment is written in a bass clef and includes parts for "vins. I, vias. (4th. string)", "cellos", and "timp.". The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. There are dynamic markings like "ppp" and "f".

Pochmurná nálada je najednou rozptýlena bezstarostným motivem. Je to Richard, který v rybářském přestrojení přišel žádat o věštbu; chce přistoupit k Ulrice – („Arrivo il primo!“ - „Přišel první!“), ale ženy a děti ho odstrčí zpět. Scéna je pojednou tichá, záhy však hudba znovu sílí. Po vstupu Richarda a Silvana pokračuje deklamační částí, nastupující na místo kabalety svým dynamismem a očekáváním vrcholu - Ulrica začíná druhou část své árie „E lui; e lui, ne palpiti“ – „Je to on! Jak cítím teď v bušení srdce

zнову vzplanout touhou po strašném spojení s ním. Pochodeň, osvětlující budoucnost, má v pravici. Blahosklonně odpoví na mé vzývání, nechá ji znovu rozhořet plamenem.“ Toto je variace na část první, s delším a silnějším zakončením, narůstající pohyb má ve srovnání s předešlou zpěvností efekt kabalety. Melodie je rozdělena mezi pěvkyni a skupinu dechových nástrojů. Není to ovšem hudba nijak opojná a krásná, spíše zajímavá ve své dramatickosti, mohutnosti a udivující v postupu. Verdi tady odlišil dvě fáze Ulričina projevu – poprvé je ohlašující, podruhé jásavá. Zůstal také věrný změnám tempa v tomto místě, protože jsou obdobně plastické, jako hudba sama. Při slovech „nic, již nic se nemůže více skrývat před mým zrakem“ - „è nulla, più nulla ascondersi al guardo mio potrà“ tvoří orchestr s hlasem absolutní jednotu a společně gradují až k vrcholu závěrečné kadence.

Sbor jása, o chvíli později Ulrica volá po klidu, podruhé na hlubokém g.

Specifika interpretace výše uvedené árie uvádím na příkladu podání Věry Soukupové¹²² : Při interpretaci Ulricy Věra Soukupová disponuje zcela zřetelnou deklamací. Počátek árie se nese v tajemném duchu, zvýrazněno je až „afrettati“ a „l’etra“ – „pospěš“ a „vzduchem“ („Králi hlubin, pospěš, vrhni se vzduchem),“ První fráze postupně spěje k vrcholu při slově „mio“ – „mou“ („aniž bys vážil v ruce blesk, pronikni mou střechou“). Notovém zápise je akcent jediný, a to ve slově „penetra“ – „pronikni“. Ulrica dále pokračuje v pianissimu: „Již dudek třikrát zavzdychal z výšky, oheň pohlcující salamandr třikrát zasyčel...“ Zde žádná zvýrazněná místa nejsou, ale hlas stoupá pravidelně do výšek jako vrcholu dramatického výrazu. Další část rytmem a důrazy připomíná Azucenino „Stride la vampa!“ – „e delle tombe il gemito tre volte a me parlò“ – „a třikrát ke mně promluvilo zasténání z hrobu“. V nejhlubší hlasové

¹²² *Operní recitál Věry Soukupové, Supraphon, 1966.*

poloze leží ono „gemitó“ – „zasténání“, což opět koreluje s textovou složkou a její propojeností s hlasovým výrazem a polohou. Následuje expresivní vzestup do fortissima, kdy Ulrica zdůrazňuje skutečnost, že se jí již po třikrát dostalo odpovědi „tre volte a me parlò“. Po g^2 je každá slabika akcentovaná a následuje markantní předěl z fortissima do pianissima a to bezprostředně, během jedné doby. Interpretka toto nebere v potaz a frázi dokončí ve stejné intenzitě, ačkoli orchestr ji doprovází jen sporadicky akordy, anebo vůbec.

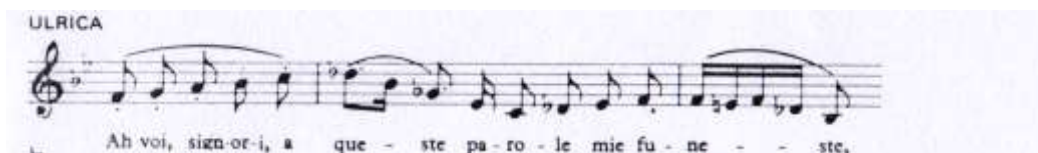
Po lehké brilantní mezihře, přejde instrumentální doprovod do opětovného fortissima, aby jej s nástupem Ulricy okamžitě změnil na kontrastní pianissimo. Ulrica deklamujícím stylem „E lui; e lui“ – „Je to on“ se dostává do extatického vytržení: „Jak cítím teď v bušení srdce znovu vzplanout touhou po strašném spojení s ním. Pochodeň, osvětlující budoucnost, má v pravici. Blahosklonně odpoví na mé vzývání, nechá ji znovu rozhořet plamenem.“ Nic ji nemůže už zastavit, hlas se v pravidelném tečkovaném rytmu dere vpřed. Vrcholem extatického transu je pasáž , která se klene z trojnásobného piana a sotto voce do monumentálního fortissima, následně se do ppp opět vrací a postup se opakuje - „è nulla, più nulla ascondersi al guardo mio potrà“ - „nic, již nic se nemůže více skrývat před mým zrakem“. Hlas interpretky se relevantně s notovým zápisem vzdouvá z mlhavého piana do ohromného jásavého fortissima. Jak už několikrát v této árii, opět dojde k dynamickému kontrastu a Ulrica sama, bez doprovodu orchestru, opakuje „nulla ascondersi“, když v tom orchestr vtrhne třemi akordy ve fortissimu a ona s přesvědčivou jistotou až výkřikem dodává „al guardo mio potrà“. Po odmlce znovu v protikladném pp nabádá striktně k tichu, v závěru árie na hlubokém g, kterým pěvkyně uzavírá tuto výrazově odlišnou árii.

The image shows a page of a musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Italian: "mi - o po - - - trã, nul - - - -" and "la - - - - scon - - - - der - si po -". The piano accompaniment includes woodwinds (all w.w. vlns.), brasses (hns. with tpts.), and percussion (basses, timp.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., ff, etc.), articulation (accents), and performance instructions like "tutti" and "ppp".

Přichází Amélie. Ulrica posílá přítomné pryč, jen ukrytý Richard zůstává. Působivý je moment zklidnění, ve kterém věštce poprvé poukáže na prostředek proti Ameliině nešťastné lásce „Zapomnění je vám dáno. Zním tajné kapky z jedné magické byliny.“- („L'oblio v'è dato. Atcane stille conosco d' una magica erba.“). Ulriciny příkazy mají podobu krátkého sóla. Ulrica propouští Amelii tajnými dveřmi a otevírá hlavní.

Richard nabízí svou ruku k věštbě; proroctví začne, jakmile Ulrica vyloží své umění. „Je to ruka někoho“, říká, „kdo žije pod vlivem Marsu.“ „Uhodla to!“ zvolá Oskar. Richard ho napomíná ke klidu. Ulrica pokračuje a sdělí Richardovi v předpovědi, že zemře. Ten, pokud to má být na bojišti, nemá obavy. „Ne“, odpoví Ulrica, „rukou přítele“.

Následuje lyrický kvintet (z nálady vyčnívá jen Ulrica), který patří mezi nejznámější čísla opery. Ulrica rozpoznala neklid Ribbinga (Samuela) a Horna (Tom), odlišný od všech ostatních, a sděluje jim to v sólu („Vám, pánové, na tato moje neblahá slova“)



Ti, zmatení, dávají najevo své obavy, a znovu pokračují ve spikleneckých plánech.

Richard se chce dozvědět, kdo bude jeho vrahem. „Ten, s kterým si nejdříve potřeseš rukou“, odpovídá Ulrica. Richard vyzývá přítomné, aby předstoupil ten, komu Ulričino proroctví lhalo, nikdo se neobjevuje. Richard dává věštkyni milost a ruší rozsudek. Dojatá Ulrica ho nicméně varuje, aby byl na pozoru, neboť zrádce je mezi jeho přívrženci. Richard ji přeruší strohým „Non più“.

Svou jednou árií a omezeným výstupem je rozsah partie Ulricy nevelký. Patří však k charakteristickým rolím altového oboru.

4.7 Síla osudu

Po úspěšném provedení *Trubadúra* v Carské opeře v Petrohradě, obdržel Verdi dopis od italského pěvce Enrica Tamberlica, který ho v roli zástupce carského ruského divadla vyzval, aby pro Petrohrad napsal novou operu.

Verdimu se idea líbila a petrohradskému ředitelství navrhl ke zpracování drama Victora Huga *Ruy Blas*. Tento syžet ho zajímal již delší dobu, původně operu plánoval v roce 1857 pro neapolskou operu. Hugova scénicky působivá romantická dramata byla v 19. století velmi oblíbenými předlohami pro operní libreta. Verdi sám zhudebnil dvě jeho díla - *Hernani (Ernani)* a *Le roi s'amuse (Rigoletto)* - a od kompozice *Ruy Blas* si mnoho sliboval. Z Petrohradu však přišla zamítavá odpověď, revoluční námět se zdál cenzorům příliš provokující.

Verdi se nakonec rozhodl pro jiný námět - drama španělského revolucionáře Dona Ángela de Saavedry nazvané *Don Álvaro o La Fuerza del Sino* (1834). Dílo bylo v polovině 19. století přeloženo do italštiny pod názvem *La forza del destino* a v Miláně poprvé provedeno.

Za libretistu Verdi zvolil Francesca Maria Piaveho. Na konci června 1861 Piave Verdiho navštívil v jeho venkovském sídle v Sant Agatě, aby mohli začít s prací. Opera byla komponována v dost velké časové tísní. Na konci listopadu odjíždí Verdi do Ruska, ale vzhledem k onemocnění sopranistky Emmy La Grua nemohla být provedena. Navrací se zpět do Itálie, do Petrohradu se vrátil o rok později.

Po dvouměsíčních zkouškách se původní premiéra *Sily osudu* konala v Petrohradě 10. listopadu 1862 a sklídila bouřlivý úspěch, který se opakoval v Madridu, ale už ne v Itálii. Na popud svého nakladatele Giulia Ricordiho se Verdi roku 1868 k opeře vrátil, aby ji ve spolupráci s Antoniem Ghislanzoniem přepracoval. V nové podobě byly zmírněny některé momenty posledního dějství: smrtící rány nezasáhnou Carlose a Leonoru na otevřené scéně, Alvaro se v zoufalství nevrhne do skalnaté rokle. Milánské provedení druhé verze (27. února 1869) s Terezou Stolzovou v hlavní roli vzbudilo obrovské nadšení.

4.7.1 Děj opery

1. dějství. Ve svém paláci rozmlouvá markýz Calatrava s dcerou Leonorou. Je neklidná, protože je rozhodnuta opustit otce a prchnout se svou láskou, Donem Alvarem. Jeho původ je nejasný a tak nepřichází jako nápadník Leonory v úvahu. Objeví se Alvaro a naléhá, aby rychle prchli. Leonora však váhá mezi láskou a povinností k otci a zaviňuje svým otálením tragédii. Oba překvapí Leonořin otec. Nešťastnou náhodou je pak smrtelně raněn zbraní, kterou Alvaro odhazuje na znamení smíru.

2. dějství. V zájezdním hostinci se schází mezkaři, aby se posilnili na další cestu. V mužském převlečení vstupuje do hostince i Leonora. Mezi živou zábavou, při zpěvu a tanci mladá cikánka Preziosilla čte z ruky a předpovídá mladým mužům štěstí, které je čeká, když potáhnou do války. Mezi přítomnými Leonora poznává svého bratra Carlose, který převlečen za studenta pronásleduje milenecký pár, aby pomstil domnělou vraždu otce. Leonora zůstane nepoznána, ale v touze po vnitřním klidu hledá útočiště v nedalekém klášteře. Žádá převora o možnost žít osaměle v nedaleké jeskyni a prosit Boha o odpuštění. Její žádost je vyslyšena.

3. dějství. Alvaro se domnívá, že je Leonora mrtvá. Ve válce se setkává s Donem Carlosem a zachraňuje mu život. Oba vystupují pod cizím jménem, nepoznání si přísahají přátelství na život a na smrt. Alvaro je zraněn. Svěří Carlosovi klíček od kazety obsahující dopisy a portrét Leonory. Carlos tak odhalí Alvarovu totožnost. Vyzývá Alvara na souboj, v němž se utkají, až se Alvaro uzdraví. Lékař oznamuje, že se Alvara podařilo zachránit. Když zaslepený Carlos znovu slibuje zabít nejen jeho, ale i Leonoru, začnou se oba zuřivě bít. Souboji zabraňuje hlídka. Alvaro s domněním, že

Carlose smrtelně ranil, prchá do Španělska, rozhodnut nalézt klid v klášteře. - Život ve vojenském táboře je pestrý. Preziosilla znovu věští budoucnost. Její veselý zpěv pohoršuje mnicha Melitoneho, nikdo z přítomných mu však nevěnuje pozornost.

4. dějství. Don Carlos našel Alvarovu stopu a pronásleduje jej až do kláštera. Vybidne ho k souboji - po několika urážkách Alvaro přijímá. - Sama v pustině žije Leonora, klid však nenalzá. Vzpomíná na dona Alvara a marně touží po smrti. Carlos a Alvaro v souboji dospěli až k její jeskyni. Carlos je smrtelně raněn a přeje si kněze. Alvaro volá poustevníka, místo něj nachází Leonoru. Leonora spěchá za bratrem, ten ji však v nenávisti probodne. Leonora umírá Alvarovi v náručí.

4.7.2 Preziosilla

Úloha Preziosilly byla původně koncipována jako soprán, ne-li dokonce kolorатурní soprán. Je to poznamenáno v režijní knize, zachované v knihovně Akademie sv. Cecílie v Římě. Mladá cikánská dívka, vtipná koketa. Bude jí kolem 20 let, má vrozený cit pro rozlišování společenských vrstev. Svou veselostí a bezstarostností se od zde zmíněných rolí podstatně liší. Není typem vášnivé, fatální ženy, ani tragických konsekvencí, jako je tomu u jiné cikánky, Bizetovy Carmen, který důsledně vycházel z novely Prospera Mérimée.

Preziosilla, jak se jeví v opeře, je výtvor Verdiho a Piaveho, nemá, kromě jména, nic společného s Rivasovou hrou. Věštění budoucnosti není nejdůležitější částí osobnosti této cikánky - veselé dívky, která si přijde na své ve třetím dějství, žertováním s vojáky a zvaním ke sboru „Rataplan“. Bere na sebe roli verbíře ve válce proti Němcům v Itálii. Její úloha je jednoduchá. S voláním „Smrt Němcům!“, což je taktně publikováno jako „Smrt nepříteli!“ muži slibují, že naverbují na vojnu. „A já budu s tebou,“ volá Preziosilla, což vysvětluje, jak se nejen ona, ale i celý mužský sbor, objeví o dějství později na bojišti v Itálii.

Preziosillina kancóna ve druhém dějství („Al suon del tamburo“) je konvenční píseň velebící vojenský život: „Při zvuku bubnu, při ohni oře, při modrém mračnu, při ozvěně válečného pole myšlenka tvrdého válečníka jásá! Je krásná válka! Ať žije válka, ať žije! Kdo zemře je zapomenut pouze zbabělcem, dobrému vojáku a skutečné statečnosti je vyhrazena odměna slávy a cti!“ Její heslo je: válka je krásná, jen zbabělec zapomene, na statečné vojáky čeká nesmrtelná sláva – a pak, během zpěvu, obchází

muže se slovy: „Pospěš bratře, budeš kapitánem možná plukovníkem, nebo generálem.“ To vše připomíná Donizettiho *Marii, matku pluku*. Jeví se jako strofická píseň, všechny verze jsou hudebně odlišné, jen refrén je konstantní.



Když Carlos podává Preziosille ruku, aby mu z ní věštila, předpovídá mu, že ho čeká žalostný osud; a pak samozřejmě ví, že není student, ale neříká k tomu nic, jen lehký popěvek „tra la la“ vystihuje Preziosillinu bezstarostnost, která se v hudbě odráží.

Musical score for the character Preziosilla. The tempo is marked 'Poco più vivo' with a metronome marking of quarter note = 120. The key signature has two sharps. The lyrics are: 'Ma, gnaf-fe, a me, non se la fa, tra la la là, tra la la là, ma, gnaf-fe, a'. The score includes vocal lines with dynamics like 'ten.', 'brillante', and 'etc.', and piano accompaniment with dynamics like 'picc.', 'ob.', 'str.', 'leggero', and 'col canto'.

Třetí dějství. Vojenský tábor v Itálii. Preziosilla dostala svému slovu a přišla do Velletri, aby se přičinila o válečný zdar a předpovídá vojákům. Nápodobně předešlému, má velmi populární a atraktivní motiv. Její zpěv se sborem „Venite all’ indovina“ je v obou verzích odlišný od sborového refrénu.

Krátký přechod, ve kterém si vojáci připíjejí na zdraví. Preziosilla láká vojáky, aby si nechali věštit budoucnost z karet. Její veselý zpěv pohoršuje mnicha Melitoneho. Vojáci se na něj chtějí vrhnout, ale Preziosilla je zadrží svým bubnováním. Rataplan je povzbuzením k boji: „Ať na všechny statečné směje se štěstí válečné!“ Preziosilla je v ději zpestřením, nikoli figurou aktivní v dramatické zápletce.

4.8 Don Carlos

„Rozhodli jsme se, že Vám nabídneme Schillerova Dona Carlose. Pochopitelně bude tato látka jen výchozím bodem a pozměníme ji tak, aby scénář, který obdržíte, Vám v každém směru vyhovoval. Již jste se přece zabýval Schillerovými Loupežníky a Luisou Miller. Don Carlos je, podle mého názoru, svým založením mnohem širší a poetičtější. Je v tom velká vášeň, kterou potřebujete. Přemýšlejte a řekněte nám svoje mínění. Fiesco je také pěkný námět, ale láska v něm hraje o něco menší roli než v Donu Carlosovi.“¹²³

Když se autoři opery *Jeruzalém* (Alphonse Royer a Gustave Vaěz) obraceli 7. srpna 1850 na Verdiho s tímto dopisem, těžko mohli tušit, že jmenovali námět, který bude základem pro jeho největší operu. Nicméně v tento moment se Verdi o Schillerovo drama nezajímal. Téměř šestnáct let trval proces zrání až k uvedení *Dona Carlose*.

Počtvrté Verdi zhudebnil Schillerovo drama (po *Johance z Arku, Loupežnicích a Luise Millerové*). Tentokrát je zhudebnil ve francouzském přepracování, neboť zadavatelem *Dona Carlose* byla pařížská Opera. Drama svobody, přátelství, boje o moc mezi státem a církví a lásky nenaplnilo kýžený ohlas. Druhá podoba je o sedmnáct let pozdější, Verdi vypustil první akt, který však ve Francii bývá i nadále uváděn (Alžběta v něm poprvé potká Carlose a zdůvodňuje své odmítnutí) a zrušil balet. To ale nijak nepřispělo k lepšímu prosazení díla.

Smlouva byla podepsána na podzim 1865 v Paříži. Na Schillerovu předlohu měl libreto napsat francouzský dramatik Joseph Méry¹²⁴. Libreto je ta část *Dona Carlose*, která byla nejvíc poznamenána zvyklostmi „velké opery“. Libretisté ze hry zachovali vše podstatné a přidali pro lepší pochopení první dějství - scénu ve Fontainebleau, kde je vylíčena láska Alžběty a Carlose, kteří spolu byli původně zasnoubeni. Jejich dílem je také davová scéna ve druhém dějství. Rovněž změnili konec; jestliže Schillerova hra končí slovy Filipa „Vykonal jsem svou povinnost. Nyní konejte vy svoji!“ poté, co předá Carlose do rukou inkvizice, v opeře se ještě zjevuje tajemný mnich - císař Karel V. - a unáší Carlose do bezpečí.

¹²³ SPRINGER, CH., *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, s. 305.

¹²⁴ Joseph François Méry (1798–1866) francouzský spisovatel a libretista. Následně po dokončení právnické školy se věnoval cestování po orientu a Itálii, později zasvětil svoji práci poezii a divadlu. Přeložil Rossiniho *Semiramis* a pracoval na libretu pro Verdiho *Dona Carlose*. Zemřel ale náhle a libreto dokončil Camille du Locle.

Verdi se snažil co nejrychleji získat libreto, aby mohl odjet zpět do Itálie a začít pracovat. Nemoc a smrt libretisty Josepha Méryho práci zpomalily. Převzal ji pozdější ředitel Komické opery Camille du Locle¹²⁵.

Ještě před premiérou musel Verdi přistoupit k některým škrtnům. Generální zkouška 24. února 1867 ukázala, že rozsah díla je neúnosný nejen pro interprety, ale hlavně pro pařížské obecnstvo, které vyžadovalo dodržování zavedených zvyklostí. Škrtnuto bylo asi 15 minut hudby - preludium a úvod k 1. dějství, část duetu Filipa a Posy ve 2. dějství, duety Filipa a Carlose ze 4. dějství, a Alžběty a Eboli z téhož dějství. 11. března 1867 měl Don Carlos premiéru. Úspěch byl rozporuplný.

Historická fakta včetně osobností, tak jak se v dramatu vyskytují, jsou podřízena volné básnické fantazii. Císař Karel V. se po svém odstoupení uchýlil do blízkosti kláštera S. Geronimo de Juste; byl otcem Filipa II., který tvrdě utlačoval španělské Nizozemí, trpěl nejhorší přestupky inkvizice a vítězně táhl proti Francii. Sňatek francouzské princezny Alžběty s Filipem II. nebyl nijak zatížen milostným vztahem Alžběty k infantovi donu Carlosovi, který jí byl kdysi sice přisouzen, ale tělesně i duševně nemocný zemřel ve 23 letech a tedy nemohl bojovat za svobodu v Nizozemí.

Hudba k tomuto epicky širokému historickému a duchovnímu dramatu z epochy světové španělské moci je naplněna obrovským napětím. Velkoryse jsou koncipovány sólové party.

4.8.1 Děj opery

1. dějství. Před hrobkou císaře Karla V. se modlí jeho vnuk Carlos a nařiká nad svou marnou láskou k Alžbětě z Valois, své dřívější snoubence a dnes manželce svého otce krále Filipa. Se svým zoufalstvím se svěřuje příteli Rodrigovi, markýzi z Posy. Ten jej přesvědčuje, aby s ním odešel do Flander a pomohl zachránit zemi zmírající pod krutou vládou místodržitelů krále Filipa. - V zákoutí zahrady se baví královniny společnice. Princezna Eboli, vysoce postavená u královského dvora, zpívá saracénskou píseň o závoji, jenž pomáhá milencům. Přichází markýz Posa, přináší královně vzkaz a prosí ji, aby přijala nevlastního syna Carlose. Alžběta svolí, neboť ani ona nezapomněla na jejich lásku, snaží se však Carlose o samotě přesvědčit, že na ni musí zapomenout.

¹²⁵ Camille du Locle (1838–1903) francouzský libretista. V letech 1869, 1870–1874 působil na vedoucích místech v pařížské Opeře a Opeře Comique, pro níž objednal *Carmen* George Bizeta. Pro Verdiho napsal ve spolupráci s Mérym libreto k *Donu Carlosovi*, do francouzštiny přeložil *Simona Boccanegru* a *Sílu osudu*. Rovněž Verdimu navrhl látku k *Aidě*.

Dvorní společnost se vrací a s ní i král, který je rozhněván, že královna je ponechána samotná a za trest vyhání její společníci od dvora. Markýz Posa využije příležitosti a líčí králi hrůzy, jež se odehrávají ve Flandrech. Král odmítá ukončit válku v zemi, která se proti němu vzbouřila. Svěřuje se Rodrigovi, že není šťasten ani v osobním životě - podezřívá Carlose z lásky ke královně. Prosí ho, aby nad Carlosem i královnou bděl a zároveň ho varuje před inkvizicí.

2. dějství. Princezna Eboli se domnívá, že ji Carlos miluje. Pozvala ho proto na schůzku v noci do královské zahrady. Carlos přichází v domnění, že vzkaz pochází od královny, když však zjistí kdo jej očekává, nedovede skrýt své zklamání. Rozhněvaná Eboli pochopila, že Carlos miluje královnu a slibuje pomstu, marně ji Rodrigo prosí o zachování tajemství. Z obavy o Carlosovu bezpečnost a ze strachu před královou pomstou bere k sobě Rodrigo všechny kompromitující listiny z Flander. - Slavnostní průvod s králem se ubírá do chrámu k božimu soudu nad kacíři. Cestu jim zastoupí flanderští vyslanci vedení Donem Carlosem. Vyslanci prosí krále o nastolení míru a Carlos žádá, aby mu král svěřil vládu nad Barbantskem a Flandry. Filip je rozzuřen jejich troufalostí a nařizuje Carlose zatknout. Rodrigo sám bere Carlosovi zbraň a je za to králem povýšen na vévodu.

3. dějství. O samotě ve své pracovně přemýšlí král o svém osudu, o marné lásce ke královně. Přichází velký inkvizitor. Král se s ním radí, jak má infantovu vzpouru potrestat. Inkvizitor žádá nejvyšší trest a zároveň chce, aby král vydal markýze Posu do rukou svatého tribunálu. Král, jenž je vládcem z milosti církve, se nakonec podrobuje. Filip vyčítá Alžbětě, že je mu nevěrná a na důkaz svých obvinění ukazuje Carlosovu podobiznu, kterou našel v královnině šperkovnici. Šperkovnici dala králi Eboli, aby pomstila svou nevyslyšenou lásku. Když vidí co způsobila, lituje své zrady a přiznává se královně. Ta jí dává na vybranou mezi klášterem a exilem. Eboli volí klášter, kam má příštího dne odejít. Doufá však, že bude moci ještě zachránit Carlose, jenž má být popraven. - Do Carlosovy cely přichází Rodrigo. Vzal všechnu vinu na sebe a Carlos je volný. V té chvíli je výstřelem raněn Rodrigo. Umírající zapřisahal Carlose, aby dál bojoval za svobodu Flander. Lid se vzbouřil a žádá propuštění infanta. Velký inkvizitor zabráni krveprolití a Carlosovi se podaří uprchnout.

4. dějství. Před hrobkou Karla V. se setkává Alžběta s Carlosem a navždy se s ním loučí. Do chrámu vpadne Filip s inkvizitorem, doprovázený strážemi. Král je rozhodnut vydat syna inkvizici. Carlos tasí meč. V tom se otevře hrobka, z ní vystoupí císař Karel V. a odvádí Carlose do bezpečí.

4.8.2 Eboli

Role princezny Eboli doznala v průběhu vzniku Dona Carlose mnoha úprav. Již tradiční problém byl s obsazením: pro tuto roli, kterou obvykle zpívá mezzosoprán, jejíž některá místa kladou na pěvkyni požadavky jako na dramatický soprán¹²⁶, byla vybrána altistka Rosine Bloch. Nahradila ji však Pauline Lauters-Gueymard (1834–1908), dramatická sopranistka, která velkým rozsahem hlasu obsáhla i mezzosopránovou polohu. Debutovala roku 1854 v pařížském Théâtre-Lyrique, v letech 1857-1876 byla angažovaná v pařížské Opeře. Zpívala zde mezzosopránové role jako Azucenu (*Trubadúr*), Amneris (*Aida*), Leonoru (*Favoritka*), Fidès (*Prorok*), ale také sopránové úlohy - Isabela (*Robert d'ábel*), Donna Elvira (*Don Giovanni*). Účastnila se mnoha původních provedení - Thomasova *Hamleta* a Gounodovy *Královnyn ze Sáby*, stejně jako oper Haléviho, Davida, Poniatského, Mermeta, Diaze.

Verdi na změnu obsazení role Eboli reagoval obezřetně, obával se rivality mezi oběma pěvkyněmi, ale v principu neměl k přebrouzení žádné námítky. Domníval se, že pokud Lauters-Gueymard zvládne Fidès, nebude mít problém s nízko položenými místy Eboli. Poslechl si pěvkyni na představení *Proroka* v Paříži a potvrdil obsazení. Během zkoušek se však zjistilo, že nějaké transpozice by přece byly vhodné. Verdi pro ni položil o jeden tón výš závojovou árii a tím také základní kámen problémů budoucích mezzosopranistek s touto rolí. Ze zápisů ze zkoušek jsou změny, které pro ni Verdi provedl, zřejmé: pět různých kadencí a nová závěrečná fráze pro závojovou árii v G dur, tři různé verze „O don fatale“. Zkoušení variant pro Pauline Lauters-Gueymard přimělo Marii-Constance Sasse, poněkud excentrickou představitelku Alžběty, dát svoji nespokojenost najevo úšklebky, což v této oblasti háklivého Verdiho tak rozčílilo, že opustil zkoušku. To mělo být pak údajně jedním z důvodů, proč Verdi vyškrtl duet mezi Elisabethou a Eboli ve čtvrtém dějství. Dá se jen tušit, proč tomu tak bylo, jeden z důvodů je i problematický aspekt děje – Ebolino cizoložství s králem. Jejich vztah by

¹²⁶ Že se jedná o partii s extrémně vysokými tóny v potřebném rozsahu ukazuje i fakt, že Fedora Barbieri na nahrávce *Dona Carlose* s dirigentem Carlem Mariou Giulinim z roku 1958 většinu vysokých not v árii „O don fatale“ vůbec nezpívala.

mohl těžko zůstat nezminěn, neboť jeho přiznání bylo důvodem Ebolina propuštění ze dvora. Proto datování události zanechalo v opeře nejasnost; je možné, že to bylo v době Filipova sňatku a zajímavá je i otázka, proč vůbec Alžběta chtěla potrestat svou dámu za tak dávný poklesek. V původní verzi jejich scény Eboli napřed přiznává, že milovala Carlose a on jí odmítl; královna s ní nejprve soucítí. Ale když Eboli zmíní svůj vztah s králem, Alžběta beze slova opouští místnost; byl to hrabě Lerma kdo přijel, aby Eboli nabídl výběr mezi exilem nebo klášterem. Výsledkem bylo, že Alžběta v roce 1867 nikdy neslyšela plné přiznání, novina, že Eboli miluje Carlose byla dostatečná k rozhodnutí královny propustit ji. Du Locle navrhoval, že by setkání mezi Carlosem a Eboli mohlo být náhodné, tím by se zjemnil Ebolin charakter a byla by tak sympatičtější publiku. Ale Verdi trval na svém názoru. V dopise Charlesovi-Louisi-Étienneovi Nutterovi z 1. prosince 1882: „Pokud jde o to, aby se Eboli jevila miň odporná, jsem vždy toho názoru, že i ty nejodpornější charaktery musí být ukázány publiku tak jak jsou. Eboli není a nemůže být nic jiného než mrcha. Pokud je takto prezentována, dostane víc dráždivosti, když odhalí královně svůj zločin.“

V druhé části prvního dějství se prochází princezna Eboli s dvorními dámami královny v zahradách kláštera. Eboli navrhne, že si zpřijemní čekání na královnu hrou. „Následujeme tě, půvabná princezno Eboli“, odpovídá sbor. Eboli požádá o mandolínu s tím, že si společně zazpívají starou saracénskou píseň o závoji.

Závojová píseň „Nel giardin del bello saracin o stello“ – „V zahradě krásného saracénskému příbytku“ je svojí podstatou žertovná, neklade si velké nároky, má však spletitou souvislost s hlavním dějem. Je to příběh o králi Achmedovi z Granady, který se v zahradách svého paláce pokusil sblížit s neznámou zahalenou ženou, aby posléze zjistil, že je to jeho manželka. Předehra užívá rytmu lidového tance, připomínající španělské prostředí.

Allegro brillante ♩ = 99

G. Orch. (ohne Fag.) *ff*

EBOLI

marcato *pp*

Im dem Park im schönen — Schloss der Sa - ra - ze - nen —
Nel giar.din del bel.to — sa - ra - ein o - stel.to, —

Picc. Ob. *pp str.* Hrn.

Refrén, v kterém se přidává Thibault následně převezme sbor. Eboli vstupuje s druhou slokou („Ma discerno appena“) a postup se opakuje.

Verdiho první myšlenka byla, že příchod královny bude pro všechny překvapením, takže by závěrečná kadence měla zůstat nedozpívaná, ale pěvkyně typu Pauliny Gueymard-Lauters by přišla o potlesk, což bylo nemyslitelné. Byl tedy přidán úplný závěr s burácivými orchestrálními akordy a vypuknutím smíchu po jejich odeznění. Když si Eboli pro sebe mluví o vši té radosti okolo, přichází Posa. Thibault mu jde naproti, prohodí s ním pár slov, pak se vrací zpět a představí markýze Posu, maltéžského rytíře. Posa předává královně dopis a prosí ji, aby si ho přečetla. Poté bezstarostně konverzuje s Eboli, která je chtivá dozvědět se o poslední módě v Paříži.

EB

(sich laut zu Posa)
 (a mezza voce a Rodrigo)

Was mag's in Frankreich Neues
 Che mai vi fa nel suoi fran.

Allegro assai moderato ♩ = 88

Viol. I. *son elegansa str.*

Druhé dějství. O půlnoci se Carlos objeví v zahradách královny. Podle lístku psaného neznámou rukou, mu je zde přislíbena schůzka. Přichází Eboli, zahalena závojem předstírajíc charakter královny. Carlose ovládá nekontrolovatelná vášně. Eboli dojemně odpovídá, opájí se smyslnou melodií blaženosti z prozatímního vítězství

domnělé lásky („Un tanto amor gioia è per me suprema. Amata, amata io son!“ - „Taková láska mi přináší nejvyšší rozkoš. Milována, milována jsem“); než odloží masku pokračuje Carlos v milostném vyznání. Stejně jako v původní hře, Eboli nechápe jeho reakci, nepředpokládala, že uslyší „Ciel! Non e la Regina!“ – „Bože, to není královna!“. Přičítá to jeho přílišné opatrnosti a říká, že bude jeho ochránkyní. Carlos se nechá unášet city, což způsobí, že Eboli objasní skutečnou situaci. Pozdě poznává Carlos, že v milostném vyznání prozradil svůj vztah ke královně. Odmítnutá princezna přísahá pomstu. Ebolino obvinění „Voi la Regina amate! – „Milujete královnu!“ je skvostný příklad zpívané mluvy – emfatická deklamace na jedné notě, bez podpory orchestru, s oktávovým skokem první slabikou slova „amate“. Carlosův výkřik přivolá Posu, který se pustí do zuřivého duetu s Eboli („Che disse mai? Egli delira...“ - „Co říká? Blouzní...“) Jeho osou je *allegro agitato* dosahující vrcholu v Ebolině triumfálním („M' è noto il tuo poter, il mio t' è ignoto ancor! – Zním Vaši moc, Vy neznáte moji!“). Je to osobní duel mezi Eboli a Posou, Eboli dává najevo svou zuřivost podpořenou staccatem a využívá hlubokou polohu hlasu. Vyrovnanější Posa odpovídá v dlouhých, rytmických frázích, ačkoli, stejně jako princezna, i on se brzy rozčílí. Chce ji bodnout dýkou, ale Carlos ho zadrží. Všichni tři zpívají finálovou *stretta* („Trema per te“ – „Chvěj se strachem“), Ebolino je vstupní téma nedoprovázené orchestrem. Tady je patrná reminiscence na zábavu po závojové árii ve druhém dějství, protože nyní Eboli zjistila, že přestrojení není vždy vhodným druhem zábavy.

(zu Don Carlos)
EBOLI (a Don Carlo)
 Sei auf der Hut; dem bösen Sohne droht meiner Rache bittre
 Trema per te, falso figlio, la mia vendetta arri-va
I
 Allegro agitato

Po bouřlivém závěru Eboli zmizí, zanechajíc Carlosovi a Posovi závěrečnou scénu.

Ve třetím dějství, poté, co král nařkl Alžbětu z cizoložství, zůstává Eboli s Alžbětou sama. Je motivována především strachem o Carlose, Verdiho výčitkami svědomí a učiní dvojí přiznání: ona to byla, která vzala královně šperkownicy. Z části, aby potrestala Carlose za to, že ji odmítl, částečně ze žárlivosti na Alžbětu; sama se

dopustila zločinu z kterého je Alžběta obviňována. První z těchto přiznání je ve scéně („Pietà! Perdon per la rea che si pente!“ – „Milost! Slitování pro kající hříšnici!“). Vyznává, že milovala Carlose, ale ten ji zapudil. (Io Carlo amava! E Carlo m' ha sprezzata!“). Eboli přiznává svůj poměr s králem („Pietà di me! Un' altra colpa! - Slitujte se nade mnou! Další vina!“).

Schillerova a Verdiho Eboli se od sebe liší. Verdi a libretisté opery vytvořili v Eboli postavu bezmezného ješitnosti. Vlastní krása jí je náboženstvím. Po zoufalém výbuchu uvědomění si, že už nikdy neuvidí královnu, následuje vstupní melodie árie „O don fatale!“ – „Osudný dar!“ je jednou z variací základních tématických myšlenek opery.



Působivý operní zpěv je schopný vyjádřit emoce. Operní svět je prostředí profesionální, důkladně připravované představy vášni. Divák je během trvání, nejčastěji árie, zahrnut emocemi takovým způsobem, který nemohou ostatní druhy umění ztvárnit. V tomto duchu je psána i Ebolina velká árie „O don fatale“. Eboli je díky její žárlivosti přisouzena podlá role. Je aktérem situace, ze které se vykoupí skrze vlastní oběť. Je právě tím charakterem, který zobrazuje celou škálu postojů a emocí – zoufalství a naděje, obvinění a vykoupení, ale i hysterické u vytržení.

Její árie přichází v momentu, kdy se královně přiznala ke svému dvojímu provinění – poměru s králem a prozrazení vztahu Alžběty a Carlose. Výsledkem tohoto činu je jí dána volba mezi odchodem do kláštera nebo exilu. Prozrazením a ztrátou cti se všechny její naděje dostávají do slepé uličky. Předzvěstí árie je vášnivý výbuch lítosti „Ah! Piu non vedro, ah piu mai non vedro la Regina!“ – Ach! Nikdy znovu neuvidím královnu! Proklíná svou krásu, osudný dar nebes: „Ó osudný dar, krutý dar, který mi ve své zuřivosti poskytlo nebe! Tebe, která nás činíš prázdnými a nadutými, tebe proklínám, má krásu. Mohu jen prolévat a prolévat své slzy, nemám naději, budu muset trpět.“ Její myšlenky se zkoncentrují do stylu zpěvu – téměř výkřiku „Ti maledico, o

mia beltà“ – Proklínám tě, ó má krásu. Sama sobě se stává soudcem, akceptuje, že za přečin musí přijít trest. Fráze je nesena charakterem vzdechů z bezvýchodnosti situace:

„Speme non ho, soffrir dovrò!

Il mio delitto è orribil tanto

che cancellar mai nol potrò!

Ti maledico, ti maledico o mia beltà!

„Nemajíc naději, zbývá mi jen utrpení!

Můj zločin je tak strašný,

Že zrušit jej už nikdy nelze!

Proklínám tě, proklínám tě, ó má krásu!“

V závěru první části árie musí být ukázán hlasový rozsah dvou oktáv.

V prostřední části („O mia Regina“ – Ó moje královno“) klidného tempa je zřejmý Verdiho záměr využít temnou altovou barvu, jeho jediným ústupkem vůči Gueymard-Lauters byla výše položená kadence.

The image shows a musical score for the aria 'O mia Regina' from Verdi's opera 'Il Trovatore'. The score is in E-flat major and 4/4 time. The vocal line is marked 'cantabile' and 'f'. The piano accompaniment is marked 'Molto meno' with a tempo of quarter note = 84. The score includes the lyrics: 'O mia Regina, io t'innamo - la - i al - fol - lo - re.'

Poté, co se v tomto místě Eboli vyznává ze svého hříchu: „Ó moje královno, já jsem tě obětovala bláznivému omylu tohoto srdce. Pouze ve dvoře kláštera budu již muset skrýt svou bolest před světem!“, jde o jistý druh kontemplace, kde Eboli rozjímá nad spáchaným skutkem, a hledá jeho rozřešení, se v koncové části vrátí Eboliny myšlenky na záchranu Carlosova života - což je v intencích i Schillerovi Eboli, ačkoli nemůže dělat cokoli účinného. Verdiho Eboli jde o skutky a činy. Její odhodlanost („O ciel! E Carlo? a morte domani ... gran Dio! Amorte andar vedrò! Ah! Un dì mi resta, la speme m'arride!“ - O nebe! A Carlos? Na smrt zítra ... Bože! Povedou ho na smrt! Ach, ještě den mi zbývá, mám ještě naději!“) se promění v hbitou kabaletu. Je sjednocením

Eboliných rozpolčených myšlenek, protikladů dosavadního jednání a vytyčeného cíle a také stále přetrvávající, jako v případě Amneris, neopětované lásky, ve jménu které jsou nesený její myšlenky na Carlosovu záchranu. Víra v jeho, potažmo svoji záchranu, jí dá vnitřní i hudební sílu. Má naději, čímž mizí předchozí beznadějnost. Hudba je prudká a triumfální:

„Ah, un dì mi resta,
la speme m'arride!
Sia benedetto il ciel! Lo salverò!“

„Ach, ještě jeden den mi zbývá,
Naděje ve mně ožila!
Požehnána buďte nebesa! Zachráním ho!“

Árii uzavírá prudká samostatná fráze - symbol Ebolina rozhodnutí, a také spasení („Sia benedetto il ciel, benedetto il ciel! Lo salverò“ – „Bud' požehnáno nebe! Já ho zachráním!“). Eboli spěchá ze scény s tímto bytostným přesvědčením naděje a vykoupení skrze svou oběť.

The image shows a page of a musical score, page 335. It is for the aria 'Sia benedetto il ciel!' from Verdi's opera Aida. The score is in G major and 2/4 time, marked 'con slancio' and 'ff'. It features a vocal line with lyrics in Italian and Czech, and an orchestral accompaniment. The page number 335 is visible in the top right corner.

4.9 Aida

V souvislosti s výstavbou Suezského průplavu, strategické stavby ekonomického i politického rázu, objednal egyptský vicekrál Ismail Paša u Verdiho, jehož *Rigoletto* roku 1869 zahajoval otevření opery v Káhiře, slavnostní operu.

Původně nebyl Verdi jediným, o kom se uvažovalo. Do užšího výběru se dostali i Charles Gounod a Richard Wagner. Na tom, že konečná volba padla na Verdiho, měl

nepochybně přímo či nepřímou zásluhu Camille du Locle, tehdejší ředitel Opéry-Comique v Paříži, který před několika lety napsal pro Verdiho první francouzskou verzi *Dona Carllose*.

Na libretu pracovali čtyři autoři: francouzský egyptolog Édouard Mariette Bey napsal povídku s původním dějem (jeho povídka se údajně zakládá na staré egyptské legendě, jejíž příběh vyčetl z blíže nespecifikovaného egyptského nápisu), Camille du Locle - navrhl francouzský scénář v próze a Antonio Ghislanzoni¹²⁷ zpracoval italské libreto. K tomu přispěla i Verdiho spolupráce na konečném znění textu. Závěrečná scénická úprava, kde se prolínají dvě roviny jeviště, vznikla na Verdiho podnět. Skladatel do Egypta cestoval, aby tam získal autentické dojmy. Díky čilé výměně dopisů s Ghislanzonim je možno sledovat vznik díla.

Verdi začal komponovat na počátku roku 1870, kdy již byl Suezský kanál slavnostně otevřen (17. listopadu 1869). Za čtyři měsíce byla opera v hrubých rysech hotová, a to včetně instrumentace, tentokrát bohatší a propracovanější než v dřívějších dílech. Partituru dokončil v polovině listopadu. Za *Aidu* žádal enormní honorář 150 000 franků. Scéna a kostýmy byly zhotoveny v Paříži, avšak vzhledem k prusko-francouzské válce je nebylo možné z obsazeného města vyvézt. Paříž byla dobyta v lednu 1871, takže odložená káhirská premiéra se mohla konat až 24. prosince 1871. Stala se triumfálním úspěchem. Verdi se jí z nelibosti k reklamě¹²⁸ nezúčastnil a za skutečnou premiéru zřejmě považoval tu o něco pozdější - milánskou (8. února 1872), která mu byla o to dražší, že v ní účinkovala Tereza Stolzová¹²⁹ a že se jí – alespoň jako premiérou – po čtvrt století vracel na jeviště Scaly.

¹²⁷ Antonio Ghislanzoni (1824–1893) hudební kritik a libretista. Studoval medicínu, ale pro své nadšení ve zpěvu působil v opeře jako baryton, později se stal novinářem a spisovatelem. Mezi lety 1860–1890 vedle Boita nejvýznamnější libretista. 1865–1878 byl ředitelem periodika *Revista minima*, kde publikoval rovněž Arrigo Boito. Byl také editorem *Gazzetta musicale di Milano* v období 1866–1872. Autor povídek, básní, novel, hudebních esejí, 85 libret – pro Verdiho k *Aidě*, nové verze *Sily osudu* (1869) a italského překladu k *Donu Carlosovi*.

¹²⁸ Verdi Ricordimu; 8. prosinec 1871: „Poslyšte, můj milý Giulio! Cítím se v tomto okamžiku tak iritován, že bych partituru Aidy bez jediného povzdechnutí tisíckrát hodil do ohně. - Chcete?... Ještě je k tomu čas!... Smlouva není ještě podepsána, a když chcete všechno zničit...Ale pokud má tato ubohá opera přesto zůstat při životě, pak proboha žádnou reklamu, žádný tamtam, což je pro mě ta nejpotupnější potupa. [...] Ne, ne... Nechci žádné *Lohengriády*... Pak už raději ten oheň!“ In: ABBIATI, F., Giuseppe Verdi, sv. III, s. 518.

¹²⁹ Terezie Stolzová, sopranistka. Narodila se v Kostelci nad Labem, studovala v Praze, Terstu a Miláně, debutovala 1857 v Tiflis. V roce 1863 jsou dokumentovány její výstupy v Turíně a Nizze (Leonora v *Trubadúru*), 1864 v Granadě (Elvíra v *Ernanim*). Tím začala její kariéra v Itálii. Roku 1865 debutuje ve Scale v *Johance z Arku*, 1867 byla vybrána pro první provedení revize *Dona Carllose* v Boloni. „La Stolz“ byla dramatický soprán *par excellence*, brilantní, pohyblivý, zvukově mocný, rozsahem od hlubokého G po tříčárkované Cis. Na jevišti i v soukromí působila podmanivým dojmem, kterému podlehli i Verdi.

Operou jsou vedeny dvě kontrastní linie – něžná, intimní rovina milostného vztahu, proti ní davové scény sboru. Sbor a balet jsou důležitými prvky děje, svého vrcholu dosahují v monumentálním závěrečném obrazu 2. dějství v podobě dělených sborů (lidové sbory, sbory kněží, zajatců, zpěv egyptských vítězů). Druhá část opery je charakteristická menšími hudebními formami duetů a tercetů. Do popředí se dostávají intimnější, niternější konflikty osob. Instrumentaci se Verdi věnoval velmi pečlivě, neboť mu záleželo na vystižení exotické nálady. Podobně jako v *Donu Carlosovi* procházejí dílem jednotlivé charakterizační motivy, např. jemný motiv Aidy nebo žárlivě vzrušený a vášnivý motiv Amneris a jejich emfatická projekce v duetu Aidy a Amneris („Ebben, qual nuovo fremito“) z 2. dějství. Hudba k *Aidě* není jen vrcholem Verdiho tvorby, patří k tomu nejkrásnějšímu, co v oboru opery vzniklo. Při premiéře byl Verdi přes třicetkrát volán před oponu, rekordní příjmy Scaly dosáhly 13 444 lir, kritiky díla byly nadšené.

4.9.1 Děj opery

1. dějství. Etiopané si plánují vpád do Egypta. V Memfidě doufá Radames, že bude jmenován velitelem bitvy. Jako vítězný vojevůdce by po návratu mohl vykoupit etiopskou dívku Aidu, která žije na královském dvoře jako otrokyně, a následně se s ní oženit. Radama však nemiluje jen Aida, její sokyní je také faraónova dcera Amneris. Král vyzývá k boji proti útočícím nepřátelům a vůdcem vojska jmenuje Radama. Amneris žárlivě sleduje vztah mezi Aidou a Radamem. Aida mučená vnitřními rozpory zůstává sama, zatímco Radames je odváděn do chrámu. Přeje si Radamovo vítězství, ale jako dcera etiopského krále Amonasra, si nemůže přát Amonasrovu porážku.

2. dějství. Radames se vrací jako vítěz. Amneris, která vytušila Aidinu lásku, chce z ní lstí vynutit přiznání. Předstírá, že Radames v boji padl, a z Aidina žalu poznává, že se nemýlila. - Před branami Théb král a Amneris očekávají hrdinu Radama. Amneris mu nasazuje čestnou vítěznou korunu. Mezi předváděnými zajatci spatří Aida svého otce Amonasra. Radames, jemuž má být splněno každé přání, prosí o propuštění zajatců, jeho žádost je vyplněna s podmínkou, že Aida se svým otcem budou drženi v Egyptě jako rukojmí. Král slibuje Radamovi ruku své dcery a následnictví trůnu.

3. dějství. Amneris přichází do Isidina chrámu na březích Nilu, kde má v modlitbách strávit noc před svou svatbou. Na břehu Nilu čeká zoufalá Aida na Radama. Dřív než on však přichází Amonasro a zapřísahá dceru, aby na Radamovi vyzvěděla, kudy povede nový útok. Aida podlehne prosbám a naléhání - je svolná obětovat svou lásku vlasti. Přichází Radames, aby Aidu ujistil, že po novém vítězství požádá krále o její ruku. Aida se ovšem obává odvety Amneris a přemluví Radama, aby s ní ještě před bitvou prochl. Sotva se Radames rozhodne pro útěk s Aidou a prozradí jí místo, kudy při svém útěku mohou obejít strážce, vystoupí z úkrytu Amonasro a prozradí svou pravou totožnost. Radames poznává, že zradil vlast. Všichni tři jsou přistiženi veleknězem a Amneris. Radames nechá přehnout Amonasra s Aidou, sám se však vzdává veleknězi.

4. dějství. Soud kněží má vynést rozsudek nad vlastizrádcem Radamem. Amneris ho stále vášnivě miluje a nabízí mu možnost obhajoby, jedinou cestu k záchraně. Zoufalá ho zapřísahá, aby se vzdal Aidiny lásky, za to by ho zachránila před trestem, jež mu hrozí.

Radames však raději volí smrt a veškeré obhajoby se vzdává. Dle verdiktu kněží má být zaživa zadržán. – Rozdělená scéna ukazuje Amneris, která slyšela rozsudek, klečící v chrámu. V místnosti pod ní čeká Radames na smrt. Nezemře však sám. Aida, která se obávala výroku kněží a už před tím se jí podařilo vloudit do kobky, se zde na věky setká s Radamem.

4.9.2 Amneris

S obsazením Amneris pro káhirské uvedení nastaly potíže: Verdi tuto roli původně koncipoval pro soprán s dobrou hlubokou polohou, z čeho pak vznikl mezzosoprán s dobrými výškami. V Káhiře angažovaná Eleonora Grossi¹³⁰ (? – Neapol 1879) nebyla, podle Verdiho mínění, pro roli zralá. Bylo vyjednáváno i s Marií Sasse, ale s poukazem na hluboké položení role ji Verdi odmítl. Nakonec byla přece akceptována Grossi. Dramatickými předpoklady pro roli Amneris snad tedy musela disponovat. Sólistkou premiéry v Miláně byla v této roli Maria Waldmann¹³¹, kterou Verdi mnoho cenil pro

¹³⁰ O ní je známo, že v sezóně 1868–1869 v londýnské opeře Covent Garden zpívala Nancy v *Marthě*, Urbana v *Hugenotech* a Pippa v Rossiniho *Strace zlodějce*, tedy mezzosopránové partie, které vyžadují hlasovou flexibilitu. Z Verdiho partií vytvořila Maddalenu, Azucenu, Ulricu, Preziosillu.

¹³¹ Verdi Ricordimu; Sant'Agata, 10. červenec 1871. In: ABBIATI, F., *Giuseppe Verdi*, sv. III, s. 461.

„Znáte libreto Aidy a víte, že pro Amneris je žádoucí umělkyně s vysoce dramatickým cítěním, která jeviště ovládne. Jak mohou být od téměř začátečnice očekávány tyto vlastnosti? Samotný hlas, jakkoli

její tmavý, sametový hlas a mezi níž a skladatelem i jeho ženou Giuseppinou Strepponi vzniklo doživotní přátelství, jehož písemné forma dochovala podklady pro výzkum života a díla Giuseppe Verdiho. Waldmann debutovala v roce 1865 v Petrohradě v Lindě di Chamounix. Vystupovala ve Wiesbadenu, Amsterdamu roku 1869 v Teatro Grande v Terstu. 1869-1870 působila v Italské opeře v Moskvě. 1871 byla angažována v milánské Scale debutní rolí Zerliny v *Donu Giovannim* a zde také zpívala italskou premiéru Verdiho *Aidy*. Dalšími rolemi jejího milánského repertoáru byla Rosina v *Lazebníku sevillském*, Anička v *Čarostřelci*, Orsini v Donizettiho *Lucrezii Borgii* a Preziosilla v *Síle osudu*. 1873 – 1876 působila v opeře v Káhiře, kromě jiného jako Leonora ve *Favoritce* a Fides v *Prorokovi*. Roku 1874 zpívala v Miláně altové sólo v premiéře Verdiho *Requiem* a znovu ji opakovala 1875 při prvním provedení díla v Londýně a Vídni a 1876 v Paříži. Po sňatku s italským hrabětem Galeazzem Massarim, ukončila svou jevištní i koncertní kariéru.

Postava Amneris je hluboce milující žena, s jednou nevýhodou – zásadní a od počátku ke konci přítomnou – její láska není opětována. Zdánlivě náročná charakteristika této úlohy je ve skutečnosti popisem odvěkého lidského citu, který, není – li vyslyšen, stává se bolestí, jež se není možné zbavit a která ovlivňuje život člověka, ať už chce nebo ne. Nemůže zapomenout, nemyslet, čeká...

Jak dříve zmíněno, stalo se obsazení této role problematickým. Jedním důvodem bylo, že v původní Verdiho koncepci to byla sopránová role s nutností dobrých hloubek, nicméně opak toho – mezzosoprán s výškami – se stal skutečností; neviděl ji ale nikdy jako skutečný alt a pevně věřil, že tato partie bude ležet mimo pevný mezzosopránový obor. Tesitura role Amneris je mnohem vyšší než je tomu u Azuceny. Zatímco u ní je vysoká poloha zejména pro exklamace, pro roli Amneris je nutné vyslovovat text ve vysoké poloze. V Ricordiho popisu charakteru Amneris je následující zmínka: Amneris – 20; velmi živá; vášnivá; citlivá.¹³²

může být pěkný (což je v sále nebo prázdném divadle těžko posouditelná záležitost), nestačí pro tuto partii. Takzvaná dokonalost hlasu pro mě příliš neznamená; mám rád, když slyším roli zpívat jak chci: ale nemohu dát ani hlas ani duši, to určité NĚCO, co se obvykle nazývá „mít čerta v těle“. Včera jsem Vám napsal své mínění o Waldmann a potvrzuji ho dnes. Víím dobře, že nebude lehké najít Amneris, ale pobavíme se o tom ještě v Genu. [...] kromě toho: orchestr udělat nezřetelným. Tato myšlenka nepochází ode mě, ale od Wagnera. Je výborná.

¹³² „Mějte na paměti, že tato Amneris má v sobě trochu ďábla, potřebuje silný hlas, je velmi citlivá a velmi, velmi dramatická.“ Dopis Ricordiho 24. května 1871. In: BUDDEN, J., *The operas Verdi*, s. 192.

Spouštějícím momentem v prvním dějství je Amneridina zvědavost po příčině Radamova štěstí a touhy. Během jejich dialogu vyjadřuje její pocity víc orchestr než vokální linka, která je ukázkou přetvářky.

Radames jí říká o pokynu velekněze. Ona ale vyzvídá dál. Nemá žádné ušlechtilé touhy, žádné jiné sny nebo naděje, zde v Memfidě? Amneris zpívá tento recitativ s velkým půvabem dívající se stále na Radama; slova „non hai tu in Menfi desideri...speranze?“ by měla být pronesena s cíleným významem podkresleným škodolibým úsměvem.

Radames zmateně odpoví – v jiskrném allegru agitato, které nyní přijde, hlavní téma, ačkoli je to Radames, kdo ho první zpívá, zřetelně patří Amneris. Verdi sám na ně poukazuje jako na „Amneridinu žárlivost“. Oba se v tento moment nemusí na sebe dívat, aby jim na mysli netanula stejná věc. Radames zoufale doufá, že Amneris neodhalí jeho tajemství – stejně uvažuje Amneris.

Přichází Aida, v orchestru uvedena klarinety. Zahlédne Amneris Radama, dívajícího se na Aidu. V ten moment začne orchestr vzrušeně, ale jemně, se subtilními změnami a vrcholí, zatímco Amneris vykřikne: „Aida...a me rivale forse saria costei?“

Závěrečná kadence se však lomí když se Amneris obrací na Aidu s předstíranou něžností. Její „Vieni, o diletta, appressati“ s náznakem pochodu u smyčců je přesně ve smyslu uvedeného *allegro moderato*; ale orchestr neskryje trhnutí v hudebním motivu, když Amneris nazývá Aidu svoji sestrou. To co chce vědět, je příčina smutku, který Aidu dohání k slzám. Aida odpovídá ve vzrušeném *più mosso*, že je rozrušená myšlenkami na novou bitvu a krveprolití. Amneris to zkouší znovu; nemá jiný důvod k pláči? Aida odmítá odpovědět; načež se vrací motiv *allegro agitato* tentokrát v původní formě („*trema...o rea schiava*“), ačkoli s odlišně rozvinutým vokálním partem. Pak přichází úder. Aida, která nezaspívala žádný pohnutý part, vstoupí do trýznivé atmosféry lyrickou melodií („*Ah no, sulla mia patria*“). To je její tajemství, přiznání lásky k Radamovi. Zde je další kontrast, protože Amneris i Radames podléhají prudkému hudebnímu pohybu osmin. V následné scéně král vyhlásí vojevůdcem Radama, což paralelně zasáhne obě rivalky – Aidu i Amneris. Souhlasně, stejnými tóny, zvolají jeho jméno s důrazem na poslední slabice jeho jména, což značí akt nečekané, překvapivé situace. Posléze Aida i Amneris zpívají slova, která jsou určena jen jim samým. Vyřčena jsou ve stejné dynamice (*ppp*), ale obsah je odlišný, styl úzkostný: Aida: „*Io tremo*“ – „*Já se chvěji*“, Amneris: „*On vudce!*“. Po chvíli mlčení předá Radamovi prapor jako znamení vítězství.¹³³ Bojové nadšení symbolizují v pravidelném rytmu *tympany*. Krátké ticho přerušuje kadence Amneris představující hlavní myšlenku a přání: „*Vrať se jako vítěz*“ („*Ritorna vincitor*“). Všichni ostatní toto zvolání převezmou.

¹³³ Verdi Ghislanzoni; Genua, 12. srpna 187a. In: BUSCH, H., *Verdi's Aida*, s. 44.

„[...] ani mě netěší Amneridiny hrozby. Následující hymnus je v pořádku tak, jak je upraven, jen si přeji, aby Radames a Amneris se ve scéně objevili, ačkoli vzdálení od sebe, neboť tyto strany jsou vždy chladné. Radames musí vyměnit pouze několik slov. Amneris by si mohla vzít vlajku nebo meč nebo nějakou jinou starou věc a adresovat sloku Radamovi – vše, milostně, bojovně. Myslím, že tím tato scéna získá. Aida je v pořádku jak je; nemůže být jiná.“

AMNERIS (a Radames)
a piacere
 Ri - tor - na vin - ci - tor!

ALL
 Ri - tor - na vin - ci - tor
 coi ottava bassa - - - - -

Allegro agitato ♩ = 138
 AIDA
 Ri - tor - na vin - ci - tor!...

strs. trem. etc.

Aida zůstává na scéně sama, aby uvažovala o důsledku Radamova vítězství. Opakuje myšlenku, která je vystavěna třikrát v různých melodických obměnách podle toho, kdo ji prezentuje. V případě Amneris je v podtextu slabý otazník, ve sboru dostává emfatické tvrzení a u Aidy je to téměř zděšený výkřik.

Na počátku druhého dějství je Amneris ve své komnatě, obklopena dívkami, které ji zdobí k oslavě Radamova vítězství. K této lyrické sborové scéně se přidá Amneris s naléháním („Ah! Vieni, vieni, amor mio“) – oslňujícím refrémem s podtextem bolestného toužení.

AMNERIS *con espansione*
 Sops. (Ah! vie - - - ni, vieni, a - mor mio, m'i - neb - bria, fam - mi be - a - to il
 (a) mor.
 2^{pp} strs. trem.
 basses pizz. *morendo*
 cor, fam - mi be - a - to il cor.)
 etc.

Ke konci této kadence přichází jasný předěl – tanec maurských dívek. Orchester přechází k velkému duetu Aidy a Amneris.

Nic tu nepředznamenává recitativ, hudba ihned postupuje v pevném rytmu, nepravidelné délce fráze a pauzách ilustrujících Amneridino účelné zkoušení. Začátek charakterizuje klamná náklonnost, kterou princezna zakrývá svoji žárlivost.

Moderato $\text{♩} = 88$
AMNERIS (*ad Aida con simulata amorevolezza*)
 Fu la sor - te del - l'ar - mi a tuoi fu - ne - sta, po - ve - ra A - i - da!

Aida odpovídá napjatě a v pevném rytmu („Felice esser poss' io“). Jak může být šťastná, když zná osud svého lidu a vlastní rodiny? Amneris ji utěšuje, že čas všechny rány zahojí („Sanerà il tempo“) – a víc než to, přidává, bůh lásky („e piu che il tempo, un Dio possente, amore“).

Aida reaguje bezprostředně („Amore, amore – gaudio tormento“) k čemu spěly všechny předchozí náznaky. Amneris pokračuje ve vyzvídání v nenuceném tématu. Amneris, subtilněji než její předchůdkyni, předchází orchestr s náznakem jejích myšlenek ještě před tím, než je sama vysloví.

Poco più lento $\text{♩} = 88$
AMNERIS (*osservandola attentamente*)
 Ebben: qual nuo - ve fre - mi - to l'assal gentil A - dolce

Proč, ptá se, jí Aida nechce důvěřovat? Aniž by čekala na odpověď, dodává (zнову poco piu lento), že ne všechna vojska sdílejí osud svého generála. Najednou se poklidná hladina hudby rozplyne a Aida se hroutí. Amneris stále setrvává v předstíraném údivu, ale nemůže toto předstírání už déle vydržet. Zastaví se klidný tok hudby a změnou tonality nastupuje „Trema! In cor ti lessi“. „Podívej se mi do očí...lhala jsem ti...Radames žije.“ (Fissami in volto, io t'ingannava, Radames, vive.“) Pak Aidino „Radames vive!“ zazní bez doprovodu, jako by věta nepotřebovala žádné vysvětlení, je dostatečně jasná sama o sobě. Pro Aidu je vyznání úlevou, ale Amneris stupňuje nátlak, nyní už otevřeně. „Miluješ ho; tak já...já, faraónova dcera, jsem tvoje sokyně.“

Tento duet mezi Aidou a Amneris z druhého dějství ukazuje přirozenost změn, které Verdi požadoval po svých libretistech a prezentuje Verdiho akcent na jevištní řeč. Nezaměřuje pozornost na rým a přízvucnost slabik verše, ale na sám přesný význam slov. Pro názornost rozdílnost mezi Ghislanzoniho a Verdiho stylem¹³⁴:

„Per Radames d'amore
Aida e mi sei rivale.
- Che? Voi l'amate? – Io l'amo.
E figlia son d'un re.“

Pro Radamovu lásku,
Aida a já jsme rivalky.
- Co? Vy jej milujete? – Já ho miluji.
Jsem dcera králova.

Verdimu tato verze připadala pro divadlo málo vhodná, pozměnil ji takto:

„Tu l'ami? Ma l'amo anch'io, intendi?
La figlia dei faraoni e tua rivale!
- Aida: Mia rivale? E sia:
anch'io son figlia...“

Ty ho miluješ? Dobře, já ho miluji také, rozumíš?

¹³⁴ BUSCH, H., *Verdi's Aida*, s. 50.

Dcera faraonova je tvojí rivalkou.

- Aida: Mojí rivalkou? Pak tedy:

Také já jsem dcera...“

Verdi užívá emocionálnější, konkrétnější, ostřejší, střídmější a přesto obsahově výstižnější styl. Pro tuto obsahovou rovinu rozhovoru mezi dvěma ženami užije tykání, protože v takto vyhocené situaci, jedná-li se o lásku k muži, která je předmětem slovního souboje mezi sokyněmi, je více než na místě a jeho opak je méně realistický.

The image shows a page of a musical score for the character Amneris. The title "AMNERIS" is at the top, followed by the instruction "(nel massimo furare)". The score is written in G major and 4/4 time. It features a vocal line for Amneris and a piano accompaniment. The lyrics are: "Si... tu l'a - - - mi... Ma l'amo an - ch'io... in-tendi tu?... son tua ri - va - le... fi - - - glia de' Fa - ra - o - ni... etc." The piano part includes markings such as "pp col canto", "cellos basses trem.", and "ppp cresc. e string.". There are also performance instructions like "cis." and "[hns., bsn. sustain ..]".

Poté, co opadne extáze přiznání pravého původu, uvědomí si Aida svoji situaci a prosí Amneris za odpuštění V tomto bodě duet přechází do nové polohy, obě pěvkyně zaujímají sobě vlastní pozici. Aida se nepokouší zapírat svou lásku k Radamovi, ale prosí o soucit a pochopení. Amneris je rozhodnuta ji zničit. Každá má svůj vlastní výraz v orchestru.

AMNERIS

Tre - ma, vil schia - va! spez - za il tuo co - re... se - gnar tua
etc.

strs. trem.
timp. roll

obs. cl. bsn. hns.

Vzdálené famfáry za scénou ohlašují návrat vojska. V kontrastním motivu obou postav chce Amneris splnit svou hrozbu a ponížít Aidu, ta ji marně nabízí potlačení své lásky k Radamovi.

AMNERIS

Al - la pom - pá che s'app - res - ta meco, o schiava, ass - is - te - rai
etc.

tpt. doubles
etc.

strs. pizz.

AIDA

Ah pié - tà, che piú mi res - ta? Un de - ser - to è la mia vi - ta...
etc.

fl., ob., cl., bsn.
vln. I added
vln. II
vlas. cellos
hn. sustain

Allegro marziale $\text{♩} = 88$

AMNERIS

Al - la pom - - pa che s'ap - pres - ta meco, o schia - va assi - ste - ra - i;
CHORUS Su! del Ni - - lo al sa - cro - - li - do sien bar - rie - ra i no - stri - - pet - ti;

banda
orch.

Čtvrté dějství, královský palác. Scéna náleží čistě Amneris; Verdi, který v jednom místě uvažoval, že by ji napsal romanci, zkomponoval scénu se vzpomínkovými motivy. Na dvou místech recitativu uvedl Verdi: PAUSA LUNGA; LUNGO SILENTIO. Tyto pauzy mají velký efekt a ukazují zmatek Amneridiných myšlenek. „Radames nemůže být skutečně vinen. On zrádce není. Prozradil tajemství, chtěl utéct s Aidou a jejím otcem. Všichni jsou zrádci! Ať zemřou!“ (Traditor egli non e. Pur rivelo di guerra l'alto segreto, egli fuggir volea, noc lei fuggire. Traditori tutti, amorte, amorte!). Toto je rozpor mezi rozumovým uvažováním a emocemi; Amneris se snaží si pragmaticky zdůvodnit, proč nemá k Radamovi cokoli cítit, protože ji zradil a ublížil. Ví, podobně jako Taťána píšící Oněginovi, že jí bude za svůj krok a nabízení se odsouzena, ale cit je silnější než ratio, a jakkoli je šířána žárlivostí a zlostí, přese všechno Radama miluje: „Ó! Co to mluvím? Já ho miluji. Zoufalá a neblahá je tato láska, která ničí můj život. Ach! Kdyby mne mohl milovat! Chtěla bych ho zachránit. A jak? Necht' se to zkusí!“ Rozhodne se zavolat jej z vězení a pokusit se ho osvobodit. Stráž ho přivádí, scéna je připravena na velký duet pro tenor a mezzosoprán.

Amneris upozorňuje Radama na brzký soud. Jestliže Radames ospravedlní své jednání ona sama za něj bude prosit u krále: „Již se kněží, soudci tvého osudu, shromáždili, a přece je ti ještě dána možnost očistit se z hrozného obvinění; ospravedlň se a já poprosím z trůnu o milost pro tebe a budu tobě poslem odpuštění a života.“ Hudební vyjádření tohoto záměru je čisté, nevinné, tak jako podstata niterného Amneridina citu k Radamovi. Radames převezme její motiv, tam kde ho Amneris opustila. Jeho svědomí je čisté, úmyslně svou vlast nezradil, jeho čest je proto neporušena. Dialog končí klesající frází Radama.

Amneris, která ztratila svoji důstojnost a kontrolu sama nad sebou, se sním pře ve velkém v motivu vřelosti, stavějící na odiv všechnu majestátnost mezzosopránového hlasu („Ah, tu dei vivere“).

AMNERIS *cantabile*

Ah! — tu dei vi - - ve - re! — Sì, al - l'a - mor mio vi - vra - i; per

fl., cl. etc.

strs. [hrs. bans.] [bans., hrs. sustain]

timp.

Ale nemůže zapřít bolest. Radames se opakuje s odkazem na Aidu, pro kterou zradil svou vlast. Amneris mu zapovídá, aby ji zmiňoval. Radames pokračuje obviněním Amneris, že mu vzala Aidu a snad ji i zabila. Amneris odpovídá, že ačkoli byl Amonasro zajat a zabit, Aida unikla. Radames si přeje, aby se mohla vrátit do své vlasti a nikdy se nedozvěděla osud, který ho potkal. „Ale pokud tě zachráním“, naléhá Amneris, „zřekneš se navždy Aidy?“ „Ne, raději zemřu“, odpovídá Radames. V Amneridině hněvu a neštěstí vybuchne téma závěrečné kabalety („Chi ti salva, sciagurato?“) na kterou Radames odpovídá, že uvítá smrt jako největší blaho. („E la morte un ben supremo“).

The image shows a page of a musical score for the opera Aida. At the top, it is marked "Allegro agitato" with a tempo of 144. The score is for two vocal parts: AMNERIS and RADAMES. The lyrics are in Italian. The first system shows Amneris singing "già Chi ti sal - va, scia - gu - ra - to, dal - la" and Radames responding with "sor - te che t'a - spet - ta? In fu - (rore)". The piano accompaniment includes parts for strings (strs.), flutes (fls.), bassoons (bsns.), and a double flute/oboe/clarinet 1 (fls. obs. cl. 1 double). There are also performance instructions like "fls. sustain" and "bsns. 1".

Radames je odveden zpět do vězení. Amneris se nemůže smířit s vyhlídkou na jeho smrt.

Soudní scéna. Soudní scéna má pevnou strukturu, není narativní, vyznačuje se stručností výrazu a užívá široké spektrum hudebních postupů k docílení velkolepé dramatičnosti a výrazu. V celé soudní scéně nikdy nepomíjí tenze, která vzrůstá a dosahuje na jejím konci bouřlivého dramatického vyvrcholení. Scéna sestává z několika velkých sekcí, jejichž ráz je opět v propojení obsahu textu a hudby.

První recitativní sekce je koncipována na čtyřech hudebních periodách, založena na basovém ostinatu. V každé z těchto period je figura nejprve dvakrát opakována v původní formě, poté se část figury rozpíná a vytváří nestejnorodou hudební strukturu. Hlas se pohybuje nad orchestrem s nezávislým a volným recitativem. (oh me) Amneris se zde nachází v rovině hlubokém zoufalství nad ztrátou muže, kterého miluje, a rozsudkem kněží.

Druhá sekce zahrnuje a capella zpěv kněží a pokračující nářek Amneris, tentokrát bez ostinatové figury. Verdi zde několikrát použil plný orchestr k podtrhnutí jednoznačnosti obsahových sdělení kněží i Amneris. Amneridiny prosby slábnou, posléze bez rozhodného výsledku ustanou.

Třetí sekce sestává ze tří podčástí, které jsou akcí a reakcí zúčastněných protagonistů. Každý verdikt kněží o Radamově osudu má odezvu v pětitaktové Amneridině odpovědi, vždy zvýšené o půltón, což umocňuje naléhavost její prosby k bohům o záchranu Radama.

Čtvrtá sekce začíná rozsudkem kněží, jímž posílají Radama na smrt. Jejich verdikt je následován vpádem orchestru a Amneridinou obžalobou. Tato část končí basovým ostinatem plného orchestru a opětovným ujištěním kněží o vynesení verdiktu.

Na začátku páté sekce Amneris provolává kněžím pomstu bohů, stav její mysli je charakterizován rychlými změnami v hudebním motivu. V druhé podčásti tohoto úseku Amneris zpívá v soudní scéně jedinou delší melodickou frází v níž nejprve napadne kněze a pak je prosí. Zcela mimo kontrolu, setrvávajíc ve vysoké a vypjaté hlasové poloze, se naposledy bezvýsledně snaží přesvědčit soudce o Radamově nevině. V závěru scény Amneris nespoutaně původce rozsudku prokleje. Scéna končí hrou plného orchestru, který přináší opakovaný motiv v mohutném tečkovaném křečovitém stylu, jenž vyústí v náhlé přerušení a kolaps.

Amneris uvádí soudní scénu kajícím „Ohimè...morir mi sento... Oh, chi lo salva?“ Je slyšet modlitbu Ramfise a jeho kněží („Spirito del Nume, sovra noi discendi“). Pokračuje Amneris („Numi, pietà del mio straziato core“). Poté, co je Radames odveden do soudní síně ozývají se znovu motlitby kněží; Amneris pokračuje v protestu a naříkání, zakončeným hlubokým „Mi sento morir“. Je to jen Amneris, z oněch dvou do Radama zamilovaných žen, která pro něj může v nastalé situaci něco udělat a učinit to. Aids je tato možnost, z její pozice zajatkyně, upřena; navíc uprchla. Amneris má v tuto chvíli hlavní důležitost ve vztahu s Radamem, není ohrožována

jinou ženou a síla jejího citu je jasně proklamována v odhodlání Radama zachránit. Nelze se proto na její city vůči němu dívat jinak, než jako na upřímné.

Začíná soud a nejmonumentálnější Verdiho soudní scéna. Ramfis čte rozsudek. „Obhaj se!“ volá a kněží to zopakují. „Mlčí“, poznamená nejvyšší kněz; zvolání „Zrádce je!“ následuje bolestný nářek Amneris. Model se dvakrát opakuje, pokaždé o půltónu výš. Radames zradil svou vlast prozračením tajemství nepříteli, dezertoval z armády v předvečer bitvy a porušil přísahu loajality králi a zemi. Amneris ještě jednou prudce napadne krvežíznivost kněží, kteří sami sebe nazývají služebníky božími.

The image displays a musical score for a dramatic scene. At the top right, it is marked "con impeto Allegro" with a tempo of 120. The score is divided into parts for RAMFIS, BASSES, and AMNERIS. The lyrics are in Italian, with some words in Czech: "Di - scolpa - ti! Eg - li ta - ce... Tradi - tor! Ah, pie - ta! e - gli e in - no - cente, Nu - mi, - pie - tà, - Nu - mi, - pie -". The score includes piano accompaniment with dynamic markings like *ppp*, *b.d.*, *f*, and *tutti*. There are also performance instructions such as "basso" and "fl. cl. vlns.". The bottom section of the score shows a piano accompaniment with a *tutti* marking and a *f* dynamic.

Jakmile scénu naplní mumláni kněží „Zrádce je!“, Amneris zaútočí prudkým hudebním motivem. Druhá fráze („Voi la terra ed i Numi oltraggiate“) může být pochopena jako reminiscence na „Ritorna vincitor“.

a tempo affrett. **Poco mosso** $\text{♩} = 120$

AMNERIS

voi - la ter - ra ed i Nu - mi ol - - trag - gia - - te...

ob. 7
cl. 1
strs.
bans., hns., cl. 2.
timp. roll

voi - - - pu - ni - te chi col - pe non ha.

tutti

„Je zrádce a zemře“, odpovídají kněží. Amneris obrací svoje obvinění proti Ramfisovi („Sacerdote, quest’ uomo che uccidi“).

Come prima
(Zu Ramphis)

Priester, je - nen Mann, den du tö-test, ach ich liebt ihn, du weißt es, vor
Sa - cer - do - te, quest’uo - mo che uc - ci - di, tu lo sai, da me io giorno fu a-

Kněží se vzdálí. Amneris se musí spokojit s prudkou, dílem hysterickou klatbou na jejich hlavy, která je dána vědomím ztráty poslední naděje na Radamovu záchranu. Nastupuje ohromující závěrečná fráze („Empia razza!...Anatema su voi!...la vendeta del ciel scenderà“).

Dramatická životnost, střetnutí mezi jednajícími postavami stojí zcela v popředí Verdiho dramaturgie a proto také Verdi naléhá na to, aby minimalizoval výskyt svazujících operních formulí a situací v libretu a na jejich místa postavit stejně tak názorné a nahlížené kontexty. V soudní scéně 4. dějství měla, tak bylo nejprve úmyslem libretisty, po Radamově rozsudku následovat sólová scéna o samotě zůstalé Amneris. Za normálních okolností by to pro skladatele bylo vítané místo k vyjádření svojí hudební fantazie, kdežto Verdi se tohoto kroku, ve snaze ztvárnění dramatické opravdovosti a hodnověrnosti, z čistě hudebních pohnutek a tím také prezentací

hudebního afektového výrazu, který stojí sám o sobě, zřekl. Napsal Ghislanzoni: „Sólová scéna Amneris je studená a v tomto momentu je tento způsob árie nemožný. Měl bych jeden nápad, který možná shledáte příliš odvážným a prudkým. ... Nechal bych kněží vrátit se zpět na jeviště a Amneris by při pohledu na ně, jako tygr, vpálila Ramfisovi hořká slova. Kněží by se na okamžik zastavili, aby odpověděli: „On je zrádce! Má zemřít!“; pak by pokračovali v chůzi. Amneris, osamocena, by ve dvou jednotlivých deseti nebo jedenáctislabičných verších křičela: „Bezcitní, nelítostní kněží, buďte na věky prokleti!“ Zde by scéna skončila.“¹³⁵ A tak jí také libretista provedl.

V poslední scéně dějství klečí Amneris na kameni, který uzavírá hrobku. Její prosbu za Radamovu duši („Pace t'imploro“) vyjadřuje monotónní tón hlasu naplněného slzami, pokračujícího sporadicky až k závěrečné oponě.

4.10 Falstaff

Verdiho poslední opera tvoří polaritu mezi ženskou předvídavostí a moudrostí a hloupostí mužů; jde o pomstu mužům za pokoření žen a právě tento aspekt je nejvíce patrný ve Falstaffovi. Postavy se pohybují ve dvou rozdílných táborech – muži na jedné straně a ženy na druhé. Ty jsou tady také hybatelkami děje. V původní předloze Anna Page (přejmenovaná na Nanettu) se chce vdát za Fentona, ale naráží na nevoli otce i matky, kteří mají pro ni vybrané jiné nápadníky. Služka jednoho z nich, paní Quickly, zde hraje poněkud nerozhodnou roli mezi oběma póly ve snaze vyhovět všem. Naproti tomu v libretu jen Nanettin otec ji chce provdat za Caiuse a ženy – Alice Ford, Meg Page a paní Quickly společně intrikují, aby pomohly mladému páru. Spustí komedii, zosnují lest, zmaří Falstaffovi plány, ovládají závěrečnou velkou scénu a udělají hlupáky nejen z Falstaffa, ale i z Forda a Caiuse. Toto přetvoření námětu hry byla práce Arriga Boita¹³⁶, který svoji inspiraci čerpal z Jindřicha IV., část I., II.. Verdi text

¹³⁵ VOSS, E. „Diese vermaledeiten Cabaletten“. Zur dramaturgie in Verdis Aida. In: *Programmheft der Bayerischen Staatsoper zur Neuinszenierung* 1979, s. 70.

¹³⁶ Arrigo Boito (1842–1918) skladatel, spisovatel a libretista. Po absolvování konzervatoře v Miláně vyhrál stipendium ke studiu v Paříži, kde se setkal s mnoha osobnostmi tamějšího života – Viktorem Hugem, Hectorem Berliozem, Gioacchinem Rossinim, Giuseppe Verdim. Zde pojmul myšlenku k napsání oper na náměty Fausta a Nera. Po cestování evropskými zeměmi se usadil v Miláně, kde se etabloval jako literární kritik a vytvořil libreto k opeře *Mefistofele*. Pod anagramem Tobia Gorrio napsal libreto k *Giocondě* Amilcare Ponchielliho. Pro Verdiho pracoval na *Hymně národů*, revizi *Simona Boccanegry*, libretech *Otella* a *Falstaffa*.

odsouhlasil a trval na důležitosti Alice Ford do té míry, že ji učinil vůdčí osobností opery.¹³⁷

Falstaff je druhou Verdiho hudební komedií. Po neúspěchu díla *Jeden den králem* se situace otočila a *Falstaffem*, který je stejně mistrovský, jako předchozí *Othello*, uzavírá svoji operní tvorbu. Děj vychází z komedie Williama Shakespeara *Veselé paničky windsorské* (1597) a jeho dramat *Jindřich IV.* (1596–1599) a *Jindřich V.* (1599). Tvůrce libreta byl v tomto případě Arrigo Boito, jenž vytvořil svého Falstaffa kompilací prvků z uvedených dramát a roku 1889 předal Verdimu libreto.¹³⁸ Boito utvrzuje Verdiho v záměru *Falstaffa* zkomponovat. Ten, nedbaje všech pochyb, souhlasí.¹³⁹ Záležitost s *Falstaffem* byla zpočátku mezi oběma muži tajemstvím a to do té míry, že ani nakladatel Giulio Ricordi o tomto podnikání nic netušil. Verdi se pustil do kontrapunktických cvičení jako za časů studií u Lavigniho.¹⁴⁰ Partitura byla dokončena 1892 a stala se mistrným dílem nového kompozičního stylu, kde zpívané a mluvené slovo tvoří jednotu, čímž vysoce překračuje žánr běžné komické opery.

Premiéra 9. února 1893 způsobila vrcholnou událost, mladou generaci skladatelů zastupovali Pietro Mascagni a Giacomo Puccini, z celé Evropy přijeli korespondenti, aby referovali o novém díle 80-tiletého skladatele. Představení bylo triumfální, některé výstupy byly opakovány (např. „a capella“ ansámbl žen z 1. dějství). Přesto se v nadšení kritiků neschoval nástin lehké bezradnosti. Při dalších uvedeních byla určitá místa pozměněna a pro pařížskou premiéru v květnu 1894 musel Boito dodat některá doplnění textu ve francouzštině, která pak byla přeložena do italštiny. Teprve tímto zásahem dostal *Falstaff* konečnou a neměnnou formu. Richard Strauss viděl ve *Falstaffovi* jedno z největších mistrovských děl všech dob. Přesto dodnes není *Falstaff* operou, která by se v oblibě vyrovnala jiným Verdiho dílům, ač je součástí repertoáru světových operních scén.

¹³⁷ VANN de, G., *Verdi's theater*, s. 195.

¹³⁸ Dopis z 6. července 1889 adresovaný Arrigu Boitovi. In: BUSCH, H., *Verdi – Boito: Briefwechsel*, s. 354. „Výborně! Výborně! Předtím, než jsem četl Váš koncept, přečetl jsem *Veselé paničky windsorské* a oba díly *Jindřicha IV.* a *Jindřicha V.* ještě jednou; a mohu jen opakovat výborně, neboť to nelze udělat lépe, než jste Vy učinil.“

¹³⁹ Dopis z 10. července 1889 adresovaný Boitovi. In: BUSCH, H., *Verdi – Boito: Briefwechsel*, s. 355. „Amen; ať se tak stane! Dělejme tedy *Falstaffa*! Nemysleme v tento moment na překážky, na věk, na nemoci!“

¹⁴⁰ Dopis z 18. srpna 1889 adresovaný Boitovi. In: BUSCH, H., *Verdi – Boito: Briefwechsel*, s. 356. „Doufám, že pracujete? To nejpodivuhodnější je, že také já pracuji! ...Bavím se tím, že dělám fugy!... Ba věru: jednu fugu... a komickou fugu, která by se ve *Falstaffovi* dobře vypínala! Ale jak to, že komickou fugu? Proč komickou? Řeknete... Nevím *jak*, tím méně *proč*, ale je to komická fuga!“

4.10.1 Děj opery

1. dějství. Windsor v době vlády Jindřicha IV. V hostinci U podvazku vyvrací Sir John Falstaff obvinění, které proti jeho sluhům vznesl dr. Cajuse. Poté hodlá doručit totožné dopisy paní Ford a Page, které hodlá svést. - V zahradě Alice Ford a Meg Page předčítají doručené dopisy. Přítomna je i paní Quickly a Anička, dcera Alice, která miluje Fentona. Dámy se rozhodnou, že dají nestydatému Falstaffovi a žárlivému Fordovi lekci.

2. dějství. U podvazku líčí Falstaffovi paní Quickly údajnou milostnou touhu Alice vůči němu. Pod jménem Fontana přichází i Ford se záminkou k únosu jisté dámy, Alice Ford, aby k ní měl snazší přístup. Když se dozví, že k Alici už je pozván Falstaff, šíří ho žárlivost. - Paní Ford s ostatními ženami přijímají Falstaffa ve svém domě, kam náhle vtrhne Meg se zprávou o návratu manžela. Falstaff se ukryje v prádelním koši, který Alice nechává vyklopit do vod Temže.

3. dějství. Paní Quickly se opět setkává s Falstaffem. Vysvětluje nedopatření a chce domluvit další schůzku s Alicí, tentokrát o půlnoci ve windsorském parku. - U Hernova dubu jsou přítomni obyvatelé Windsoru v rozličných převlecích. Fordovi nevyjde úmysl provdat Aničku s dr. Cajusem, ta zatím, v nastalém zmatku, uzavřela sňatek s Fentonem. Bláznivá noc končí smířovací fugou a zjištěním, že všechno je zde komedie.

4.10.2 Paní Quickly

Verdi v dopise Boitovi z roku 1891 vypořádává Quickly takto: „Když byste objevil dobrou Quickly, jsem nejšťastnější člověk na světě. Tato partie mi připravila mnoho usilovného přemýšlení, protože pokud odhlédnu od scénického podílu, hudba je velmi nízké tesitury. Nemohl jsem to udělat jinak. Poněvadž jsou čtyři ženské role, měla by být alespoň jedna hluboká.¹⁴¹ O rok později se zmiňuje Ricordimu: „Přejděme teď k tomu nejdůležitějšímu. Ach! Těžkosti narůstají, narůstají a tísní nás! Fabbri může mít se svým pěkným hlasem úspěchy v kantabilních kusech s koloraturami jako je *Popelka*, atd., atd. Ale partie Quickly je něco docela jiného. Je k tomu potřeba zpěv a hra, mnoho přirozenosti na jevišti se správným akcentem na přízvučné slabice. Ona

¹⁴¹ Dopis z 12. června 1891 adresovaný Boitovi. In: BUSCH, H., *Verdi – Boito: Briefwechsel*, s. 401.

nemá tyto vlastnosti; a my se dostáváme do nebezpečí obětovat partii, která je ze všech čtyř nejcharakterističtější a nejoriginálnější.“¹⁴²

Pro roli Quickly byla nakonec vybrána Giuseppina Pasqua (1855–1930), italská mezzosopranistka, která začínala v sopránovém oboru rolí Oskara ve Verdiho *Maškarním plesu*. Pěvkyně Maria Waldmann rozpoznala, že její hlas je mezzosopranového charakteru a po školení u Luigie Abbadie, ke které ji doporučila, zpívala Pasqua malé mezzosopranové role v milánské Scale. Od roku 1878 zde měla, jako i v ostatních stěžejních italských divadlech, pozornost poutající úspěchy. V letech 1878–1879 hostovala v Moskvě, Londýně, Mnichově. V období 1879–1897 v Madridu, Lisabonu, Barceloně, Petrohradě. K tomu dosáhla velkého uznání v Itálii, na jejíchž hlavních jevištích vystupovala. 10. ledna 1884 zpívala ve Scale premiéru přepracovaného *Dona Carlose* v roli Eboli. Na tomtéž místě byla 9. února 1893 představitelkou Paní Quickly v památné premiéře *Falstaffa*. Vrcholy jejího pěveckého umění byly z rolí Verdiho: Amneris v *Aidě*, Eboli v *Donu Carlosovi*, Azucena v *Trubadúru*, Ulrica v *Maškarním plesu*, Preziosilla v *Síle osudu*; stejně jako u ostatních autorů: Fidès v *Prorokovi*, Orsini v Donizettiho *Lucrecii Borgii*, Ortruda v *Lohengrinu*, titulní role v Bizetově *Carmen*, Mignon v stejnojmenné Thomasově opeře.

Přes počáteční pochyby Verdiho, zda její přílišná dramatičnost není v komickém díle typu *Falstaffa*, plném slov a pohybu, nikoli však kantability, málo uplatnitelná, píše Ricordimu: „Hluboko v jejím srdci je pocit, že by snad uvítala roli, která by sama o sobě vynikala nad ostatními; ale je inteligentní a rozumí o čem to celé je, bude mít radost moci dělat tuto roli a měla by ji dělat dobře. Jen já sám jsem zaregistroval, že na určitých místech třetího aktu je Quickly na scéně příliš dlouho aniž by měla co říct, a myslím, že bychom mohli tu a tam vzít přebytečná slova a věty Alici a Meg a dát je Quickly, aniž by byla zkažena komedie; a představení by tak nic neztratilo. Napíšu o tom Boitovi, až budu za třetím aktem.“¹⁴³ Za konečné rozhodnutí přijmout roli Quickly, zkomponoval Verdi pro Pasquu této postavě podstatné sólo v druhém dějství.

1. dějství. V zahradě Fordova domu se sešly Alice Ford, její dcera Anička, sousedka Meg Page a paní Quickly. Tato scéna je jediná, kdy Verdi přivádí všechny

¹⁴² Dopis z 13. června 1892 adresovaný Ricordimu. In: ABBIATI, F., *Giuseppe Verdi*, sv. IV, s. 443.

¹⁴³ Dopis z 12. července 1892 adresovaný Ricordimu. In: ABBIATI, F., *Giuseppe Verdi*, sv. IV, s. 446–447.

ženy na scénu v jeden moment. Boito zde naaranžoval místo střetnutí, v němž si zúčastněné osoby sdělují novinky a připravují svůj plán. Alice a Meg si přečetly zcela totožné Falstaffovy dopisy a rozhodnou se, že nápadníka náležitě potrestají. Nápad jim připadá velmi zábavný ačkoli také vysoce impertinentní a zasluhující trest. Také paní Quickly nemluví hudebně o nic méně urozeně, než všechny ostatní. Její kadenci přerušuje pozdrav Aničce. Ujednání se na společném postupu je představeno v a capella kvartetu, ještě předtím však každá z nich v něm zmíněné myšlenky zazpívá samostatně.

Un poco meno $\text{♩} = 100$
(rivolgendosi ora all'una ora all'altra)

ALICE *f* *(ad Alice)* **NANNETTA** *(ad Alice)* **ALICE**

Quell'o-tre! quel ti - - - - - no! Se ordi-sci u-na bur-la Quel Re del-le etc.

MEG *f* *(ad Alice)*

- det-ta! Un flutto in tem-pe-sta git-tò sul-la re-nà

QUICKLY *(ad Alice)*

Quell'uom è un can-no-ne, fl. vin. picc. ob. *ben staccato*

strs., w.w. hns. [strs., hns., bans.]

Più moderato $\text{♩} = 88$

ALICE *sottovoce* *f* *(ad Alice)* **NANNETTA** *(ad Alice)* **ALICE**

Quel - l'o - tre! quel ti - no! Quel Re del - le pan cie, ci ha anco - ra le

sottovoce

NANNETTA *sottovoce* *(obs. cis. added ppp)* **MEG** *sottovoce* *f* *(ad Alice)*

Se or-di - sci u - na bur - la Vo'anch'io la mia par - te. Con - vie - ne con -

sottovoce **QUICKLY** *sottovoce* *f* *(ad Alice)*

Quell'uom è un can - no - ne, se scop - pia ci spaccia. Co - lui, se l'ab -

sottovoce *f* *(ad Alice)*

Un flutto in tem - pe - sta git - tò sul - la re - na di Windsor co -

sottovoce *f* *(ad Alice)*

ciance del bel vagheg - gi - no, E l'o - lio gi

sottovoce *f* *(ad Alice)*

dur - la con sen - no, con ar - te. L'aggu - to ov'ei etc.

sottovoce *f* *(ad Alice)*

- braccia, ti schiaccia Giu - no - ne. Ma cer - to si

sottovoce *f* *(ad Alice)*

- de - sta vo - ra - ce ba - le - na. Ma qui non ha

Po návratu žen na scénu žádá Alice Paní Quickly, aby zanesla souhlasné dopisy od Meg a jí samé Falstaffovi. Alice vysvětluje, že Falstaffovi musí být pod záminkou

polichoceno, aby pak dostal za vyučenou. Ostatní ženy jsou potěšeny a svoji radost dávají najevo („Jaká radost, jaká radost!“ - „Che gioia, che gioia!“). Quickly poté, co se vydá na cestu, aby splnila svůj úkol, spatří ve stromech Fentona. Ona a její společnice se rozptýlí, až na Aničku, která se s Fentonem setká. Na konci prvního dějství Alice s Meg utváří závěrečné detaily svého plánu, jehož se všechny přítomné ženy zúčastní. Jejich kadence končí výbuchem smíchu a závěrem dějství.

2. dějství. U Falstaffa je ohlášena paní Quickly, která je hudebně uvedena majestátným tématem hluboké poklony.



Chce zůstat s Falstaffem osamotě, ten dovolí sluhům, aby odešli. Pak Quickly uzavírá antré ještě jedním „Poklona!“ - „Reverenza!“ a pokračuje příběhem proloženým zálibou v přehánějících hudebně – slovních gestech. Zvoláním „Povera donna!“ – „Ubohá žena!“ v hluboké, pro danou věc zúčastněné poloze, uvozuje polichocenímu Falstaffovi popis údajné milostné touhy Alice, která na něho bude dnes odpoledne mezi 2 – 3 hodinou čekat, neboť jen v tuto dobu se vytrhne z tenat svého žárlivého manžela.



Pokračuje velebením Alice, když vypodobňuje, že je „anděl, jež vzplane láskou ke všem, kteří se na něj dívají.“



V „Také vás pozdravuje“ - „Anch' essa vi saluta“ se vrátí ze 6/8 taktu do 4/4 a opět ke kadenci „Povera donna!“. „Všechny je očarujete,“ pochlebuj Falstaffovi, on odpovídá „Žádné čáry“, „jen jistý osobní šarm.“ Quickly poznamenává „Ženy se rodí mazané, ne nebezpečné.“ V orchestru zazní reminiscence na „Reverenza“, jíž Quickly doplňuje „Klaním se.“ („M'inchino“), které značí ještě větší míru předstírané úcty než vstupní pukrle. Úspěch se dostaví – Falstaff do publika zvolá: „Alice je má!“.

Ve Fordově domě dokončují ženy přípravy na Falstaffův příchod. Dovnitř vtrhne Quickly a přítomným sděluje, že Falstaff do léčky spadl bezesbytku. „Pověz nám.“ („Narrami tutto, lesta.“), prosí další dvě. Quickly začíná své vyprávění. Verdi nebyl ochotný vzít možnost představitelce Quickly, aby ukázala své kvality v epizodě, která zvyšuje důležitost role a propojuje ji s předchozím dějem. Tuto scénu „Přijďte všichni do hostince U podvazku“ („Giunta all' albergo della Giarrettiera“) napsal Verdi speciálně pro Giuseppinu Pasquu, aby ji tímto sólem odměnil za odvahu roli zpívat a překvapil jí s ní v listopadu 1892.



Když popsala, jak Falstaff přijal její „chlubný taškářský přístup“ opouští scénu s reminiscencí Falstaffova „Buon giorno, buona donna“ a své vlastní „Reverenza“, nyní zpívané kvůli kontrastu výše.

Fenton miluje Fordovu dceru Aničku, tomu ale není příliš po chuti, neboť by ji rád provdal za dr. Cajuse. Alice, Meg a Quickly, pro které je to novinka, vykřiknou zděšením. Následné řešení situace je přípravou na nadcházející okamžiky. Zatímco ostatní zpívají, Quickly vyhlíží Falstaffa. Vidí ho („Eccolo!...E lui!“). Všechny zaujmou v místnosti již předem dohodnuté pozice. Alice rozmlouvá s Falstaffem, když paní Quickly ohlásí přítelkyni Meg, která zase upozorňuje na příchod manžela. Při jejím druhém vstupu už tempo hudby narůstá a vykresluje hrozící nebezpečí situace. Falstaff se rychle schová za paravan a následně do prádelního koše. Ještě předtím však stačí říci Meg během toho, co ho s Quickly obě přikrývají v koši prádlem, že miluje pouze ji. Quickly a Meg předstírají, že budou prát a postaví se mezi muže, kteří vstoupili do místnosti a koš tak, aby zabránili jejich výhledu. Lov na Falstaffa je bezvýsledný, Ford, dr. Cajuso, Fenton, Bardolf, Pistol záletníka marně hledají. Nakonec Alice nechává vyklopit koš do Temže a se smíchem ukazuje na ukrytého Falstaffa, který skončil ve vodě.

Třetí dějství. Před hostincem U podvazku přemýšlí pokleslý Falstaff o špatnosti světa. Přichází paní Quickly, která vysvětluje příhodu ve Fordově domě jako nedopatření. Quickly se zajímá množstvím slov, jak jen to rychlé tempo hudby dovoluje, omlouvá se za nepříjemnost, která nebyla chybou Alice. Zde se Quickly vrátí k refrénu z 2. dějství, jehož rytmus připravuje základ strohé přeměny, během níž podává dopis uklidněnému Falstaffovi. Ten ho, nejprve pro sebe, pak nahlas předčítá a Quickly dodává, že láska si libuje v záhadách a začne vyprávění legendy o lovcí Hernovi. Po veselém začátku hudba dostává tajemný ráz. „Quella quercia e un luogo da tregenda“ tvoří první frázi kvazi litanie, která se objeví v příští scéně. Quickly popisuje, jak se lovec pověsil na jednu z větví dubu. Jsou tací, kteří věří, že ho viděli znovu se objevit (dramatičnost situace připomíná vyprávění jiné Verdiho postavy – Ulricy). Nabádá Falstaffa, aby se převlečen za Herna dostavil přesně o půlnoci pod dub do windsorského parku, kde se setká se zamilovanou Alicí a tam je také v tajemné atmosféře nebude nikdo rušit. Rozhovor však vyslechl Ford, který nechce jen zasměšnit Falstaffa, ale v plánované situaci v parku lstí oženit dr. Cajuse za svoji dceru Aničku, který má pro tento záměr vystupovat jako mnich. Tuto rozmluvu však pro změnu vyslechne Quickly.

V nejrůznějších převlecích přišli obyvatelé Windsoru k Hernovu dubu. Falstaff, který se ve smluvenou hodinu zjeví v převleku a chystá se na schůzku s Alicí. Alice přichází v masce, s ní jde Meg a Quickly ve svém kostýmu. Quickly rychle odvádí pryč Aničku a Fentona, kteří se nepodílí na průběhu další scény. Falstaff je vyrušen vířením

elfů, duchů a strašidly, která ho týrají. Stěžejním tématem hudby je zde tercet zpívaný Alicí, Meg a Quickly doprovázený pizzicatem smyčců. V jednom z herců pozná svého sluhu Bardolfa a musí strpět výsměch z konce hry. Avšak i Ford se nechal obelstít plánem windsorských paniček a ve všeobecném zmatku sezdal Aničku s přestrojeným Fetonem. Quickly uzavírá rozuzlení v rytmu vítězného menuetu. Opera končí fugou v níž Falstaff přiznává, že se nachytali všichni a bláznivá noc končí smířením.

Paní Quickly je zvláštní role. Je jedinou altovou rolí Verdiho, která má takto komický nádech a velmi hlubokou polohu. Zatímco u Ulricy je temnost hlasu adekvátní situaci, zde využil Verdi specifika hlasového charakteru do figury, kde se snoubí živost a radostný důvtip.

5. Závěry pro praxi a vědní obor

Hudba nabízí nediferencované množství zážitků těm, kdo ji poslouchají, jí naslouchají. Přestože ten, kdo hudbu vytváří či ji provozuje, bude mít škálu vjemů z tohoto setkání zřejmě větší a hlubší, i posluchač, a je to především posluchač, komu je hudba určena, se může podílet na jejím tajemství a zakusit jinak nepoznané. Posluchač hudbu zpracovává, uchovává, hodnotí, prožívá, opájí se jí. V řadě skladatele, interpreta, posluchače, je to právě konzument, ke kterému celý počin nakonec dospěje, který vnímá onen plod ducha, či slovo, pokyn, myšlenku Boha, jak bývá tento druh umění také nazýván. Díky multimediální technice je celý systém na odběratele zaměřen.

Na začátku 20. století Gustav Mahler poukazoval ve svém snažení na pravdivé, autentické operní představení, které je typem hudebního divadla jako organismu, celku, který spočívá na proměnách jeho částí. Hovoříme-li dnes o hudebním divadle, vytanou na mysl různé druhy tohoto hudebně-divadelního žánru. Spojíme-li divadlo a hudbu v jedno, bez oné pomyslné pomlčky, vznikne dílo, které má vždy přítomné determinanty hudby, slova a scény. Tyto oblasti se ve svém kontrastu doplňují, vzájemně si slouží a jejich správné uchopení je nezbytnou podmínkou pro vznik a realizaci uměleckého díla, obzvláště v operní literatuře. Tento postup vyžaduje nové myšlení od zúčastněných i recipientů, od posluchačů i pedagogů.

Podstata hudby Giuseppe Verdiho vychází z historických momentů doby, v níž žil. Bylo to období dějin hudby, v němž dominoval styl textu, inspirovaný jazykem dané země, s důrazem na drama a realistické ztvárnění charakterů. Orientace na textovou dominanci u Verdiho měla filozofický základ v Mazziniho učení, že opera může mít silný potenciál k politickému a kulturnímu vlivu na publikum. S tímto vědomím Verdi komponoval ve svých operách efektivní dramatické scény, jádrem v revolučních stavech, především ovšem v zájmu na lidských dramatech a pravdivém divadle. Z literárních a hudebních prostředků vytvořil podstatu hudebního divadla a jednotu hudebního a verbálního výrazu. Pro jeho práci bylo nepostradatelnou a velmi důležitou složkou libreto díla, v němž po textové stránce preferoval ekonomičnost a stručnost textu, kde centrem zájmu byla celistvá, emocionální lidská bytost.

Hlavní dosažené výsledky disertace vychází z celku mezzosopránových a altových rolí zde analyzovaných a komplexu jejich signifikantních rysů pro mezzosoprán a alt u Verdiho, z předmětu, hudební a jevištní stylizace a charakterových vlastností typů těchto hlasů. Protagonistkami těchto scén jsou až na výjimky ženy, které jsou společenskými psanci, ženy, které zakoušejí velký emocionální tlak, protože zažívají konflikt mezi svými osobními potřebami a jejich společenským postavením. Tyto ženy jsou hybatelkami děje, silnými osobnostmi, jejich scény jsou vrcholná dramatická místa děje. U těchto rolí jsou analyzovány jejich mentální pochody, dominantní pozice hlasu, jež je nesena textem, silným důrazem na jazykovou složku, jejímž obrazem jsou mluvní vzorce lidské řeči, které korespondují s jednotlivými emocionálními postoji. Užití těchto stylistických prostředků apeluje na smysly posluchače, mají větší expektaci než slova, která působí na intelekt. Divák se tedy nemusí zaměřit jen na to co bylo řečeno, ale jakým způsobem to bylo řečeno a to v kontextu nároků hlasové polohy, pěveckých a výrazových schopností. Formální organizace těchto rolí se odvíjí od textové složky opery, v níž se odráží emocionální postoje jednotlivých charakterů. Rozličnost emočních stavů je založena na principu kontrastu, jehož podkladem je opět text. Kromě něj skladatel používá i jiné stylistické prostředky, jimiž jsou orchestrace, harmonie, rytmus, tempo, délka not, dynamika, hlasová barva, poloha. Verdi často užíval hudební prvky, které interferují s obsahem textu libreta a jsou schopny vyjádřit i mimohudební obsahy. Tyto prostředky jsou založeny na charakteristikách lidské mluvy a úzce souvisejí s dramaty, v jejichž středu je člověk sám. Tyto konvenční prvky mluvy kombinují s novými hudebními elementy. Pro pěvce, kteří neovládají jazyk zpívaného díla nemůže práce skončit pouze na korektní fonetické výslovnosti, či na překladu obsahu jednotlivých slov, ale musí rozumět větným celkům, neboť nesou myšlenku. Je třeba porozumět mluvní řeči, která se pojí s emocionálním obsahem. Rozbor jednotlivých rolí ukázal, že stylistické výrazové prostředky jakými jsou frázování, vibrato, rytmus, tempo vychází z mluvené řeči daného jazyka, tj. délky slabik, rytmu toku řeči, emocionálních výkyvů, hlasové polohy.

Analýza afektového a emocionálního obsahu často není předmětem pěveckého školení. Avšak textová a formální analýza, z níž jasně emocionální expresivita vyplývá, je nosnou podstatou díla a umožní interpretovi rozšířit pohled na charakterizaci postavy a interpretační možnosti. Po určení afektové a emocionální obsažnosti díla, může interpret nabídnout množinu rozličných interpretací, modifikovanou hudební složkou a hlasovou dispozicí.

Verdi měl velký zájem na praktické realizaci svých oper na scéně, náročné pěvecko-herecké požadavky na jejich interprety. Příkladal značný význam užití hrudního hlasu pro jeho ojedinělé výrazové možnosti. Dával přednost výrazu před pěveckou virtuositou, který byl výsledkem studia textu. Se znalostmi komplexní složky díla může pěvec vybrat vlastní osobitou interpretaci, jednu z mnoha možných a tak vstoupit v kontakt s publikem, kterému se vtiskne v paměť obraz jedinečnosti, která je podstatou uměleckého výkonu.

Hlavní prioritou koncepce disertace je práce s obsahem role - hudebním, psychologickým a literárním, autorovy požadavky na interpretaci jednotlivých úloh, korelace mezi hudbou, slovním obsahem a psychologií postavy. Pohled na danou tematiku je komplexní, kompletuje drobnou strukturu historicko-teoretické a praktické složky, čímž je naplněn záměr zasadit téma do filosofického myšlení, literárního a hudebního umění 19. století.

Získané poznatky přesahují obor hudební výchovy, jsou průřezovým tématem i jiných vzdělávacích oborů. Vedle emocionálních vlivů otevírají cestu k významovým a obsahovým vrstvám hudebního díla, jeho porozumění. Předpokladem pro uvedené výsledky disertační práce je naplnění všech vymezených cílů, jejichž podrobný výčet obsahuje kapitola 1. a z nichž zde zásadní v přehledu uvádím:

- pohled na Verdiho dílo v historických souvislostech se zřetelem k tématu disertační práce
- přehled a interpretace altových a mezzosopránových rolí vybraných oper a možné využití v pedagogické praxi
- přístup k interpretaci Verdiho vokální hudby v rámci přenesení nároků partitury do jevištního výkonu
- hudební charakterizace a umělecká interpretace emocionálního obsahu skrze nástroje konkrétního hudebního slohu
- skladatelův přístup k pěveckým a hereckým problémům s důrazem na význam díkce
- poetika textové stránky libreta a její vliv na formu a obsah vokálního partu

Získané poznatky uvedené v disertační práci jsou zejména tyto:

- zaměření na hudebně-stylistickou formu Verdiho tvorby, která vychází ze vzorců mluvené řeči
- hudební vyjádření obsahové složky textu
- expresivita a emocionalita divadelního zážitku
- obsah stylisticko-hudebních konceptů k vyjádření nehudebních obsahů
- charakteristika mezzosopránových a altových postav jako silných, samostatných žen, vymaněných z patriarchální společnosti, které jsou často v konfliktu mezi osobní emocí a společenskou povinností
- kompozičně- pěvecko- technický styl, pro jehož ztvárnění jsou mezzosopránové a altové figury vybaveny dramatickým hlasem a s touto devízou se stávají rovnocennými partnerkami svých mužských protějšků
- funkce žen ve Verdiho operách se vztahuje většinou na lidsky-erotické a politické komponenty děje, náboženský motiv je přítomen často skrze ženu, ve formě motlitby. Válečný postoj je vlastní muži a je jen zřídka sdílen ženami (Preziosilla)
- kontrast mužského a ženského hlasu, kombinovaného s výstupy ansámblu, sboru
- negativní atributy ženského jednání ukazují Verdiho opery touhu po pomstě, zejména následně po zklamání milostných očekávání, touhu po moci a oportunistus
- Verdiho kompoziční styl je výsledkem odpovědi na text; před vokálními přednostmi a virtuozitou preferuje textové podání a výraz. Jde mu jednoznačně o srozumitelnost textu a dramatickou realističnost. Existuje tedy mezi způsobem užití jazyka a emocionální odezvou, který je v případě hudebně dramatického díla podpořen i jinými stylistickými prostředky jako je tempo, rozsah, rytmus, harmonie, apod. Tok řeči odpovídá těmto hudebním prostředkům, kdy např. rychlost mluvy je vyjádřena agitatem, pomalost dlouhými vokály a frázemi
- interpretace Verdiho rolí není založena na uhlazeném, krásném zpěvu, ale na pěvcově schopnosti komplexně vyjádřit pěvecké, dramatické a hudební nároky díla
- expresivní interpretace hudby a textu - interpretace, která je založena jen na dokonalosti vokalizace, nemůže být ideálem Verdiho požadavku na propojení osobní, poetické, dramatické a hudební složky díla

Nosný rámec disertační práce je zaměřen na hlasové profesionály a pedagogy v souvislosti se schopností aplikovat poznatky či závěry diskurzu v praxi a vést disputaci na toto téma. Proto je primárně určena žákům a studentům konzervatoří, vyšších odborných škol a vysokých škol. V ostatních stupních vzdělávání – primárním a sekundárním mohou být dílčí výstupy z disertační práce použity na druhém stupni primárního vzdělávání, kde téma disertace lze aplikovat v rámci Rámcového vzdělávacího programu Základní vzdělávání (RVP ZV) a Školního vzdělávacího programu (ŠVP) do jednotlivých vzdělávacích oborů a jejich průřezových témat, primárně oboru Hudební výchova, který je součástí vzdělávací oblasti Umění a kultura. Přesahy jsou možné v oborech český jazyk a literatura, cizí jazyk, dějepis. U průřezových témat lze jmenovat Výchovu k myšlení v evropských a globálních souvislostech, Multikulturní výchovu, Mediální výchovu. V sekundárním vzdělávání lze prakticky využít disertační práci ve vzdělávacích oblastech Jazyk a jazyková komunikace, Člověk a společnost, Umění a kultura. Zvláště ovšem ve vzdělávací oblasti hudebního oboru, který kompilací pěveckých, poslechových, instrumentálních a hudebně pohybových činností vede žáka k aktivní percepci, reprodukci, produkci a reflexi hudby, setkání s artifiční a nonartifiční hudbou, estetickému vnímání a prožitku. V souvislosti s těmito činnostmi je hudební materiál a hudební teorie uměleckého slohu či žánru osvojován a zároveň konfrontován s uměleckými díly dalších druhů umění. Právě žáci gymnázií jsou díky komplexnosti a náročnosti tohoto typu vzdělávání zvýhodněni penzem znalostí oproti jiným, převážně odborně zaměřeným středním školám.

Disertační práce je zejména využitelná ve stěžejních předmětech konkrétního typu školy, ať už pedagogického či uměleckého. U konzervatoří v předmětech sólový zpěv, sborový zpěv, ansámblový zpěv, jevištní řeč, herectví, pohybová výchova, interpretační seminář. Nasnadě jsou i teoretické předměty – dějiny hudby, dějiny a literatura zpěvu, psychologie, estetický seminář. Na středních odborných školách pedagogických se nabízejí zejména předměty pedagogika, psychologie, hudební výchova, dramatická výchova. Zmíněné lze říci také o vyšších odborných školách uměleckého nebo pedagogického zaměření.

V terciálním vzdělávání se jedná hlavně o vysoké školy hudebního a pedagogického charakteru a vyšší odborné školy, do nichž patří i konzervatoře. Zde najde disertační práce využití především v praktických oborech, neboť na úrovni vysokoškolského studia se očekává transfer teorie do praxe v následném individuálním

projevu. Lze realizovat kteroukoli z uvedených rolí disertace, zejména u oboru sólový zpěv. Studenti zpěvu v průběhu studia získají teoretické i praktické znalosti a jsou vybaveni potřebnou pěveckou metodou. Měli by obsáhnout takové umělecké metody, které jsou podstatou umělecké práce a její reflexe, rovněž dosáhnout specifického uměleckého výrazu. Pak mohou být umělecká díla přednášena umělcovou reflektovanou interpretací. Vedle umělecké práce, jejímž cílem je produkce uměleckého díla, by měla být pozornost zaměřena také na probíhající procesy při studiu a ztvárnění role. K tomu je nezbytné literární zázemí, z něhož je nezbytné při studiu vycházet. Rozhodující vliv má rovněž aktivní účast na operních produkcích spojená s poslechem rozličných děl, která svým kontrastem navodí vlastní estetické představy a jedinečnou interpretační cestu. Vzdělání ve studijním oboru zpěv má za úkol budoucí pěvce či pedagogy seznámit s potřebnými znalostmi a vyškolit je předáním získaných zkušeností. Vyučování, workshopy, kurzy a přirozeně velké, na profesionální úrovni odvedení jevištní produkce nabízejí šanci nabít hodnotné, hranice přesahující zkušenosti s požadavky hudebně-dramatického žánru, aby se tak stali odpovědnými, hodnotnými partnery dirigentů, režisérů a autorů.

Za přínosy do diskuze v rámci pěvecké interpretace a vzdělávání považuji tyto aspekty:

- vztah mezi mluvou a hudbou
- znalost stylu textu, kompozice, hudební dramaturgie, stylu, hlasové techniky, herecké složky, interpretačních možností, hlasové techniky: posazení hlasu, formanty, dech a dechová opora, rezonance, přechod rejstříků, flexibilita, artikulace, dikce, přechod mezi mluvenou řečí, zpívanou mluvou a zpěvem, hudební inteligence pěvce, zvuková fantazie, schopnost vcítění se, realizační kapacita
- hudebně-dramatické analýzy pěvecké partie, která zahrnuje: rozsah, polohu, pěvecko-technické, hudební, scénické požadavky na roli
- interpretační analýzy na základě nahrávky
- práci s historickými nahrávkami
- analýzy video nahrávek
- k expresivním interpretačním schopnostem patří i užití hrudního hlasu
- průběhu výkonu: koordinace mezi vokální a pohybově-estetickou složkou, dispozice interpreta, účinek kostýmu a masky, prostoru a choreografie

- rozlišení mezi hudební a vokální expresí, přičemž u vokálního ztvárnění jde o slovní přízvuk a zvukovou barvu, u hudební exprese o dynamickou flexibilitu, intonaci a rytmické zasazení
- způsob zpěvu a vyjádření emocionálního stavu
- pěvecká příprava by měla začínat důkladnou textovou přípravou zpívaného díla, neboť až po bezchybném ovládnutí specifík textu následuje hudební složka
- podobně jako u pěvecké složky, herecké vyjádření závisí na textové stránce díla
- s pomocí dochovaných nahrávek a materiálů je vhodné přednést poučenou interpretaci díla
- neexistuje jediná správná interpretace díla, ale je jich mnoho. Teprve na základě jejich různorodosti si může pěvec vytvořit představu o vlastní, jedinečné, nekopírované interpretaci

Je potřeba podpořit současný výzkum v této oblasti, protože jevištní a vokální praxe pro opery 19. století může být zajímavým přínosem pro studenty i pěvce, neboť ukáže, že požadavky na precizní pěvecké a jevištní ztvárnění nejsou jen vymožeností současnosti.

Rozbor jednotlivých rolí ukázal, že stylistické výrazové prostředky jakými jsou frázování, vibrato, rytmus, tempo vychází z mluvené řeči daného jazyka, tj. délky slabik, rytmu toku řeči, emocionálních výkyvů, hlasové polohy.

Se znalostmi komplexní složky díla může pěvec vybrat vlastní osobitou interpretaci, jednu z mnoha možných a tak vstoupit v kontakt s publikem, kterému se vtiskne v paměť obraz jedinečnosti, která je podstatou uměleckého výkonu.

Nakonec mi není možno nezmínit myšlenku filosofa, onu „stříbrnou nit“ která ve své podstatě vyjadřuje celý subjekt, jímž jsem se zde zabývala. Jan Patočka své stati *Umění a čas* (1966) předestírá, že je v rámci výchovného procesu povinností vést lidskou bytost k porozumění uměleckému dílu. Umělecká tvorba a její výsledky vyžadují od posluchače jistá rozhodnutí, zaujetí stanoviska. Tato úvaha vychází z pozice filosofické, historické, estetické, přičemž zaujmutí nějakého stanoviska k danému dílu je prvotním, niterným krokem každého jedince, sledem citů a pocitů, jichž je jím navozeno. Umění jako postulát je spjato s vývojem ducha. Jako náboženství i věda, tak i umění je způsobem ducha, jak zachytit sebe, a zároveň představuje jistou etapu celkového postupu ducha za sebou samým. Podstatou umění je vyjadřovat pravdu.

Pravdou umění je pravda vůbec, duch jakožto substance bytí. Krása a její prostředek – umění – je sice první, nezbytný, ale také jen předběžný průlom k nekonečnu. Umění může udržovat toto své postavení jen tak dlouho, pokud není ještě zralá ona podoba ducha, která usiluje o to, znázornit ho v jeho vlastní formě.

Domnívám se, že poznáním doby vzniku oper i těch, pro které a jimiž vznikly, si je třeba uvědomit pomíjivost. Zároveň i přítomnost něčeho, co je živé a zazněním hudby znovu přítomné. Pochopením opery, jejích krás i nástrah, jako i jiných druhů umění, je možné pochopit i variabilitu a ve své podstatě i nekonečnost lidského citu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

I. Použitá literatura

ABBIATI, F. *Giuseppe Verdi*. sv. I – IV. Milano: Ricordi, 1959.

ADORNO, T. W. *Dissonancen: Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. ISBN 3-518-06511-4.

ADORNO, T. W. *Estetická teorie*. Přel. Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997. ISBN 80-902205-4-1.

Analecta musicologica. *Colloquim Verdi – Wagner*. Band 11. Wien: Bohlau Verlag, 1972. ISBN 3-412-96772-6.

BAKKER, N., K.; HANNING, B. R. *Esseys in Honor od Claude Palisca*, eds. Stuyvesant, NY: Pendragon, 1992. ISBN 0-975193-29-7.

BALDINI, G. *The Story of Giuseppe Verdi*. Cambridge: University of Cambridge, 1980.

BALTHAZAR, S. L. (ed.). *The cambridge companion to Verdi*. Cambridge: University Press004. ISBN 0-521-63535-7.

BASSO, A. *Dizionario della musica e dei musicisti*. 1. díl. Torino: UTET, 1999. ISBN 88-02-05345-6.

BERMBACH, U. (hrsg.) *Verdi Theater*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. ISBN 3-476-01508-4.

BÖTTCHER, H. F.; KERNER, U. *Methoden in der Musikpsychologie*. Leipzig: Edition Peters, 1978.

BRAGAGLIA, L. *Verdi e i suoi interpreti*. Rom: Bulzoni editore, 1979.

Briefe meines Meisters. Praha: Divadelní oddělení Národního muzea, č. 1983.

BUDDEN, J. *The operas of Verdi*. vol. 1. Oxford: Clarendon press, 1992. ISBN 0-19-816263-4.

BUDDEN, J. *The operas of Verdi*. vol. 3. Oxford: Clarendon press, 1992. ISBN 0-19-816261-8.

BUDDEN, J. *The operas of Verdi*. vol. 2. Oxford: Clarendon press, 1992. ISBN 0-19-816262-6.

BUSCH, H. *Verdi – Boito: Briefwechsel*. Berlin: Henschelverlag, 1986. ISBN 3-362-00008-8.

- BUSCH, H. *Verdi's Aida: The History of an Opera in Letters and Documents*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1978. ISBN 0-8166-0800-8.
- CANETTI, E. *Masse und Macht*. Frankfurt, Fischer 27/2001, s. 333-354. ISBN 3-596-26544-4.
- CESARI, G; LUZIO, A. *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913.
- DANUSER, H. (Hg.) *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber – Verl., 1997. ISBN 3-89007-363-8.
- DESCARTES, R. *Rozprava o metodě*. Praha: Svoboda, 1992. ISBN 80-205-0216-5.
- DESCARTES, R. *Vášeň duše*. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0963-7.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 1. Kassel - Basel: Barenreiter Verlag, 1949 – 1951.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 8. Kassel: Barenreiter Verlag, 1998. ISBN 3-7618-1101-2.
- FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-0965-2.
- GERHARTZ, L. K. *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*. Berlin: Verlag Mersener, 1968.
- HAJTAS, F. *Studien zur frühen Verdi – Interpretation*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1990. ISBN 3-631-42950-9.
- HARWOOD, G. *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1998. ISBN 0-8240-4117-8.
- HEGEL, G. W. F. *Estetika*. Přel. Jan Patočka. Svazek I. Praha: Odeon, 1966.
- HOLAS, M. *Hudební nadání*. Praha: Hudební fakulta AMU, 1994. ISBN 80-85883-007.
- HOLAS, M. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Hudební fakulta AMU, 1998. ISBN 80-85883-27-9.
- HONEGGER, M., MASSENKEIL, G. *Das Grosse Lexikon der Musik*. 1. díl. Paris: Bordas, 1976. ISBN 3-451-18051-0.
- HOSTOMSKÁ, A. *Opera – průvodce operní tvorbou*. Praha: 1965.
- KITTNAROVÁ, O. *Rozeznělé partitury*. Praha: ARSCI, 2002. ISBN 80-86078-20-5.
- KOLLERITSCH, O. (Hg.) *Musikalische Produktion und Interpretation*. Graz: Dorrong Druck, 2003. ISBN 3-7024-2042-8.

KOUBA, P. *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-191-9.

LEHMANN, A. C.; SLOBODA, J. A.; WOODY, R. *Psychology for Musicians*. New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-514610-3.

MARGGRAF, W. *Giuseppe Verdi*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982.

MEDICI, M., CONATI, M., CASATI, M. *Carteggio Verdi – Boito*. Parma: Istituto di studi Verdiani, 1978.

Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft. Tübingen: Niemeyer, 1999.

NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2003. ISBN 80-7220-143-3.

OSBORNE, CH. *Letters of Giuseppe Verdi*. Holt, Rinehart and Winston; 1st Edition, 1972. ISBN 10: 0030860075.

PARIN, A. Jelena Obratsova. *Opernwelt*. 2000, Jg. 23, Heft 6.

PATOČKA, J. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-113-7.

PAULUS, B. *Giuseppe Verdi und das Risorgimento*. Berlin: Akademie Verlag, 1996. ISBN 3-05-003013-5.

PHILLIPS-MATZ, M. J. *Verdi a biography*. New York: Oxford University Press, 1993. ISBN 0-19-313201-4.

POLEDŇÁK, I. *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1215-1.

POSPÍŠIL, M. *Veliké srdce Emy Destinnové*. Supraphon. Praha 1980.

PROCACCI, G. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-152-2.

REGLER – BELLINGER, B., SCHENCK, W., WINKING, H. *Opera: velká encyklopedie*. Přel. Jitka Ludvová et al. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0541-0.

RIEMANN, H. *Riemann Musik Lexikon*. Personenteil L-Z. Mainz: B. Schott, 1979.

SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 12. díl. London: Macmillan, 1980. ISBN 0-333-23111-2

SADIE, S. (ed.). *The new grove dictionary of opera*. 3. díl. London: Macmillan, 1992. ISBN 0-333-48552-1.

SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie*. Praha: SPN, 1990. ISBN 80-04-20587-9.

SLOBODA, J. *Exploring the musical mind*. Oxford: Oxford University Press, 2005. ISBN 0 19 853012 9.

SLOBODA, J.; AIELLO, R. (ed.) *Musical perceptions*. New York: Oxford University Press, 1994. ISBN 0-19-506475-5.

SMART, M. A. *Representations of gender and sexuality in opera*. Princeton: Princeton University Press, 2000. ISBN 0-691-05814-8.

SPRINGER, CH. *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*. Wien: Verlag Holzhausen, 2000. ISBN 3-85493-029-1.

Studi Verdiani. Band 2. Parma: *Instituto di studi Verdiani*, 1982. ISBN 88-85065-00-7.

TOMLISON, G. *Italian Romanticism and Italian Opera: An Essey in Their Affinities. 19-th Century Music*, Vol. 10, Nr. 1, University of California Press, 1986.

VAN DE, G. *Verdi's Theater*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. ISBN 0-226-14370-87.

VÁŇOVÁ, H.; SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1367-3.

VAŠATOVÁ, J. (ed.). *Životní náhody Dr. Pavla Ecksteina*. Praha: Radioservis, 2002. ISBN 80-86212-22-X.

VERDI, G. *Aida*. Leipzig: C.F. Peters, b.r. (klavírní výtah).

VERDI, G. *Aida*. Přel. V. J. Novotný, Praha: nakladatel František Urbánek, 1899.

VERDI, G. *Don Carlos*. Mailand: Ricordi, 1963. (klavírní výtah).

VERDI, G. *Falstaff*. Milano: Ricordi, 1893. (klavírní výtah).

VERDI, G. *Falstaff*. Přel. V. J. Novotný. Praha: nakladatel Alois Hynek, 1927.

VERDI, G. *Falstaff*. Leipzig: Edition Peters, 1987.

VERDI, G. *Il trovatore*. Milano: G. Ricordi, b.r. (klavírní výtah).

VERDI, G. *La forza del destino*. Milano: G. Ricordi, b.r. (klavírní výtah).

VERDI, G. *Luisa Miller*. Milano: Ricordi, 1991. ISBN 0-226-85312-8.

VERDI, G. *Rigoletto*. Milano: G. Ricordi, b.r. (klavírní výtah).

VERDI, G. *Un ballo in maschera*. Milano: G. Ricordi, 1920. (klavírní výtah).

VERDI, G. *Životopis v dopisech*. Přel. Václav Kuneš. Praha: Topičova edice, 1944.

VÍTOVÁ, E. *50 slavných oper*. Praha: Albatros, 2005. ISBN 80-00-01788-1.

VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*. Praha: Panton, 1969.

WAGNER, R. *Über Schauspieler und Sänger*. Kessinger Publishing, 2010. ISBN-10: 1160291268.

Wagner weltweit. Richard Wagner Verband International, Nr. 42, 09/2004.

WARRACK, J., WEST, E. *Oxfordský slovník opery*. Přel. Jaroslav Holba. Praha: IRIS, 1998. ISBN 80-85893-14-2.

WELLEK, A. *Musikpsychologie und Musikästhetik*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1975. ISBN 3416010582.

WEAVER, W.; CHUSID, M. *The Verdi companion*. Norton W. W.: 1988. ISBN 0-393-30443-4

WEAVER, W. *Verdi – eine Dokumentation*. Berlin: Henschelverlag, 1980.

WERFEL, F. (hrsg.) *Giuseppe Verdi Briefe*. Berlin: Paul Zsolnay Verlag, 1926.

WERNER, O. *Giuseppe Verdi: Briefe*. Berlin: Henschelverlag, 1983.

ZICH, O. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981.

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.

II. On-line zdroje

web.hamu.cz/zvuk/vyzkum/dokumenty/Lit28z.pdf (6. 11. 2009)

<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf> (24. 10. 2009)

<http://209.85.129.132/search?q=cache:JftZUu2NknEJ:www.oxforddnb.com/index/101067170/+caterina+galli&hl=cs&ct=clnk&cd=1&gl=cz> (6. 4. 2009).

<http://209.85.129.132/search?q=cache:0a4XB9F5BgcJ:www.en.utexas.edu/Classes/Moore/sources/01.htm+dr.+delaney+handel&hl=cs&ct=clnk&cd=8&gl=cz> (6. 4. 2009).

<http://www.oxforddnb.com/index/101065923/> (6. 4. 2009).

<http://www.fembio.org/english/biography.php/woman/biography/amalie-joachim/> (6. 4. 2009).

[http://de.wikipedia.org/wiki/Alt_\(Stimmlage\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Alt_(Stimmlage)) (6. 4. 2009).

<http://en.wikipedia.org/wiki/Mezzo-soprano> (6. 4. 2009).

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Merry_Wives_of_Windsor (6. 4. 2009).

http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_IV,_part_1 (6. 4. 2009)

http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_IV,_part_2 (6. 4. 2009)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_V_\(play\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_V_(play)) (6. 4. 2009)

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13888&ID=256612> (6. 4. 2009)

<http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Cunizza-da-Romano> (6. 4. 2009).

<http://www.italianopera.org/compositori/B/c217115.htm> (6. 4. 2009).

http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Loewe_Ehepaar.xml (6. 4. 2009).

http://jung.sneznik.cz/soubor_slovník/slovník_apercepce.htm (6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256632> (6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256626> (6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256633> (6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13890&ID=256666> (6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256622> (6.4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256624> (6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256630> (6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256629> (6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256628>
(6. 4. 2009).

<http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256623>
(6. 4. 2009).

<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Libroto-v-promenach-staleti-La-Parola-Scenica-Verdi-a-jeho-libretiste~05~zari~2005/> (6. 4. 2009).

<http://opera.stanford.edu/Verdi/creators.html> (5. 4. 2009).

<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Libroto-v-promenach-staleti-La-Parola-Scenica-Verdi-a-jeho-libretiste~05~zari~2005/> (14. 7. 2010).

<http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/obituaries/article3925306.ece> (31. 8.2010).

<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/fedora-barbieri-600632.html>
(31. 8. 2010).

III. Hudební nosiče

CD – AIDA – Maria Callas, Richard Trucker, Fedora Barbieri, Tito Gobbi, Giuseppe Modesti, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala Milano, Tullio Serafin. Rec. 10. – 12., 16. – 20, 23. – 24. VIII. 1955, Naxos Historical ADD 8.111240-41 P 2007 (3 CD)

CD – DON CARLOS – Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Ruggero Raimondi, Leo Nucci, Nicolai Ghiaurov, Ann Murray, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, Claudio Abbado. Rec. IX. 1985, Deutsche Grammophon DDD 4153162 GH (4 CD)

CD – FALSTAFF (*Rehearsals*) – Herva Nelli, Teresa Stich-Radall, Nan Merriman, Giuseppe Valdengo, Cloe Elmo, Frank Guarrera, Norman Scott, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. Rec. III. 1950, Music and Arts program of Amerika, Historic mono 4248, P 2004 (2 CD)

CD – IL TROVATORE – Fedora Barbieri, Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Rolando Panerai, Renato Ercolani, Giulio Mauri, Luisa Villa, Nicola Zaccaria, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala Milano, Herbert von Karajan. Rec. IV. 1956, EMI Classics (2 CD)

CD – LA FORZA DEL DESTINO – Giuseppe Di Stefano, Antonietta Stella, Giulietta Simionato, Ettore Bastianini, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Dimitri Mitropoulos. Rec. 1960, ORFEO 681062

CD – LEBENDIGE VERGANGENHEIT – FEDORA BARBIERI, Orchestra Sinfonica di Milano, Argeo Quadri; Orchestra of the Metropolitan Opera, Fausto Cleva; Orchestra Sinfonica di Roma della Radio Italiana, Giuseppe Morelli; Dick Marzollo – pianoforte. Rec. 1948 – 1952, ADD/MONO/P 2005 89618 (1 CD)

CD – LUISA MILLER – Scipio Colombo, Lucy Kelston, Giacomo Vaghi, Giacomo Lauri-Volpi, Miti Truccato Pace, Duilio Baronti, Grazia Colarescu, Chorus and Orchestra of RAI di Roma, Mario Rossi. Rec. 1951

CD – OBERTO – CONTE DI SAN BONIFAZIO - Tancredi Pasero, Maria Caniglia, Elena Nicolai, Gianni Poggi, Italian Radio Symphony Orchestra and Chorus Turin, Alfredo Simonetto. Rec. 26. III. 1951, GALA (2 CD)

CD – RIGOLETTO – Tito Gobbi, Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Adriana Lazzarini, Nicola Zaccaria, Plinio Clabassi, William Dickie, Renato Ercolani, Carlo Forti, Elvira Galassi, Giuse Gerbino, Luisa Mandelli, Vittorio Tatzoli, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala Milano, Tullio Serafin. Rec. 1955, EMI 724355632722 (2 CD)

LP – UN BALLO IN MASCHERA – Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi, Maria Callas, Fedora Barbieri, Eugenia Ratti, Ezio Giordano, Silvio Mianica, Nicola Zaccaria, Renato Ercolani, Orchestra and Chorus of La Scala Opera – House Milan, Norberto Mola (chorus master), Antonio Votto. Rec. 1950, Columbia 33CX 1472-74

CD – UN GIORNO DI REGNO –Alfonso Antoniozzi, Anna Caterina Antonacci, Cecilia Gasdia, Cesare Catani, Bruno Pratico, Carlo Bosi, Demetrio Rabbito, Luciano Pagani, Orchestra e Coro del Teatro Reggio di Parma, Maurizio Benini. Rec. 15. XII.1997

ABSTRACT

The aim of the thesis is to put near and to understand the substance of mezzosoprano and alto roles in Giuseppe Verdi's operas. These voice types have specific positions in his operas (like „Verdi's – baritone“, which is adequate to a feminine middle voice) and they constitute a complex typical for its demanding and also mostly dramatic characters. In the work I deal with key roles of these voice types which have a crucial impact to the development of the whole story. Therefore I partly neglect small roles even though they also belong to these voice types. The characters of Verdi's early operas are also mentioned (although these operas are only rarely performed) because they also belong to the chosen topic.

The subject „Mezzosoprano and alto roles in Verdi's operas and their interpretation“ have not yet been processed in a complex form. My basic intention was to summarize the main and episodic roles of these specific voice types and also their complementary field, because both of them often overlap each other. I tried to express the link between words, music and emotions, to bring near emotional and cognitive components of a human psyche. My aim was to describe aspects of Verdi's interpretation and the artistic character of Verdi's female figures.

The thesis consists of five chapters - introduction, which describes the issue, its current status and the availability of the sources. There are also described methods used in the dissertation, the way of solving problems and the main objectives of the dissertation. The second chapter focuses on history of Italy, romanticism epoch in music, philosophical thinking and also on an Italian opera in the 1st half of the 19th century. It describes characteristic vocal forms in Verdi's operas and the characters of female figures in it. The third chapter concentrates on vocal and dramatical aspects of interpretation including Verdi's interpretation in the context of this dissertation. This chapter also describes the definition of mezzosoprano and alto voice, their characteristics and the interpretation of the concrete characters. The fourth part deals with all operas in which the alto and mezzosoprano characters appear, with their analysis, decomposition and the interpretation of these roles. The aim of the chapter number five is to describe a possible usage of this dissertation in the educational area – not only in the general education but also in the music schools. In this final part the whole work is also summarized and evaluated.

In the thesis the following methods were used: the historical-comparative method, the method of theoretical analysis and synthesis, deduction, induction and analogy. Several specialized publications, original sources, librettos, musical materials, audio and video recordings and other multimedia applications were used as sources for this thesis.

The singing theory and praxis are represented in the dissertation by two mezzosoprano performers – Věra Soukupová and KS. Prof. Margarita Lilova – the professor of singing at University of music and performing arts in Vienna.

I decided for this subject because I am interested in a psychology of characters and their grip which is a pre-requisite for the interpretation of the concrete role at the scene. Verdi's female characters show a wide range of life concepts, characters and attitudes. They encourage to follow their development in the storyline, the processing of their specific characters, but they also represents their historical, social and biographical context of their origin and effect. This dissertation can be used by professionals in the field of singing and music in scientific and educational areas.

ABSTRAKT

Zum grundlegenden Dissertationsinhalt gehört die Anstrengung um ein Verständnis des Stoffes der Alt- und Mezzorollen in Verdis Opern und deren Interpretation. Es handelt sich um einen Stimmbereich, der in seinen Opern, ähnlich dem des Verdi-Baritons, eine spezifische Position hat. Diese Rollen sind in ihrer Gesamtheit zu verstehen und zeichnen sich durch äußerste Ansprüche und Dramatik aus.

Ich befasse mich hier mit den Schlüsselrollen des genannten Bereichs, welche von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Inhalts sind, abgesehen also von den kleinen Episodenrollen. Ich erwähne auch die Zahl von früheren Verdi-Opern die sich mit diesem Thema auseinandersetzen.

Das oben gennante Thema wurde bisher nicht als Ganzes verarbeitet. Meine Absicht war es eine Zusammenfassung der Haupt- und sekundären Rollen dieses Stimmbereichs aufzuzeigen und die Verbindung zwischen Wort, Musik und den emotionalen Komponenten. Ich habe versucht, die emotionale und kognitive Komponente der menschlichen Psyche bzw. der daraus resultierenden Psychose näher zu bringen. Meine Zielrichtung war es die Aspekte der Verdi-Interpretation und den Kunstcharakter der Frauenfiguren Verdis zu beschreiben.

Die Arbeit besteht aus fünf Kapiteln – die erste ist Einführung in die Problematik - ihren aktuellen Status und dessen Verfügbarkeit. Hier findet man näher beschriebene Methoden, den Umgang mit Problemen und die Ziele auf dem Gebiet der Dissertationsarbeit. Die zweite Einheit bezieht sich auf die Geschichte von Italien, die romantische Epoche in der Musik sowie dem philosophischen Denken, die italienische Oper des neunzehnten Jahrhunderts, die charakteristischen Vokalformen in den Opern Verdis und der Charakter der Frauenfiguren Verdis. Der dritte Teil konzentriert sich auf die Aspekte der vokalen, dramatischen, theatralischen Interpretation, einschließlich der Verdi-Interpretation in Bezug auf den Titel der Dissertation, ebenermaßen auf die Definition der Mezzo- und Altstimme. Der vierte Abschnitt erstreckt sich auf alle diejenigen Opern, in denen die zentralen Alt- und Mezzofiguren erscheinen.. Der fünfte Teil der Reihenfolge ist von Schlussfolgerungen der Arbeit gestaltet. Zu guter Letzt erfolgt die Bewertung und Zusammenfassung der erhältlichen Ergebnisse.

Als Grundlage dient in erster Linie eine historisch-vergleichende Methode, jene der theoretischen Analyse und Synthese sowie der Deduktion, Induktion und Analogie. Die

Fakten der Arbeit sind aus den Fachpublikationen, originalen Quellen, Libretti, dem musikalischen Material sowie aus Audio- und Videoaufnahmen und anderen Multimedia – Anwendungen bezogen worden. Der Gesangstheorie und -praxis widmen sich hier auch zwei Mezzosopranistinnen - Věra Soukupová und prof. KS. Margarita Lilova - Professorin für Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Ich habe mich für dieses Thema entschieden, weil ich mich für die Psychologie der Figuren, deren tiefere Beweggründe sowie deren szenische Umsetzung interessiere, was eine Voraussetzung für die spätere Darstellung auf der Bühne ist. Verdis Frauengestalten zeigen ein breites Spektrum von Lebenskonzepten, Eigenschaften und Werthaltungen. Man versucht ihren Entwicklungsabschnitten zu folgen, deren spezifische Eigenart herauszuarbeiten, sie aber auch einzubetten in den historischen, sozialen und biographischen Kontext ihres Entstehens wie ihrer Wirkung.

Die Dissertation kann sowohl von Experten aus dem Gebiet des Gesangs, wie als auch von Fachleuten aus dem musikwissenschaftlichen und pädagogischen Bereich verwendet werden.

PUBLIKAČNÍ ČINNOST AUTORA DISERTAČNÍ PRÁCE

Slabáková, Nikola. Naděžda Kniplová – poslední Brünhilda. In *Miscellanea doctorandica*. 3. Olomouc: Univerzita Palackého Olomouc, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2006, s. 67 – 71. ISBN 80-244-1492-9.

Šedinová Slabáková, Nikola. Podpora regionální divadelní kultury. In *Sborník mezinárodní webové konference hudební výchovy*. 2. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2007, s. 265 – 274. ISSN 1802-6540.

Šedinová Slabáková, N. Hudební výchova mezi teorií a praxí. *Učitelství listy*. 2008, roč. 15, č. 5, s. 13. ISSN 1210-6313.

Šedinová Slabáková, Nikola. Dech a hlas. Návod k dobré mluvě. *e-Pedagogium* [online]. 2007, roč.4, č. 4. [cit. 2008-11-16]. Dostupný z WWW: <<http://epedagog.upol.cz>>. ISSN 1213-7499.

Šedinová Slabáková, Nikola. Pedagogické působení Emy Destinové. *e-Pedagogium*. 2008, roč. 5, č. 4. [cit. 2011-2-22]. Dostupný z WWW: <<http://epedagog.upol.cz>>. ISSN 1213-7499.

Slabáková, N. Pedagogické působení Emy Destinové. *Opus musicum*. 2008, roč. 40, č. 6. ISSN 0862-8505.

Slabáková, N. Kam se poděla kvalita? *Britské listy*. [online]. Srpen, 2010 [cit. 2010-08-25]. Dostupný z WWW: <<http://blisty.cz/art/54162.html>>. ISSN 1213-1792.

Slabáková, N. Operní pěvkyně Naděžda Kniplová odmítla cenu Thálie. *Britské listy*. [online]. Leden, 2011 [cit. 2011-01-28]. Dostupný z WWW: <<http://blisty.cz/art/56930.html>>. ISSN 1213-1792.

PŘÍLOHA

Rozhovor s Prof. KS. Maragritou Lilovou