

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Hudební katedra

**Komparace interpretačních přístupů v árii**  
**Una voce poco fa z opery Il barbiere di Siviglia**  
**Giocchina Rossiniho**

Bakalářská práce

Autor: Barbora Pučalíková  
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice  
Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na vzdělávání  
Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání  
Vedoucí práce: MgA. Petr Špaček, PhD.



## Zadání bakalářské práce

**Autor:** Barbora Pučalíková

Studium: P16P0109

Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na vzdělávání, Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání

**Název bakalářské práce:** a) **Bakalářský pěvecký koncert** b) **Komparace interpretačních přístupů v árii Una voce poco fa z opery Il barbiere di Siviglia Gioacchina Rossiniho**

Název bakalářské práce AJ: a) Bachelor's singing concert b) The comparison of interpretative approaches in the aria Una voce poco fa from the opera The Barber of Seville by Gioacchino Rossini

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Bakalářská práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem (minimálně půlrecitálem), jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta a jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 20-30 stran. Písemná práce představuje srovnání interpretačních přístupů předních operních pěvků 20. a 21. století v árii Una voce poco fa G. Rossiniho. Úvodní kapitoly pojednávají o osobnosti G. Rossiniho a jeho opeře Lazebník sevillský. Komparace se zaměřuje především na různé způsoby užití melodických ozdob, práci s dynamikou, agogické změny atd. v rámci interpretace uvedené árie.

CELLETTI, Rodolfo. Historie belcanta. V Praze: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8. GROVE, George, SADIE, Stanley a Christina BASHFORD, ed. The new Grove dictionary of opera. Oxford: Oxford University Press, c1997. HOSTOMSKÁ, Anna. Průvodce operní tvorbou. 8. vyd., dopl. Praha: Svoboda - Libertas, 1993. ISBN 80-205-0344-7. STENDHAL a Richard N. COE. The life of Rossini. Oxford: Oneworld Classics, 2008. ISBN 1847490565 WARRACK, John Hamilton a Ewan WEST. Oxfordský slovník opery. Praha: Iris, 1998. ISBN 80-85893-14-2 WEAVER, William. The golden century of Italian opera from Rossini to Puccini. London: Thames and Hudson, 1980. ISBN 0500012407

Garantující pracoviště: Hudební katedra,  
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: MgA. Petr Špaček, Ph.D.  
MgA. Petr Špaček, Ph.D.

Oponent: Mgr. et MgA. Markéta Štefaníková  
Mgr. et MgA. Markéta Štefaníková

Datum zadání závěrečné práce: 3.12.2015

## **Prohlášení**

*„Prohlašuji, že bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pod vedením vedoucího bakalářské práce a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.“*

V Hradci Králové, dne 26. 6. 2019

.....

Barbora Pučalíková

## **Poděkování**

*Na tomto místě bych chtěla velmi poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce a učiteli sólového zpěvu MgA. Petru Špačkovi, PhD. za odborné rady a podporu při vedení práce.*

## **Anotace**

PUČALÍKOVÁ, Barbora. *Komparace interpretačních přístupů v árii Una voce poco fa z opery Il barbiere di Siviglia Gioacchina Rossiniho*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2019. 43 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce je zaměřena na analýzu a komparaci interpretačních přístupů v cavatině Una voce poco fa z opery *Il barbiere di Siviglia Gioacchina Rossiniho*. První část se zabývá životem a dílem významného italského operního skladatele Gioacchina Rossiniho, pěveckými typy v jeho operách, okolnostmi vzniku a dějem opery *Il barbiere di Siviglia*, charakteristikou cavatiny Rosiny a Rossiniho kompozičního stylu s přihlédnutím na význam kolorатурních ozdob v jeho tvorbě.

Druhá část představuje významné interpretky Rosiny – Marii Callas, Jarmilu Novotnou, Teresu Berganza a Cecilii Bartoli. U významných pěvkyní 20. a 21. století je nejprve uveden životopis, poté rozbor interpretačních přístupů na základě vybraných nahrávek, tzn. sledování změn v dynamice, agogice a rozdílů v obměňování a improvizaci v kolorатурních ozdobách. Závěrečná část je zaměřena na komparaci a zhodnocení interpretačních přístupů.

**Klíčová slova:** Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, cavatina Una voce poco fa, interpretace, kolorатурní ozdoby

## **Annotation**

PUČALÍKOVÁ, Barbora. *The comparison of interpretative approaches in the aria Una voce poco fa from the opera Il barbiere di Siviglia by Gioacchino Rossini*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2019. 43 s. Bachelor Degree Thesis.

Bachelor thesis is focused on the analysis and the comparison of interpretative approaches to the cavatina *Una voce poco fa* from the Gioacchino Rossini's opera *Il barbiere di Siviglia*. The first part is interested in the life and work of this significant Italian opera composer, the singing types in his operas, the circumstances of the creation as well as the plot of the opera *Il barbiere di Siviglia*, the characteristics of Rossini's cavatina and Rossini's compositional style, taking into account the meaning of coloratura decorations in his artworks. The second part introduces *Rosina's* important interpreters – Maria Callas, Jarmila Novotná, Teresa Berganza and Cecilia Bartoli who are famous opera singers in the 20th and 21st century. First, their biography is given, after the analysis of the interpretative approaches, which is based on selected music records, observation of the changes in the dynamics, the agogics, the differences in the variation and the improvisation in coloratura decorations. The last part is targeted at the comparison and the evaluation of interpretative approaches.

**Keywords:** Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, the cavatina *Una voce poco fa*, the interpretation, the coloratura decorations

Úvod.....	1
1. Gioacchino Rossini .....	3
1.1 Život a dílo .....	3
1.2 Opera Il barbiere di Siviglia .....	5
1.3 Pěvecké typy v Rossiniho operách.....	7
1.4 Cavatina Una voce poco fa .....	8
1.5 Charakteristika Rossiniho kompozičního stylu.....	9
1.6 Kolorатурní ozdoby .....	11
2. Významné interpretky Rosiny 20. a 21. století.....	13
2.1 Maria Callas .....	13
2.2 Jarmila Novotná .....	14
2.3 Teresa Berganza .....	17
2.4 Cecilia Bartoli .....	19
3. Poslechová analýza interpretačních přístupů .....	21
3.1 Interpretace Marie Callas .....	21
3.2 Interpretace Jarmily Novotné .....	23
3.3 Interpretace Teresy Berganzy .....	25
3.4 Interpretace Cecilie Bartoli .....	26
4. Komparace poslechové analýzy.....	28
Závěr .....	32
Zdroje.....	34
Seznam příloh .....	37

## Úvod

Cavatina Rosiny *Una voce poco fa* z opery *Il barbiere di Siviglia* Gioacchino Rossiniho patří mezi nejuváděnější operní čísla. Více než dvě staletí stará skladba neztratila během času svůj půvab, naopak, četnost provedení této skladby dokazuje její mimořádnou popularitu, která kontinuálně pokračuje z generace na generaci operních pěvků. Cavatina je součástí celkového provedení operní inscenace, velmi často sólových recitálů či absolventských koncertů na hudebních školách atd. V současnosti existuje nepřehledné množství profesionálních nahrávek, které ve svém obsahu neopomíjí právě cavatinu *Una voce poco fa*.

Tvorba hudebního skladatele Gioacchina Rossiniho je velmi spjata s belcantem, virtuózním zpěvem, který po stránce technické i výrazové přinesl pěveckému projevu nové možnosti. V operní tvorbě Gioacchina Rossiniho představuje velmi výrazný prvek koloraturní zdobení. Když si prohlédneme Rossiniho vokální party, všimneme si, že skladatel do nich koloratury podrobně vypisoval. Právě cavatina Rosiny *Una voce poco fa* je zdárným příkladem komponovaných koloratur. Problematikou Rossiniho kompozičního zpěvu, potažmo užití koloraturních ozdob, se zabývá například Rodolfo Celletti v *Historii Belcanta* nebo studie Emanuela Senicchio v *The Cambridge Companion to Rossini*. Při poslechu různých interpretací této skladby však zjišťujeme, že skladatelem komponované koloratury jsou interpretkami v určitých momentech obměňovány nebo doplňovány v místech, kde původně komponovány nebyly. S přihlédnutím na práci s dynamikou, agogikou a frázováním je přirozené, že každá interpretace nabývá originality a může přinášet nové pohledy na interpretaci Rossiniho díla.

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu a komparaci interpretačních přístupů vybraných pěvků světového jména v cavatině *Una voce poco fa*. Pro analýzu byly zvoleny interpretační přístupy pěvků Marie Callas, Jarmily Novotné, Teresy Berganzoy a Cecilie Bartoli. Všechny tyto pěvkyně jsou pro interpretaci cavatiny *Una voce poco fa* velmi významné a zaslouží si velkou pozornost. Význam těchto známých operních pěvků spočívá v excelentní pěvecké technice, která se pojí s neméně významnou schopností vdechnout hudbě život, tedy prostředky, které dotvářejí výraz. Důležitým faktem je, že všechny výše jmenované operní pěvkyně se představily s cavatinou Rosiny na scéně divadel a koncertních sálů světového významu, a že cavatina *Una voce poco fa* je obsažena na desítkách nahrávek těchto pěvků. Rozdíl v interpretačních



přístupech do jisté míry souvisí i s jejich odlišnou národností. V analýze jsem vycházela z poslechu CD nahrávek, především jsem se soustředila na způsoby provedení melodických obměn a kolorатурních ozdob. Pro srovnání je v příloze obsažen původní notový zápis cavatiny.

Do analýzy jsem zahrнула i hodnocení práce s dynamikou a tempem v rámci konkrétních příkladů a také celého průběhu skladby. Komparační část v interpretačních přístupech zpracovává poznatky získané v poslechové analýze.

Bakalářská práce by dále mohla být obohacena o další analýzy interpretací i méně známých operních pěvkyní. Podobným způsobem by mohly být zpracovány další práce, které by mohly analyzovat interpretační přístupy dalších Rossiniho operních árií. Také by bylo možné provést průzkum v hudebních školách České republiky nebo i dalších zemích s cílem zjistit, jakým způsobem se pohlíží a dává důraz na studium a interpretace kolorатурních ozdob, zvláště v Rossiniho tvorbě. Věřím, že tato bakalářská práce se může stát zdrojem inspirace pro studenty klasického zpěvu, profesionální pěvce i širší okruh čtenářů, kteří se více zajímají o tvorbu hudebního skladatele Gioacchina Rossiniho.

# 1. Gioacchino Rossini

## 1.1 Život a dílo

Fenomén italské belcantové<sup>1</sup> operní tvorby Gioacchino Antonio Rossini se narodil 29. února 1792 v přístavním městečku Pesaro, ležícím nedaleko Benátek. Otec Giuseppe Rossini byl hornistou, působil jako městský trubač v Communě<sup>2</sup> a na lesní roh hrál také v divadelním orchestru. Matka Anna, rozená Guiurdarini, působila v divadle jako pěvkyně.<sup>3</sup> V roce 1799 rodina opustila Pesaro a ve svých sedmi letech se malý Gioacchino ocitl v Bologni. O pět let později se začíná angažovat jako zpěvák na kůrech tamních kostelů. Jeho pěvecký talent vzbudil velkou pozornost, a tak se dostal do péče Angela Teseiho, jedné z prvních pedagogických osobností, která jej ovlivnila při rozvoji jeho nadání. Pod jeho vedením se mladý Rossini blíže seznamuje s profesionálním školením hlasu a začíná poznávat svět komponování a teorii kontrapunktu. V roce 1806 je schopen neslýchaně zazpívat i velmi náročné vokální kompozice jako nikdo před tím a jeho okruh přátel do něj vkládá budoucnost skvělého hudebníka.<sup>4</sup>

V srpnu roku 1806 odjíždí do Bologně a odtud podniká hudební cesty do Luga, Ferrary, Forlí a Sinigaglii a dalších měst, kde se představil jako dirigent orchestrů a sólový hráč na klavír. Dne 20. března roku 1807 se vrací zpět do Bologně a zahajuje studium kompozice na *Liceu Musicale* u padre Matteiho. Výsledky pilného studia na sebe nenechaly dlouho čekat. Již v následujícím roce dospěl ke kompozici kantáty *Il Piato d Armonia*. Poté se Rossini stává součástí Accademia dei Cordi.<sup>5</sup>

V roce 1809 zkomponoval svoji první operu *Demetrio e Polibio*. V roce 1810 zkomponoval jednoaktovou hudební frašku *la Cambiale di Matrimonio* pro benátské divadlo San – Moisé<sup>6</sup>, o rok později byla v Bologni uvedena hudební komedie

---

<sup>1</sup> Bel canto, belcanto (z it. krásný zpěv). Umělecký způsob zpěvu, který vznikl v Itálii. Je charakteristický pro nádherný tón, dokonalé frázování, legato a skvělou pěveckou techniku. In: WARRACK, John Hamilton a WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998, s. 38. ISBN 80-85893-14-2.

<sup>2</sup> *Communa* – městská správa. In :HILLER (1992), s. 71.

<sup>3</sup> HILLER, Ferdinand. *Povídání s Rossinim*. Přeložil Oldřich PULKERT. Praha: Panton, 1992, s. 58. ISBN 80-7039-170-7.

<sup>4</sup> STENDHAL a N. COE, Richard. *The life of Rossini*. Oxford: Oneworld Classics, 2008, s. 43, 46, 47. ISBN 1847490565.

<sup>5</sup> STENDHAL a N. COE (2008), s. 47.

<sup>6</sup> První operní divadlo San Cassiano bylo v Benátkách otevřeno v roce 1637.

*L'Equivoco stravagante*. Roku 1812 při karnevalových slavnostech uvedl operu *L'Inganno felice*.<sup>7</sup>

V témže roce dostává nabídku od milánského Teatra alla Scala<sup>8</sup>, pro něž nato komponuje operu *La pietra del paragone*.<sup>9</sup> V Benátkách uvedl další novou operu *La Scala di Sieta*, dále *L'Occase fa il ladro*, jeho operní tvorba se objevila i v karnevalové sezóně nadcházejícího roku 1813, a to v podobě díla nazvaného *Il Figlio per azzardo*. Karnevalová sezóna v Benátkách byla obohacena operou typu seria<sup>10</sup> *Tancredi*. Premiéra proběhla 6. února v Teatro della Fenice. Na jaře téhož roku uslyší publikum, tentokrát divadla San Benedetto, premiéru opery *L'Italiana in Alegeri* a prosinci v Milánském Teatro alla Scalla zazní opera *Aureliano in Palmira*.<sup>11</sup>

Rossiniho komponování oper pokračuje. Postupně získává pověst slavného operního skladatele. V roce 1815 se Rosssini usadil v Neapoli a začal spolupracovat s divadelním impresaiierem Domenicem Barbajou. V Neapoli uvedl v letech 1815–1822 opery *Elisabetha Regina d'Inghilterra*, *Armida*, *Moisé in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide* (1818), *Ermione*, *La Donna del Lago*, *Zelmira*.<sup>12</sup> Roku 1816 uvedl v Římě operu *Il barbiere di Siviglia*. V roce 1822 se oženil s již významnou pěvkyní Isabellou Colbranovou, členkou Barbajova operního souboru. Po svatbě společně odcestovali do Vídně a angažovali se v divadle U Korutanské brány, jehož dramaturgie byla po několik let také pod vedením Domenica Barbaji. Na podzim roku 1823 odjeli do Londýna. V Anglii manželé Rossini koncertovali, vystupovali na společenských večerech. Poté byla Rossinimu nabídnuta smlouva, aby spolupracoval s Královskou akademií v Paříži. O rok později se ujal vedení pařížského Italského divadla. V letech 1825–1829 provedl tamtéž opery *Il Viaggio a Reims*, *Le Siège de Corinthe* *Moisé*, *Le Comte Ory* a poslední dílo *Guillaume Tell*.<sup>13</sup>

V roce 1830 Gioacchino Rossini definitivně uzavírá kariéru operního skladatele. Ve svém osobním životě řešil problémy v manželství, které bylo nakonec rozvedeno.

---

<sup>7</sup> STENDHAL a N. COE (2008), s. 48.

<sup>8</sup> Více se používá označení La Scala.

<sup>9</sup> HILLER (1992), s. 59.

<sup>10</sup> Opera seria (it. Vážná opera). Jedná se o typ opery, který vznikl v 18. století a rozvíjel se především v Neapolské operní škole. Náměty vycházely z antické mytologie a řecké a římské historie. Důraz byl kladen především na melodii, zdobenou efektními koloraturami. In: WARRACK a WEST (1998), s. 395.

<sup>11</sup> STENDHAL a N. COE (2008), s. 421, 479.

<sup>12</sup> STENDHAL a N. COE (2008), s. 480.

<sup>13</sup> STENDHAL a N. COE (2008), s. 480.

V Bologni od roku 1839 organizoval hudební život a v letech 1840–1848 se stal ředitelem Hudebního Lycea. Rok po smrti své první manželky se znovu oženil s Olympe Pelessierovou. Obě Rossiniho manželství zůstala bezdětná.<sup>14</sup>

V posledních letech jeho života jej zastihly vážné zdravotní problémy. Trpěl neurotickou a depresivní poruchou. Po intenzivní lékařské péči a pobytech v lázních se jeho stav zlepšil. Vrátil se do Paříže a od roku 1857 začal znovu komponovat. V posledních letech jeho života zkomponoval řady drobnějších skladeb zvané jako *Pêches de Vieillesse (Hřích stáří)* a *Petite Messe Solenne (Malou slavnostní mši)*.

Zemřel dne 13. listopadu 1868 v Passy u Paříže a po deseti letech byly skladatelovy ostatky převezeny do krypty kostela Santa Croce ve Florencii.<sup>15</sup>

## 1.2 Opera *Il barbiere di Siviglia*

*Il barbiere di Siviglia* se v současnosti řadí mezi Rossiniho nejuváděnější opery. Když vyslovíme jméno Gioacchino Rossini, mnohým se vybaví právě tato opera. Opera vznikla za skladatelova pobytu v Římě. Námět, který připadal v úvahu, nebyl zrovna nejoriginálnější. Před ním jej totiž zhudebnil Giovanni Paisiello. Rossini se na něj obrátil a požádal jej o svolení k zhudebnění stejného námětu. Po schválení se Rossini pustil do komponování, za krátkou dobu dílo dokončil a nic nebránilo jeho uvedení. Premiéra díla však úspěšná nebyla. Obecenstvo dalo Rossinimu patřičně najevo velkou nespokojenost s jeho novou operou.<sup>16</sup>

*Il barbiere di Siviglia* je operou typu buffa<sup>17</sup> založená na libretu Cesara Sterbiniho a skládá se ze dvou dějství. Premiéra se konala v Teatru Argentina 20. února 1816. Schovanku Rosinu ztvárnila Gertrude Righetti-Giorgi, hraběte Almavivu Manuel Garcia, Figara Luigi Zimboni a Bartola Bartolomeo Botticelli.<sup>18</sup> Téhož roku následovala repríza v Bologni, v roce 1817 v Barceloně, v roce 1818 v Neapoli. V Lyonu proběhlo představení *Il barbiere di Siviglia* ve francouzském překladu v roce 1820 a roku 1826 v New Yorku. České provedení opery se uskutečnilo dne 2. února 1825 zásluhou Františka Škroupa, který zpíval roli Figara. Rosinu ztvárnila Katynka Kometová –

<sup>14</sup> HILLER (1992), s. 64.

<sup>15</sup> HILLER (1992), s. 65.

<sup>16</sup> BURIAN, Karel Vladimír. *Gioacchino Rossini: Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. Hudební profily (Státní hudební vydavatelství) s. 116.

<sup>17</sup> Opera buffa: Jedná se o operu s komickými prvky, vznikala ve druhé polovině 18. století. Na rozdíl od opery seria, kde vystupují panovníci a hrdinové se zde objevují obyčejní, všední lidé. Autoři opery buffa preferovali spíše přirozené hlasy než kastráty.

In: WARRACK a WEST, (1998), s. 393.

<sup>18</sup> STENDHAL a N. COE (2008), s. 177.

Podhorská, Alnavivu Matěj Podhorský, Dona Basilia Pohl, doktora Bartola Václav Michalesi.<sup>19</sup>

Děj je situován do španělského města Seville. Začátek prvního dějství se odehrává za svítání v jedné ze sevillských ulic. Před domem doktora Bartola sedí mladý hrabě Alnaviva a zpívá serenádu, v níž se vydává za chudého studenta jménem Lindoro. Vzápětí potkává svého bývalého sluhu Figara, lazebníka (holiče) celé Seville. Figaro, který holí i doktora Bartola, Alnavivovi prozrazuje, že ta půvabná dívka, které se dvořil, je schovanka Rosina. Bartolo ji přísně střeží před jinými nápadníky. Chce si ji sám vzít, aby získal její bohaté věno. Sňatek má být uzavřen ještě téhož dne.

Alnaviva tomu chce zabránit a dostává od Figara radu. Má si pořídit uniformu, pokusit se vniknout do Bartolova domu a předstírat opilce, který starého Bartola vyprovokuje k podezření, že bujarý host přišel do domu s nekalým záměrem – svést Rosinu. Rosina ve svém pokoji prostřednictvím dopisu vyznává lásku Lindorovi. Přitom však ani v nejmenším netuší, že se jedná o hraběte Alnavivu. Ten se vydává za někoho jiného, chce si tak ověřit opravdovost Rosiny lásky. Na scéně se objevují další postavy spřízněné s Bartolovým domem – proradný učitel hudby don Basilio a protivná hospodyně Marcellina. Figaro se chystá převzít od Rosiny milostné psaníčko pro Alnavivu. V tom okamžiku se Alnaviva snaží prudce vniknout do Bartolova domu. Jeho pokus je však zmařen.<sup>20</sup>

Druhé dějství otvírá situace, kdy se Alnaviva pokouší znovu dostat k jeho milované Rosině, tentokrát jako učitel hudby, náhrada za chorého Basila. Milenci se domlouvají na útěku. Plány jim překazil nečekaný příchod dona Basilia. Alnaviva je Bartolem opět vyhozen z domu. Bartolo si uvědomuje, že se mu jeho plány hrouť. Naplno se projeví jeho zlý charakter. Rosině lživě tvrdí, že Lindoro se k ní chce zachovat nečestně a zaprodat ji Alnavivovi. Rosina vůbec nechápe Lindorovo jednání, neví kdo je Alnaviva a pod vlivem prudkých emocí se rozhodne provdat za doktora Bartola. Děj příběhu vrcholí. Alnaviva a Figaro jednájí rázně a odhodlaně pomocí žebříku vnikají do domu. Bartolo chce za každou cenu plány milenců zničit. Odnese žebřík a uvítá dona Basilia s pozvaným notářem. Basilio nabídne notáři úplatek, aby se mohl podepsat na svatební smlouvě jako svědek. Neví však, že notář je spřízněn s Figarem, a že má připravenou svatební smlouvu s jiným obsahem, než očekával – pro

---

<sup>19</sup> BURIAN (1963), s. 117.

<sup>20</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. 11. vydání. Praha: NS Svoboda, 2018. Art (NS Svoboda), s. 147. ISBN 978-80-205-0637-5.

Rosinu a Figara. Příběhu se dostává šťastného konce. Doktor Bartolo se vzdává a nezbyvá mu nic jiného, než se smířit. Je však nadmíru spokojen, protože dostává všechno Rosino věno. Almavivovo vstřícné gesto potvrdilo jeho záměr si vzít Rosinu především z upřímné lásky.<sup>21</sup>

### 1.3 Pěvecké typy v Rossiniho operách

Rudolfo Celletti rozděluje Rossiniho pěvecké typy na alt *primadonna buffa* a *contralto musico*, mezzosoprán, soprán, barytonální tenor, vysoký tenore contraaltino a bas – *caricato a nobile*. Ve velké oblibě se u Rossiniho těšil alt. První roli typu *primadonna buffa* napsal Rossini roku 1811 v operě *L' equivoco stravagante* pro altistku Mariettu Marcoliniovou. Tatáž pěvkyně ve stejném typu role zazářila jako Clarice v operě *La pietra del paragone* a Isabelly v operě *L' italiana in Algeri*. Alt *primadonna buffa* zahrnoval postavu Angeliny z opery *La Cenerentola* i Rosiny, jejíž cavatině v této práci věnujeme pozornost. Alt typu *contraalto musico* zahrnoval např. role Sivana v operě *Demetrio e Polibio* nebo Arsace v *Semiramide*. Při představě ženského nízkého hlasu, tzn. altu nebo i mezzosopránu, se nám často vybaví temně zabarvený hlas, jehož doménou je nízká, střední, maximálně vyšší střední poloha. Rossiniho pojetí je však dosti odlišné. Rozsah altu v rossiniovských rolích sahá od g po f<sup>2</sup> nebo g<sup>2</sup> (syabické zpěvy) nebo až k vysokému h<sup>2</sup> (melismatické vokalizy). Skladatel tak v podstatě nedělal rozdíl mezi rozsahem altu a sopránu.<sup>22</sup>

Mezzosoprán se u Rossiniho objevuje spíše ve vedlejších rolích a označuje se jako *seconda donna*. Nosnější part pro mezzosoprán najdeme v roli Pázete v operě *L' Comte Ory*. Sopránové role byly komponovány s ohledem na skladatelovu manželku Isabellu Colbranovou. Podle Cellettiho byla Colbranová vysoký mezzosoprán a do sopránového oboru se postupně dostala přes lehkost vysokého rejstříku. Soprán náležel především k milovnickým rolím. V operě seria nabývá virtuózního charakteru a pohybuje se ve vysoké až krajně vysoké poloze. V komické operě se označuje jako *prima di buffa*.<sup>23</sup>

Barytonální tenor se v Rossiniho operách objevuje od roku 1815, nejčastěji v operě seria. Ve vyšší poloze se tenorový obor pohybuje v komické operě: *L' Italiana in Algeri* – Lindor, *Il Turco in Italia* – Don Narcis. Do této kategorie patří role hraběte

---

<sup>21</sup> HOSTOMSKÁ (2018), s. 148.

<sup>22</sup> CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. V Praze: Paseka, 2000, s. 149–151. ISBN 80-7185-284-8.

<sup>23</sup> CELLETTI (2000), s. 152.

*Almavivy*, která byla zkomponována pro Manuela Garcíu, pěvce, který disponoval širokým hlasovým rozsahem. Vysoký *tenore contraaltino* se nachází např. v operách *Ricciardo e Zonaido* – role *Ricciarda*, *Otello* – role *Rodrigo*.<sup>24</sup>

Bas zahrnuje v Rossiniho tvorbě i barytonální hlasy. V opěře *giocosa* vystupují dva typy – *buffo caricato* a *buffo nobile*. *Buffo caricato* je spjat s rolemi tradičního otce, prostoduchého manžela či podváděného poručíka. *Buffo nobile* představuje významné role a role milovnické. Celletti uvádí názorné příklady: *La pietra del paragone* – postava hraběte *Asdrubale* je *buffo nobile e amoroso* a oproti tomu role *Fabrizia* odpovídá typu *buffo caricato*, *L'Italiana in Algeri* – *Mustafa* se jeví jako *nobile* a *Taddeo* jako *caricato*. Třetím typem označovaným jako *buffo* je většinou postava, která spřádá různé pletichy a často pomáhá jako prostředník. Tento typ najdeme taktéž v opěře *Il Barbiere di Siviglia* v roli *Figara*.<sup>25</sup> V současné interpretační praxi se typy hlasů v obsazení rolí v *Il barbiere di Siviglia*, ale i obecně u Rossiniho oper, tolik nerozlišují. Role *Rosiny* náleží především mezzosopránu, někdy sopránu, který disponuje barevnější nižší polohou. Hrabě *Almaviva* bývá ztvárněn tenorem, Doktor *Bartolo* a Don *Basilio* basovým oborem. Role *Figara* náleží barytonovému oboru. Služebná *Berta* patří i v současnosti mezzosopránovému oboru.

#### 1.4 Cavatina *Una voce poco fa*

Rosiniina cavatina *Una voce poco fa* zaznívá v prvním dějství opery v situaci, kdy *Rosina* je zamilovaná do hraběte *Almavivy*, který se vydává za *Lindora*. Věří, že i přes překážky, které se jí staví do cesty, dosáhne svého štěstí. Charakter je hravý, bezstarostný. V melodii dominují efektní kolorатурní postupy širokého rozsahu. Cavatina je z formového hlediska založená na obměňovaných návratech kolorатурních frází.

*Una voce poco fa*

*qui nel cor mi risuonò;*

*il mio cor ferito è già,*

*e Lindor fu che il piagò.*

*Sì, Lindoro mio sarà;*

---

<sup>24</sup> CELLETTI (2000), s. 156.

<sup>25</sup> CELLETTI (2000), s. 157–158.

*lo giurai, la vincerò.*  
*Il tutor ricuserà,*  
*io l'ingegno aguzzerò.*  
*Alla fin s'accheterà*  
*e contenta io resterò.*  
*Sì, Lindoro mio sarà;*  
*lo giurai, la vincerò.*  
*Io sono docile, son rispettosa,*  
*sono obbediente, dolce, amorosa;*  
*mi lascio reggere, mi fo guidar.*  
*Ma se mi toccano dov'è il mio debole*  
*sarò una vipera e cento trappole*  
*prima di cedere farò giocar.*<sup>26</sup>

## 1.5 Charakteristika Rossiniho kompozičního stylu

Při nastudování cavatiny *Una voce poco fa* byla věnována pozornost několika aspektům. V první řadě je důležité vyzvednout, že skladatel nejen v této skladbě, ale i v dalších klade velký akcent na vokální melodii. Vokální melodie je klíčem k pochopení Rossiniho kompozičního stylu. Melodie je zpěvného charakteru, výrazná, podmanivá, často zdobená koloraturními ozdobami<sup>27</sup> doplněná harmonicky nekomplikovaným a rytmicky jasným doprovodem. V melodii se zrcadlí skladatelův hluboký zájem o porozumění lidskému hlasu. Dříve jako žák, který se důkladně školil ve zpěvu, a později jako známý operní skladatel úzce spolupracující s výbornými operními pěvci, se zcela jistě zabýval fyziologií hlasového, dechového, artikulačního ústrojí a novými možnostmi v rovině pěvecké techniky a interpretace.

---

<sup>26</sup> Překlad viz příloha.

<sup>27</sup> Koloratura (z něm. slova *Koloratur*, původem z italského výrazu a především latinského *color* – barva) je umělecké zdobení melodie charakteristické pro rychlé, nenásilné a velmi efektní změny tónu. In: WARRACK a WEST, (1998), s. 264.



Další znakem je symetrické frázování, to znamená, že jednotlivé periody mají shodné trvání. Pravidelné periodické členění usnadňuje pěvci pohodlný nádech, který je výhodou pro lehkost a měkké tvoření tónu:

13 Rosina  
U - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi - ri - suo  
PŘEDVĚTÍ

17  
nò; il mio cor fe - ri - to è già, e Lin - dor fu che il pia - gò. Sì, Lin -  
PŘEDVĚTÍ

Ukázka z cavatiny *Una voce poco fa*.<sup>28</sup>

Většina Rossiniho árií je zkomponována z hlediska hlasové hygieny velmi příznivě. Výhoda spočívá v tom, že pěvec stále nesetrvává v jedné hlasové poloze, nýbrž má možnost uplatnit celý svůj rozsah. Pěvci většinou nejsou vystaveni prudkým změnám hlasové polohy nebo nepříjemným postupům k velmi vysokým či hlubokým tónům. V sylabickém zpěvu se skladatel vyhýbá velmi vysoké poloze, kde deklamační styl je většinou velmi nepohodlný. Naopak v momentě, kdy dává prostor vokalizovaným melismatickým pasážím, užívá většího rozsahu a nebojí se pěvce konfrontovat s velmi vysokými i hlubokými tóny:

mi fo gui - dar. Ma se mi toc - ca - no do - v'è il mio

92  
de - bo - le, sa - rò u - na vi - pe - ra, sa - rò,

Ukázka z cavatiny *Una voce poco fa*.<sup>29</sup>

Obrazový příklad, který taktéž pochází z cavatiny *Una voce poco fa*, názorně ukazuje, že Gioachino Rossini konfrontuje pěvkyni s melodií, která je v rozsahu dvou oktáv.

<sup>28</sup> TOSCANO, Paolo a BAKER, J. Mark. ed. *Anthology of Italian Opera: Mezzo-Soprano. Ricordi*, 2002. s. 79. ISBN 978-0-634-04387-1.

<sup>29</sup> TOSCANO a BAKER (2002), s. 85.

Z hlediska vztahu hudby a textu se nám může zdát, že Rossiniho operní árie, postrádají dramatickosti a smysl pro závažnost a hluboké poselství. Rossiniho kompoziční styl však nevyžaduje, aby hudba naprosto přesně korespondovala s obsahem textu. Melodie pocitu nesděluje, nýbrž je vyvolává prostřednictvím idealizované mluvy. Slovo není přesně imitováno, nýbrž se stává pouze prostředkem. Cílem pěveckého umění je oslovit posluchačovu duši a působit na jeho emoce.<sup>30</sup>

## 1.6 Koloraturní ozdoby

Koloratury, které zdobí většinu Rossiniho melodií, jsou často obměňovány improvizací. Pěvecká improvizace se v Itálii rozvíjela především v 18. století v římské škole pod vlivem kastrátů.<sup>31</sup> Rossini u kastrátů velmi obdivoval výrazové možnosti a považoval je za interpretační ideál. U kastrátů nevyzdvíhal pouze jejich pěveckou virtuozitu, ale i schopnost dokonale vyjádřit výraz árie.<sup>32</sup> V Rossiniho tvorbě zaznamenáváme postupný příklon k podrobnému vypisování melodických ozdob. Od tohoto způsobu kompozice se lehce odklonil po odchodu do Paříže, kde se musel řídit tamními estetickými zvyklostmi. Rodolfo Celletti v *Historii belcanta* uvádí možnost, že skladatel s vlastnoručním vypisováním začal v situaci, kdy se kastrát Giovanni Battista Velluti v opeře *Aureliano in Palmira* nadmíru předváděl četnými variacemi melodií. Vzápětí se však od tohoto tvrzení vzdaluje a přiklání se k názoru, že Rossini zdobil melodii árií cíleně s vědomím, že koloratury mají v árii hlubší význam a ne pouze ozdobnou funkci.



Ukázka koloraturního zdobení z cavatiny *Una voce poco fa*.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> SENICI, Emanuele. *The Cambridge companion to Rossini*. New York: Cambridge University Press, 2004, s. 104–105. ISBN 0521001951.

<sup>31</sup> Kastrát (z it. *castrato*, vzniklo z lat. *castrare*, zbavit mužského pohlaví, vykastrovat): Mužský soprán nebo kontraalt, který dosáhl ojedinělých dispozic pomocí chirurgického zákroku na varlatech před dosažením dospělosti. Typickými znaky kastrátů bylo úzké, takřka dětské hrdlo (důsledek pozastaveného vývoje hrtanu) a objemné plíce. Hlas kastrátů měl zpravidla rozsah odpovídající ženskému sopránu a typickou barvu, která připomíná dítě. Nejprve se kastráti objevovali výhradně v církevním prostředí, ale později v souvislosti s rozvojem opery do 18. století se stali nedílným prvkem operní scény. Mezi nejznámější pěvce tohoto typu patřili Sanesino, Caffarnelli a Farinelli. In: WARRACK a WEST (1998), s. 256.

<sup>32</sup> CELLETTI (2000), s. 149.

<sup>33</sup> TOSCANO a BAKER (2002), s. 80.

Koloratura představuje v Rossiniho tvorbě významný prvek, který dává vyniknout pěvcovu technickou zdatnost. Jinými slovy řečeno, v Rossiniho áriích se případné nedostatky v pěvecké technice neschovají a poměrně snadno zjistíme úroveň technické vyspělosti interpreta. Z jiného úhlu pohledu skladatel však netrval na přísném zachovávání všech not, které byly jím původně zkomponovány. Ve svých dílech byl naopak otevřen obměnám a invenčním improvizacím.<sup>34</sup> Koloratury neznamenají pouze vnější ozdobu bez významu, naopak se naplno podílejí na výrazu. Variační obměny, které často zahrnovaly i kolorатурní postupy, se také prováděly v částech značených jako *da capo*.<sup>35</sup> Skladatel části *da capo* neopatřoval kolorатурními ozdobami, ale opět zde byla pěvci ponechána svoboda, aby navracející se část obohatil svými improvizacími dovednostmi.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> CELLETTI (2000), s. 140.

<sup>35</sup> Árie *Da capo* je zpravidla vystavěná formou ABA, při čemž poslední část je opakováním části první, avšak ozdobena koloraturou a variacemi. Tento typ árie vrcholil v 18. století v období baroka. WARRACK a WEST. (1998), s. 106.

<sup>36</sup> CELLETTI (2000), s. 147.

## 2. Významné interpretky Rosiny 20. a 21. století

### 2.1 Maria Callas

Pěvkyně Maria Callas (původním jménem Anna Maria Sofia Cecilia) Kalogeropoulou se narodila 4. prosince v roce 1923 na ostrově Manhattenu, části metropole New Yorku. Rodiče George Kalogeropoulos a Evelina Litse pocházeli z Řecka.<sup>37</sup> Hudebním nadáním, zvláště neobyčejným pěveckým talentem, na sebe Mariia Callas upozornila již jako dítě. V letech 1936–1937 vzbudila pozornost vystoupením v rámci školních představení a v rámci *H.M.S. Pianofore*, díla Arthura Sullivana Guilberta. Po rozvodu rodičů se Maria vrátila s matkou a sestrou Giacintou zpět do Řecka.<sup>38</sup>

Po neúspěchu na přijímacích zkouškách na athénskou konzervatoř byla přijata v roce 1937 na státní konzervatoř do třídy italské pěvkyně Marie Travelly. Maria Callas při studiu vykazovala výrazné pokroky. Dokázala za šest měsíců interpretovat technicky náročné árie ze světového operního repertoáru. V roce 1938 vystoupila v závěru koncertu posluchačů třídy své profesorky v duetu Pucciniho Toscy. V následujícím roce se představila v roli *Santuzzy* ve školní inscenaci opery *Cavaleria Rusticana* Pietra Mascagniho. Po ukončení studia u Marie Travelly byla tentokrát s úspěchem přijata na athénskou konzervatoř ke koloraturní pěvkyni Elivire Hidalgo. Během let studia u Elviry Hidalgo se Maria Callas výrazně rozvíjela v pěveckém umění a postupně se seznamovala s díly Rossiniho Belliniho a Donizzettiho.<sup>39</sup>

Fenomenální hlas Marie Callas postupem času dokázal obsáhnout téměř všechny hlasové obory. V roce 1942 jí vynesla slávu role Toscy v athénské opeře. Mezi role, kterými se zde proslavila, patří např. Santuzza v *Cavaleria Rusticana* Pietra Mascagniho a titulní role Eleonory v opeře *Fidelio* L. v. Beethovena.<sup>40</sup>

Rok 1947 představoval pro Marii Callas mezník v její dosavadní kariéře. Pod taktovkou významného dirigenta operního domu *La Scaly* Tullia Serafina ztvárnila titulní roli Ponchielliho *Giocondy* ve veronské Aréně. Marie Callas se stala významnou interpretkou titulních rolí v Belliniho *Normě*, *Náměsíčné* a *Puriátovi*, v Donizzettově

---

<sup>37</sup> Otec Marie si později změnil své příjmení z Kalogeropoulos na Callas, které pěvkyně později užívala po celý život. In: JELLINEK, George. *Maria Callas: portrét primadony*. Praha: Prostor, 1997. Portréty (Prostor), s. 17–18. ISBN 80-85190-63-X.

<sup>38</sup> HUFFINGTON, Arianna. *Maria Callas: The woman behind he legend*. New York, National book network. s. 30-31. IBSN 978-0-8154-1228-1.

<sup>39</sup> JELLINEK (1997), s. 26–27.

<sup>40</sup> JELLINEK (1997), s. 34–35.

*Lucii di Lammermooru*, Anně Boleně, Poliutovi, Cherubiniho *Medee*, Rossiniho *Armidy*, titulní roli ve Verdiho *La Traviata* a nechyběla ani role *Rosiny* v *Il barbiere di Siviglia*.<sup>41</sup> V roce 1947 se vdala za Giovanniho Battistu Meneghiniho. Po sňatku se novomanželé vydali do Buenos Aires, kde v tamním Teatro Colón uzavřela Maria Callas smlouvu.

Dveře milánské La Scally se pěvkyni otevřely v roce 1949 rolí *Eleny* ve Verdiho *Siciliských Nešporách*. V následujících letech ztvárnila v La Scale např. *Medeuu* ve stejnojmenné opeře Luigi Cherubiniho, Pucciniho *Alžbětu z Valois*, ve Verdiho opeře *Don Carlos*, *Lady Macbeth*, titulní role v Gluckových operách *Alcesta* a *Ifigenie na Tauridě*, a také svou jedinou mozartovskou roli, kterou byla *Konstance* v *Die Entführung aus dem Serail (Únosu ze Serailu)* a další. V roce 1950 se s úspěchem zhostila titulních rolí v operách *Aidy*, *Normy* a *Turandot*. Dne 16. února 1956 zde vystoupila jako *Rosina* v *Il Barbiere di Siviglia*. O rok později Maria Callas pořídila nahrávku se stejným souborem, se kterým spolupracovala v La Scale. Pěvkyně cavatinu *Rosiny* zařazovala také do programu koncertních např. při koncertním turné na podzim roku 1959, které proběhlo v Birminghamu, Atlantě, Montrealu, Torontu a Dallasu.<sup>42</sup>

Maria Callas dále vystupovala v Římě, Florencii, Mexicu City, Londýně a v Lyric Theater of Chicago. Významná jsou její vystoupení v roce 1956 ve Vídeňské státní opeře v představení opery *Lucia di Lammermoor*, které řídil Herbert von Karajan, dále ztvárnění role *Madeleine* v Giordanově *André Chénier*. Maria Callas ukončila pěveckou kariéru v roce 1965 v Londýně a v New Yorku rolí *Toscy*. Zemřela 16. listopadu roku 1977 v Paříži.<sup>43</sup>

## 2.2 Jarmila Novotná

Významná česká operní pěvkyně, která si vydobyla slávu na světových operních a koncertních podiích, se narodila v Praze-Vinohradech 23. září 1907. Ve čtrnácti letech si podala přihlášku na konzervatoř, ale kvůli nízkému věku ji nakonec ke studiu nepřijali. V září téhož roku nastoupila do tříletého angažmá činohry Národního divadla, kde vystupovala spíše v menších rolích.<sup>44</sup> V roce 1923 předzpívala významné české

---

<sup>41</sup> JELLINEK (1997), s. 70.

<sup>42</sup> JELLINEK (1997), s. 91, s. 92, s. 119, s. 160, s. 250.

<sup>43</sup> JELLINEK (1997), s. 163.

<sup>44</sup> KOSATÍK, Pavel. *Baronka v opeře: život a zpívání Jarmily Novotné*. Liteň: Zámek Liteň, 2015, s. 20. ISBN 8026081811.

pěvkyni Emě Destinové. Jarmila Novotná od Emy Destinové získala cenné rady, jak budovat správnou pěveckou techniku. Emma Destinová poté přivedla Jarmilu k významnému barytonistovi Janu Hilbertu Vávrovi, ke kterému pravidelně docházela do hodin následující dva roky a který jí pomohl stát se sólistkou opery Národního divadla.<sup>45</sup> V této souvislosti se Jarmila Novotná ve svém autobiografickém spisu *Byla jsem šťastná* zmiňuje o okolnostech představení operní inscenace *Il Barbiere di Siviglia*: „Na jaře 1925 zpíval Hilbert Vávra jako host v Lounech v *Lazebníkovi a Germonta* v *Traviatě* a zařídil, abych zpívala *Rosinu* a *Violettu*. V orchestru hrálo několik členů Národního divadla a po návratu upozornili šéfa opery Otakara Ostrčila na úspěšný debut mladé zpěvačky.“<sup>46</sup> Kromě rolí *Rosiny* a *Violetty* ztvárnila v Národním divadle v letech 1925–1927 *Mařenku* (*Prodaná nevěsta*), *Taťánu* (*Eugen Oněgin*), *Královnu noci* (*Der Zauberflöte*), *Aničku* (*Der Freischütz*), *Mimi* (*La Bohema*), *Nanetta* (*Falstaff*), *Gilda* (*Rigoletto*).<sup>47</sup> V létě roku 1927 odjela do Milána, zdokonalila se v technice italského belcanta u věhlasných učitelů, Maestra Piccoliho, Tenagliho, Guarnieriho a Malatesty.<sup>48</sup>

Výrazné podpory se jí dostalo od prvního československého prezidenta T. G. Masaryka, který věnoval svou pozornost výjimečným osobnostem, schopným důstojně reprezentovat Československo. Novotná si prezidenta velmi vážila a několikrát pro něj vystupovala na soukromých i veřejných hudebních večerech na Hradě.<sup>49</sup> V létě roku 1928 vystoupila celkem osmkrát v roli *Gildy* v opeře *Rigoletto* na veronském operním festivalu. V Itálii naposledy vystoupila v květnu roku 1929 v neapolském divadle San Carlo rolí *Adiny* v Donizettiho opeře *L'elisir d'amore*.<sup>50</sup>

Na přelomu dvacátých a třicátých let Jarmila Novotná přichází do Berlína. Nejčastěji v opeře zvané *Kroll Oper*, kde spolupracovala s dirigenty Ottou Klempererem a Alexandrem von Zemlinským. Mezi její přední role na scéně *Kroll Oper* patřily *Concepción* v Ravelově *Španělské hodině*, *Mařenka* v *Prodané nevěstě*, *Gilda* v *Rigolettovi*, roli *Madame Butterfly* ve stejnojmenné opeře, *Královna noci* v *Die Zauberflöte Tamar* v opeře *Život Oresta* od Ernesta Křenka, *Žena* v Schonbergově *Die*

---

<sup>45</sup> NOVOTNÁ, Jarmila a KRÁLÍK, Jan. *Byla jsem šťastná*. Praha: Melantrich, 1991. Memoáry (Melantrich), s. 12. ISBN 80-7023-099-1.

<sup>46</sup> NOVOTNÁ a KRÁLÍK (1991), s. 13.

<sup>47</sup> KOSATÍK (2015), s. 30–34.

<sup>48</sup> KOSATÍK (2015), s. 76–78.

<sup>49</sup> KOSATÍK (2015), s. 57, 59.

<sup>50</sup> KOSATÍK (2015), s. 85.

*glückliche Hand*.<sup>51</sup> Ve Státní operě Pod lipami ztvárnila roli *Manon* v Pucciniho operě *Manon Lescaut* pod taktovkou Lea Blecha, pod vedením Maxe Rinhadta vystoupila na scéně Divadla v Kurfürstendammu v titulní roli opery *Krásná Helena*. Rok 1935 pro ni představuje další významný mezník v její kariéře.<sup>52</sup> Na Salcburském festivalu se potkala s jedním z největších velikánů mezi operními dirigenty, Arturem Toscaninim. O dva roky později na Salcburském festivalu zpívala pod jeho taktovkou v *Die Zauberflöte*, *Der Rosenkavalier*, *Le nozze di Figaro* a *Orfeo e Euridice*.<sup>53</sup>

Dne 16. července 1931 se provdala za Jiřího Daubka a jejím novým domovem v Československu se stal zámek v Litni.<sup>54</sup> Postupně se jim narodily dvě děti, v roce 1932 dcera Ludmila a o šest let později syn Jiří.<sup>55</sup> Pod vlivem politických změn souvisejících se silícím nacismem se Jarmila s manželem a dětmi rozhodla pro život v zahraničí. Dne 28. září je přivítala americká metropole New York.<sup>56</sup>

Premiéru v Metropolitní operě zahájila v lednu 1940 jako *Mimi* v *Bohémě*. Následovala role titulní role v *La Traviata*, *Orfeo e Euridice*, v únoru vystoupila jako *Cherubino* v *Le nozze di Figaro*. *Oktavian* ve Straussově *Der Rosenkavalier*, roli *Paminy* v *Die Zauberflöte*, titulní roli v *Les Contes d'Hoffmann*, ztvárnila titulní role ve hře Kurta Veila *Krásná Helena* a Smetanově *Prodané nevěstě*. Premiéra *Prodané nevěsty* proběhla v MET<sup>57</sup> 28. února 1941 s libretem v anglickém jazyce.<sup>58</sup> Postupně si v MET vydobyla místo operní primadony. Byla obdivována pro dokonale vyrovnaný hlas, vystavěný na bravurní pěvecké technice, získané především italským školením. Korunu pěveckého mistrovství tvořily herecké schopnosti, které umocňovaly charakter dané role. Se společností RCA Victor<sup>59</sup> natočila v létě roku 1942 album 15 písní *Songs of Lidice* na připomínku tragické události vyvraždění a vypálení obce Lidice nacisty. Klavírního doprovodu písní se zhostil Jan Masaryk.<sup>60</sup>

Ve své vlasti si zazpívala 28. srpna 1946 v Národním divadle. Jednalo se o sólový recitál pěvkyně, zpěv doprovodil klavírista Alfréd Holeček. Následovalo turné po českých, moravských a slovenských městech, které bylo ukončeno opět v Praze, 11.

---

<sup>51</sup> KOSATÍK (2015, s. 94, 99, 100.

<sup>52</sup> KOSATÍK (2015), s. 174.

<sup>53</sup> KOSATÍK (2015), s. 175.

<sup>54</sup> KOSATÍK (2015), s. 132.

<sup>55</sup> KOSATÍK (2015), s. 134, 186.

<sup>56</sup> KOSATÍK (2015), s. 190.

<sup>57</sup> MET – zkratka, celé znění Metropolitní opera.

<sup>58</sup> KOSATÍK (2015), s. 208.

<sup>59</sup> Americká nahrávací společnost založená v roce 1919.

<sup>60</sup> KOSATÍK (2015), s. 267.

září v Lucerně a 16. září ve Smetanově síni Obecního domu.<sup>61</sup> Pod silicím tlakem nastupujícího komunistického režimu v roce 1948 jsou Daubkovi opět nuceni opustit Liteň a odejít do zahraničí. V 50. letech ukončuje kariéru v MET a od roku 1956 se jejich novým domovem na více než dvě desítky let stala Vídeň. V roce 1981 zasáhla do jejího života smrt manžela Jiřího a vrátila se zpět do New Yorku.<sup>62</sup> Po listopadové revoluci v roce 1989 se opět podívala do Čech. V roce 1991 jí prezident Václav Havel udělil Řád T. G. Masaryka, v roce 1992 vznikla Společnost Jarmily Novotné a nový památník na zámku v Litni věnovaný její osobnosti, který od roku 2001 sídlí v budově bývalé fary. Stala se čestnou občankou Prahy, čestnou členkou Státní opery Praha atd. Jejím jménem byla zaštitěna cena pro nejmladší pěvkyni ve finále pěvecké soutěže v Karlových Varech.<sup>63</sup> Zemřela v roce 1994 a její ostatky byly převezeny do rodinné hrobky v Litni.<sup>64</sup> Od roku 2013 probíhají každé léto na zámku v Litni interpretační kurzy. V rámci nich působili jako lektori např. Adam Plachetka, Kateřina Kněžíková, Markéta Cukrová, Martina Janková. Letošní šestý ročník nabízí také možnost studia interpretaci klavírních skladeb u významných klavíristů Ivo Khánka a Gérarda Wyse.<sup>65</sup>

### 2.3 Teresa Berganza

Španělská mezzosopranistka Teresa Berganza se narodila 16. března 1935 v Madridu.<sup>66</sup> Na madridské konzervatoři studovala klavír, hudební teorii, kompozici, violoncello a varhany. Pěveckého školení se jí dostalo u Loly Rodríguez de Aragón a Elizabeth Schumann. V roce 1954 získala první cenu za zpěv na konzervatoři. O tři roky později debutovala v Ateneo de Madrid. Následovaly recitály, na kterých uvedla písňový cyklus Elisabeth Schumannové *Amor y vida de mujer*, role *Dulcinely* v rozhlasovém představení Massenetovy opery *Don Quichotte* v Miláně a role *Isabelly* ve filmovém zpracování Rossiniho *L' Italiana in Algeri* pro RAI<sup>67</sup>. Na festivalu v Aix

---

<sup>61</sup> KOSATÍK (2015), s. 301.

<sup>62</sup> KOSATÍK (2015), s. 362.

<sup>63</sup> KOSATÍK (2015), s. 362–363.

<sup>64</sup> KOSATÍK (2015), s. 367.

<sup>65</sup> Zámek Liteň: *Interpretační kurzy v Litni 2019 pod vedením Martiny Jankové, Gérarda Wyse a Iva Kahánka* [online]. Liteň: Zámek Liteň, 2019 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <http://www.zamekliten.cz/festival/interpretacni-kurzy-v-litni-2019/>

<sup>66</sup> ORON, Aryeh. *Teresa Berganza (Mezzo-soprano)*. Bach Cantatas Website: Teresa Berganza (Mezzo-soprano)[online]. 2008, 2008 [cit. 2018-12-03]. Dostupné z: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Berganza-Teresa.htm>

<sup>67</sup> RAI (Radiotelevisione Italia) - italská veřejnoprávní televize.



en Provence debutovala jako *Dorabella* v *Cossi fan tutte*.<sup>68</sup> V roce 1958 debutovala jako *Cherubín* v Glyndenbourne v *Le nozze di Figaro* a v americkém Dallasu v *Cherubiniho Medee*. Ve Figarově svatbě úspěšně debutovala v roce 1962 v Chicago Lyric opera, o rok později v Covent Garden, ve Vídni roku 1969 pod taktovkou Herberta von Karajana a dále v Royal festival Hall pod taktovkou Carla Marii Giulianiho.<sup>69</sup> Role Rosiny zaujímá v repertoáru Teresy Berganzy významné postavení. V letech 1958–1972 vystoupila v roli *Rosiny* na takřka stovce představení opery *Il barbiere di Siviglia*.<sup>70</sup>

Repertoár Teresy Berganzy zahrnuje i barokní díla. V Aix en Provence se představila v titulní roli v Purcellově opeře *Dido a Aeneas* a v Monteverdiho *La incoronazione di Poppea*, dále v Miláně v Cestiho opeře *Orontea* a v *Alcině* G. F. Händela. V roce 1962 se uskutečnil její debut v roli *Cherubína* v Chicago Lyric Opera a v roce 1967 v Metropolitní opeře v New Yorku. V titulní roli *Angeliny* Rossiniho opery *La Cereletole* debutovala v Lyceu roku 1970 pod taktovkou významného českého dirigenta Rafaela Kubelíka, v téže roli se představila o šest let později publiku Vídeňské státní opery. V roce 1977 debutovala pod taktovkou Claudia Abbada jako *Carmen* na Edinburgh festival, opět jako *Angelina* v Paříži a v roce 1979 jako *Charolotte* v opeře *Werther*.<sup>71</sup>

Teresa Berganza se objevila také v několika filmech. V některých případech šlo o filmové adapce oper. Jmenujme filmové zpracování opery *Donn Giovanni* v režii Josepha Loseye, kde ztvárnila roli *Zerliny* (1979), dále oper *Carmen* a *Werther* (1980). Objevila se v Patiňosově dramatu *Octavia* (2002), dále ve filmu Paula McGuigana *The Reckoning* (2003), ve filmu *Grimm* Alexe van Warmerdamese (2003); *¡Buen viaje, excelencia!* (2003) Alberta Boadelly<sup>72</sup> V letech 1957–1977 byla vdaná za klavíristu Felixe Lavillu, se kterým připravovala recitály, jejichž repertoár tvořily především

---

<sup>68</sup> Teresa Berganza: *Biografia*. *Teresa Berganza* [online]. Teresa Berganza [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: <http://www.teresaberganza.com/biografianueva.html>

<sup>69</sup> PATMORE, David. *Berganza, Teresa*. Naxos Music Library [online]. Naxos Rights International Ltd. [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: [http://naxos.knihovnahk.cz/artist\\_pro\\_new.asp?personid=79728](http://naxos.knihovnahk.cz/artist_pro_new.asp?personid=79728).

<sup>70</sup> ROSINA-"IL BARBIERE DI SIVIGLIA". *Teresa Berganza* [online]. Teresa Berganza [cit. 2019-05-26]. Dostupné z: <http://www.teresaberganza.com/cronologiarosina.html>

<sup>71</sup> Teresa Berganza: *Biografia*. *Teresa Berganza* [online]. Teresa Berganza [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: <http://www.teresaberganza.com/biografianueva.html>

<sup>72</sup> ORON, Aryeh. *Teresa Berganza (Mezzo-soprano)*. Bach Cantatas Website: Teresa Berganza (Mezzo-soprano) [online]. 2008, 2008 [cit. 2018-12-03]. Dostupné z: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Berganza-Teresa.htm>

barokní árie a španělské písně.<sup>73</sup> V současnosti se Tereza Berganza věnuje mladým pěvcům na masterclass, které se zaměřují především na interpretaci vokálních skladeb, ale i na techniku klasického zpěvu.<sup>74</sup>

## 2.4 Cecilia Bartoli

Italská pěvkyně Cecilia Bartoli se narodila dne 4. června 1966<sup>75</sup> v Římě. Láska k hudbě a zvláště zpěvu ji provázela od dětství. Vyrůstala v rodině operních pěvců, otec zpíval ve sboru římské opery a matka byla její první učitelkou zpěvu. Cecilia už v osmi letech vystoupila v Pucciniho opeře *Tosca* v roli *Pasáčka*. V hudebním vzdělání pokračovala na Konzervatoři svaté Cecílie v Římě. Stala se vítězkou soutěže italské státní televize a v roce 1985 jako devatenáctiletá vystoupila na vzpomínkovém koncertu pro Marii Callas v Paříži.<sup>76</sup>

Doménou jejího repertoáru jsou především díla Giocchina Rossiniho a W. A. Mozarta. V roce 1987 debutovala rolí *Rosiny* v *Il barbiere di Siviglia* ve veronské aréně. Po slavném veronském debutu ji role Rosiny provází téměř po celou její kariéru. Rok na to zazářila v téže roli v Kolíně nad Rýnem, Curychu a Switzingenu. Ve stejném roce vystoupila v další Rossiniho opeře *La scala di seta* na Rossiniho festivalu v Pesaru.<sup>77</sup>

Roku 1990 ztvárnila roli *Cherubina* v Mozartově *Le nozze di Figaro* v Paříži a *Idomenea* v Hamburgu. Pod taktovkou Herberta von Karajana zpívala v Bachově *Mši h moll* na Salzburšském festivalu a v Mozartově *Requiem* pod taktovkou Sira Georga Solitiho. V následujících letech vystoupila jako *Angelina* v *La Cereletole* (Bologna, 1993), *Despina* v *Così fann tutte* (Salzburšský festival, 1993), *Zerlina* v opeře *Donn Giovanni* (Salzburšský festival, 1994). Ve Vídni v roce 1994 vystoupila jako *Despina* a o rok později roli *Euridice* v opeře Josepha Haydna *Orfeo ed Euridice*. Rolí *Despiny*

<sup>73</sup> Záznam z vystoupení Teresy Berganzoy a klavíristy Felixe Lavilly In: Teresa BERGANZA sings "El vito". In Youtube [online]. 4. 8. 2007 [cit. 2019-05-04]. Dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=eAKPWxcnDas>. Kanál uživatele BravaBerganza01.

<sup>74</sup> Záznam masterclass Terezy Berganzoy z konaných v roce 2003. Mezzosopranistka Cornelia Oncioiu studuje interpretaci Rosiniiny cavatiny *Una voce poco fa*. In: Masterclasses of Teresa BERGANZA - part 1. In Youtube [online]. 26.8.2007 [cit. 2019-03-16]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=no87sm0rGSQ&list=RDEMXvV-ubIyuJFMZJPL15qfPw&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=no87sm0rGSQ&list=RDEMXvV-ubIyuJFMZJPL15qfPw&start_radio=1). Kanál uživatele BravaBerganza01.

<sup>75</sup> KOTOUČ, Jirí. *Cecilia Bartoli v Budapešti*. Hudební Rozhledy [online]. [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: [http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id\\_clanku=978](http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=978)

<sup>76</sup> PATMORE, David. *Bartoli, Cecilia*. Naxos Music Library [online]. Naxos Rights International [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: <https://www.deccaclassics.com/de/artist/bartoli/biography>

<sup>77</sup> Rossiniho operní festival se koná každoročně v srpnu v Pesaru – místě skladatelova rodiště.

debutovala i v světové proslulé MET v roce 1996 a v následujícím roce se zde vrací s rolí Angeliny, coby Rossiniho *Popelky*. Neváhá se představit americkému publiku v také v *Le nozze di Figaro*, tentokrát v roli *Zuzanky*.<sup>78</sup>

V londýnské Covent Garden debutovala v roce 2001 v Haydnově opeře *L'anima del filosofo*. Salzburský festival ji opět uvítal v roce 2013 s debutem hlavní role v Belliniho *Normě*, Rossiniho *La Cereletole* (2014) a v roce 2015 zpívala poprvé titulní roli v díle Chrispha Willibalda Glucka *Iphigénie en Tauride*. V roce 2017 podnikla evropské turné s rolí *Angeliny*. Spolupracuje s orchestry světového jména, jako např. Vídeňští filharmonikové. Za dlouholeté a velmi úspěšné kariéry vzešly desítky nahrávek, jejichž repertoár pěvkyně zařazuje i do svých koncertních vystoupení. Cecilia Bartoli vystoupila v České republice, konkrétně v Praze v roce 2011. V stejném roce následovala další návštěva s projektem *Sacrificium*, který se zaměřoval na operní árie 18. století, které byly původně komponovány pro kastráty.<sup>79</sup> V roce 2017 se v Praze konal koncert s violoncellistkou Sol Gabetto, se kterou v témže roce vydala nahrávku *Dolce Duello*.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> PATMORE, David. *Bartoli, Cecilia*. Naxos Music Library [online]. Naxos Rights International [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: <https://www.deccaclassics.com/de/artist/bartoli/biography>

<sup>79</sup> BENEŠOVÁ, Jitka a MAŇOUROVÁ, Lucie. Cecilia Bartoli zazpívá v Rudolfinu árie neapolských kastrátů. *IRozhlas.cz* [online]. Praha: Český rozhlas, 2011, 16. 10. 2011 [cit. 2019-04-06]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/kultura\\_hudba/cecilia-bartoli-zazpiva-v-rudolfinu-arie-neapolskych-kastratu\\_201110160500\\_lmanouro](https://www.irozhlas.cz/kultura_hudba/cecilia-bartoli-zazpiva-v-rudolfinu-arie-neapolskych-kastratu_201110160500_lmanouro)

<sup>80</sup> ŠULC, Marek. *Cecilia Bartoli & Sol Gabetta v Praze*. Classic Praha [online]. Praha: Classic Praha, 2017 [cit. 2019-04-05]. Dostupné z: <http://www.classicpraha.cz/aktualne/kulturni-servis/cecilia-bartoli-sol-gabetta-v-praze/>

### 3. Poslechová analýza interpretačních přístupů

#### 3.1 Interpretace Marie Callas

*Cavatina Una voce poco fa* se na nahrávkách pěvkyně Marie Callas objevuje velmi často a nebylo lehké se rozhodnout, kterou vybrat pro rozbor a následnou komparaci. Pro analýzu byla zvolena nahrávka s názvem *Pure*.<sup>81</sup> CD vyšlo ve vydavatelství Warner Classic v roce 2014. Obsah nahrávky je sestaven z operních árií skladatelů Vincenza Belliniho, Gioacchina Rossiniho, Giuseppe Verdiho, Giaccoma Pucciniho atd., kterými se Maria Callas během života velmi proslavila. Při poslechu si dle struktury zvuku všimneme, že nahrávky árií byly původně pořízeny v minulém století a na soubornou nahrávku byly pouze zvukově upraveny.

Marie Callas v období, kdy se nacházela na vrcholu kariéry, dosahovala v pěvecké technice i výrazu pozoruhodných možností. I když postupně směřovala k rolím dramatického charakteru, árie Gioacchina Rossiniho zaujímala v jejím repertoáru důležité místo. *Cavatina Una voce poco fa* je určena pro alt, ale zároveň je nám už známo, že rozsah Rossiniho altových árií korespondoval s rozsahem sopránového oboru. Proto není nijak rušivé, ale naopak je zcela v pořádku, že postavu Rosiny ztvárňují i sopranistky se sytou, výraznou barvou hlasu, která se projevuje i v nižších hlasových polohách.

Pěvkyně interpretuje cavatinu za doprovodu Philharmonia Orchestr, který vede dirigent Alceo Gallilera. Maria Callas dokáže upoutat posluchačovu pozornost elegantním, plným a teplým hlasovým témbrem, který je schopen se s nadhledem a lehkostí konfrontovat s nároky rossiniovské vokalizy. Aniž bychom viděli Marii Callas při koncertním nebo operním provedení, její pojetí Rosiny vyvolává představu velmi sebevědomé, šarmantní, mladé ženy, která i za nepříznivé situace touží dosáhnout svého štěstí.

Obměny v melodii se objevují v takttech č. 34–36. V obměnách dominuje vzestupný a sestupný sled diatonických tónů ve stupnicovém postupu v šestnáctinových hodnotách:



<sup>81</sup> CALLAS, Maria. *Pure* [zvukový záznam na CD]. Warner Classic, 2014. Nakl. číslo: 0825646339945.

K rozsáhlejšímu koloraturnímu zdobení dochází v následujících taktech č. 39–40. Zdobení melodie je převážně založeno na sekvenčních postupech, které obsahují chromatické tóny:



Pěvkyně ve zdobení pokračuje v kombinaci techniky staccata a legata ve vzestupných a sestupných stupnicových postupech v taktech č. 41–42, které uzavírají první část cavatiny:



Následující část cavatiny je velmi něžného a jemného charakteru. Maria Callas vyniká mistrovstvím v pěvecké technice a tvořením výrazu ve skladbě. I přes barevný hlasový fond se dokáže se samozřejmostí a lehkostí pohybovat i ve slabší dynamice. Spojení citlivého orchestrálního doprovodu vedeného v akordických rozkladech a projev pěvkyně tvoří zvukově velmi působivý dojem.

V taktech č. 88–89 provádí obměnu rytmu a melodie na tónech tónického kvintakordu ve staccatu:



V taktech č. 91–94 (repríza taktů č. 66 až 74) dochází ke střídání staccata a legata. Obměna spočívá v odlišné melodii a rytmu koloraturních ozdob původně komponovaných skladatelem. Obměna je přednesena velmi lehce, elegantně s naprostou samozřejmostí:



Výše uvedená koloraturní obměna je další částí fráze – takty č. 95 a 96, vždy v prvních dvou dobách, obohacena o další melodické tóny – objevuje se zde tón ais. Obměna je dále zajímavá tím, že obsahuje postupy v sestupných a vzestupných intervalech malé septimy a malé sexty. V polovině taktu č. 97 dochází k výraznějšímu ritardandu a zvýraznění dílčího závěru celé fráze:



V závěrečných taktech č. 105–107 Maria Callas opět neopomíjí možnost improvizace v melodii. Improvizace melodie provádí v oktávách a stupnicovém postupu:



Celá cavatina je zakončena tónem  $h^2$  v dynamice forte.

### 3.2 Interpretace Jarmily Novotné

CD Jarmila Novotná *Opera arias* bylo vydáno v 2014 u nahrávací společnosti Supraphon. Nahrávka zaznamenává interpretaci známých operních árií, které byly zásadní pro její pěveckou kariéru.<sup>82</sup> Hned první číslo nahrávky uvádí cavatinu *Una voce poco fa*. Opět se zde setkáváme s variantou interpretace cavatiny sopránovým oborem. Nahrávka cavatiny v podání Jarmily Novotné pochází z filmu *Skřivánčí píseň* a je unikátní tím, že je interpretována v českém překladu původního textu Pierra-Augustina Carona de Beaumarchaise od Josefa Vymětala a Oty Zítka.<sup>83</sup> Protože se v tomto případě jedná o zkrácenou verzi cavatiny, probíhají v rámci interpretace změny v textu – vynechání některých vět, změna slovosledu.<sup>84</sup>

V úvodu cavatiny si všimneme, že v tónu pěvkyně se místy objevuje glissando, které se často nalézá v interpretaci neartificiálních písní 20. a 30. let 20. století. Obměna melodie se objevuje již v taktech č. 24 a 25:



<sup>82</sup> NOVOTNÁ, Jarmila. *Jarmila Novotná. Opera Arias* [zvukový záznam na CD], 2014. Supraphon Nakl. číslo: SU 4158-2.

<sup>83</sup> SUPPRAPHON. *JARMILA NOVOTNÁ: Operní recitál*. Supraphon [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <https://www.supraphon.cz/archiv/10-jarmila-novotna-operni-recital>

<sup>84</sup> Text překladu viz příloha.

Pěvkyně pokračuje v bohatém melodickém zdobení, které je založeno především na technice staccato a legatových koloraturách ve stupnicovém postupu od poloviny taktu č. 25 po takt 29:



Zajímavostí je, že Jarmila Novotná vynechává v interpretaci cavatiny takty č. 64–74 a plynule přechází na jejich repetici, kde provádí obměnu melodie, kde vynikají především skoky v intervalu oktávy v technice staccata:



Takty č. 66–74 obsahují další variace melodie v podobě staccatových tónů v osminových hodnotách a koloratur v hodnotách dvaatřicetinových a šestnáctinových v legatu:



Od poloviny taktu č. 74 po takt č. 82) se objevuje glissando směřující k staccatu v intervalu oktávy směřující do ritardanda:



V taktech č. 105–107 jsou místo sestupných koloratur uvedeny nejprve vzestupné akordické rozklady, v závěru taktu č. 106 následuje sestupná koloraturní pasáž:



V závěru nechává pěvkyně ve forte vyniknout jiskřivé h<sup>2</sup>.

### 3.3 Interpretace Teresy Berganzy

Analýza interpretace cavatiny Rosiny v podání Teresy Berganzy vycházela z nahrávky *Una voce poco fa*.<sup>85</sup> Nahrávka obsahuje operní árie různých stylových období, které pěvkyni provázely po celou její kariéru. CD vyšlo v roce 2004 ve vydavatelství Decca u příležitosti významného životního jubilea pěvkyně.

Již od počátku je cavatina v podání Teresy Berganzy charakteru spíše klidného, plného jistoty a nadhledu. Teresa Berganzy disponuje příjemným, sytým, sametově znějícím mezzosopránovým ténbrem. Hlas je zároveň schopen se s jistotou pohybovat ve velmi vysoké poloze a flexibilně zpívat kolorатурní pasáže.

Úvodní fráze cavatiny v podání Teresy Berganzy zní klidně, velmi kantabilně, bez ostrých akcentů na tečkovaný rytmus. Následující fráze s koloraturami je přednesena opět velmi kantabilně beze změn v souladu s původním zápisem. První výrazná změna se objevuje po části s gradací v taktech č. 88–89. Pěvkyně improvizuje ve stupnicových postupech v dvaatřicetinových hodnotách v rychlém tempu, dotýká se tónu  $h^2$ , poté ve dvaatřicetinových hodnotách v rychlém tempu směřuje sestupně k samému závěru této části:



Klidné tempo pokračuje i po mezihře. Část s kontrastním tempem zdobená kolorатурní postupy (zkomponované skladatelem) v taktech č. 64–74 zazní nejprve beze změny dle původního zápisu. V taktech č. 88–89 pěvkyně směřuje nejprve k tónu  $gis^2$  a dává prostor pro kolorатурní improvizaci:



Cavatina v podání Teresy Berganzy probíhá v následujících taktech bez výrazných změn v melodii až do samého závěru skladby vrcholícího triumfálním tónem  $h^2$ , který následně přechází k závěrečnému tónu celé cavatiny  $e^2$ .

<sup>85</sup> BERGANZA, Teresa. *Una voce poco fa* [zvukový záznam na CD]. Decca, 2004. Nakl. číslo: 0289 475 5182 9.



### 3.4 Interpretace Cecilie Bartoli

Cecilia Bartoli během své kariéry nahrála desítky CD, která obsahují cavatinu *Una voce poco fa*. Jako zdroj k analýze byla u této operní pěvkyně zvolena interpretace cavatiny z desky *Sospiri*, která vyšla ve vydavatelství Decca v roce 2010.<sup>86</sup> Nahrávka obsahuje operní i duchovní árie od období baroka po období romantismu. Pěvkyni doprovází Zurich La Scintilla Orchestra pod taktovkou Ádáma Fischera. Cecilia Bartoli je fenoménem mezi současnými operními pěvkyněmi. Disponuje famózní pohyblivostí hlasu, vystavěném na výborné pěvecké technice. To vše doplňuje velmi originální, temperamentní projev. Pěvkyně je nejčastěji označována jako kolorатурní mezzosoprán. Vzhledem k širokému rozsahu, který je shodný s rozsahem sopránů a pozoruhodnou pohyblivostí hlasu, je někdy velmi těžké Cecílii Bartoli zařazovat do určitého hlasového oboru. Pěvkyně jakoby u sebe nedefinovala hranice možností v jejím vokálním projevu. Na desce *Sospiri* se v jejím podání objevují i skladby určené především pro soprán např.: árie Normy *Casta diva* z opery *Norma* Vicenza Belliniho nebo *Pie Jesu* z *Requiem* Gabriela Faurého.

Instrumentální předehra cavatiny *Una voce poco fa* je energického a zároveň hravého charakteru, který posluchače zaujme a uvádí do napětí. V interpretaci orchestru je kladen důraz především na rytmus. Rytmičké hodnoty jsou po zvukové stránce ostřejší, zvláště v tečkovaném rytmu a jejich trvání je zkráceno. Úvodní fráze cavatiny zní hravě a zároveň tajemně. Již od počátku zaujme v interpretaci Cecílie Bartoli struktura zpívaných koloratur. Jednotlivé tóny jdou za sebou ve velmi rychlém sledu, vynikají lehkostí a naprostou intonační přesností. Pěvkyně v některých momentech přechází do extrému, kdy kolorатурní ozdobu v podstatě opatřuje dalším zdobením. První rozsáhlejší obměna melodie zazní v taktech č. 34–37:

sì, Lin-do - ro - mi-o sa-rà lo - - - giu-rai la - vin - ce - rò

Při opakování koloraturní fráze „*Sì, Lindoro mio sarà; lo giurai, la vincerò*“ - takty č. 39–40 pěvkyně uvádí koloraturní ozdobu:

<sup>86</sup> BARTOLI, Cecilia. *Sospiri* [zvukový záznam na CD]. Decca, 2010. Nakl. číslo: 4782558.



Následující část cavatiny je v této nahrávce oproti předchozí části velmi kontrastní. Orchestrální doprovod se v rámci dynamiky pohybuje spíše v pianu, je jemný a něžný. I když se jedná o výrazově odlišnou část cavatiny, interpretace koloratur Cecilie Bartoli se v podstatě nezměnila. Kolorатурní ozdoby neztrácejí energičnost, temperament. Temperament vrcholí následující kontrastní částí v rychlém tempu. Pozornost budeme věnovat i v tomto případě nejprve frázi, která v gradaci směřuje k jednomu z melodických vrcholů celé cavatiny – takty č. 88–89. Pěvkyně nejprve nechá zaznít  $g^2$ , poté směřuje chromatickým postupem k notě  $h^2$ , kde nesetrvá dlouho a hned ve stejném melodickém modelu směřuje sestupně v sekvenci.:



Další bohatá obměna melodie nastává v opakování fráze „*Ma se mi toccano dov'è il mio debole, sarò una vipera e cento trappole prima di cedere farò giocare* – takt č. 91–94.

Pozoruhodný je úplný závěr cavatiny. V taktech č. 107–112, které jsou gradačního charakteru a připravují úplný závěr cavatiny, zdobí Cecilia Bartoli koloraturními ozdobami ve velmi rychlém tempu. V úplném závěru cavatiny pěvkyně směřuje k tónu  $h^2$ , následně směřuje sestupně k zavěšenému tónu  $e^1$  v pianu. Závěr cavatiny tak vyznívá velmi hravě a žertovně. V posledních třech improvizacích bylo velmi obtížné detekovat a následně zapsat do notové osnovy přesné intervaly mezi jednotlivými tóny koloratur. Z toho důvodu zde nejsou uvedeny obrazové příklady.

## 4. Komparace poslechové analýzy

K nejvýraznějším kontrastům mezi jednotlivými částmi cavatiny dochází v interpretačním přístupu pěvkyně Cecilie Bartoli. Jednotlivé díly cavatiny se od sebe liší především tempem a dynamikou. V této ukázce je zajímavé i provedení doprovodu cavatiny. Orchester navazuje na interpretační přístup sólistky a jednotlivé části cavatiny jsou charakterově odstíněny především pomocí kontrastů v tempu, dynamiky, agogiky a artikulace. U ostatních interpretačních přístupů není kontrast mezi jednotlivými díly cavatiny výrazný jako u Cecilie Bartoli. Následující odstavce se podrobněji zabývají rozdíly v tvoření melodických obměn a v rámci nich tvoření kolorатурních postupů v jednotlivých interpretačních přístupech v cavatině *Una voce poco fa*.

V opakování fráze „*Sì, Lindoro mio sarò; lo giurai, la vincerò.*“ – v taktech č. 34–37 nastala melodická obměna v interpretačním přístupu Marie Callas, Jarmily Novotné a Cecilie Bartoli. Teresa Berganza jako jediná v této části melodii neobměňuje. Její interpretace koloratur je shodná s původním zápisem skladatele. Maria Callas v melodické obměně stupňovitě směřuje v osminových hodnotách k tónu  $h^2$ , na kterém se chvíli pozastaví v dynamice forte a následně pokračuje sestupně v kolorатурním zdobení v šestnáctinových hodnotách ve stupnicovém postupu, který obsahuje tóny, které náleží hlavní tónině E dur. Jarmila Novotná jako jediná v tomto místě ukazuje excelentní pěveckou techniku. Hned v druhé době taktu č. 34 se s naprostou jistotou dotýká ve staccatu tónu  $h^2$ . Cecilia Bartoli vytváří v tomto úseku cavatiny dojem tajemna, napětí, překvapení a vytváří tak velmi osobitý způsob provedení melodické obměny. Zde její pěvecký projev není dynamicky příliš exponovaný, pohybuje se spíše v dynamice mezzopiano, místy až forte. Melodická obměna sice obsahuje nejvyšší tón  $h^2$ , ale pěvkyně na něm dlouze nesetrvává a následně směřuje do vyšší střední polohy a střední polohy.

V taktech č. 39–40 pokračují změny v melodické struktuře cavatiny. Teresa Berganza zde opět melodickou obměnu neuvádí a respektuje zápis skladatele. Maria Callas se v taktu č. 39 odvážně dotýká opět vysokému tónu  $h^2$ , který představuje dynamický vrchol obměny. V následujících taktech pěvkyně sestupuje v kolorатурním zdobení ve dvaatřicetinových hodnotách, které navíc obsahují i chromatické tóny. Melodické postupy ve dvaatřicetinových hodnotách v interpretaci Marie Callas jsou téměř shodné se způsobem interpretačního provedení Cecilie Bartoli. Cecilia Bartoli na rozdíl od Marie Callas nejprve postupuje v šestnáctinových hodnotách, poté

v hodnotách dvaatřicetinových. Její způsob uchopení interpretace kolorатурních ozdob se od interpretačních přístupů, které zde byly analyzovány, velmi liší strukturou, dynamikou i agogickým změnami. Odlišnosti jsou z velké části dány i mimořádnými hlasovými dispozicemi pěvkyně. Přímou v této ukázce lze velmi jasně slyšet rozdíly ve struktuře koloratur Marie Callas, Jarmily Novotné, Teresy Berganzovy oproti struktuře koloratur v podání Cecilie Bartoli. U Marie Callas, Jarmily Novotné a Teresy Berganza je kolorатурní zdobení s ohledem na jejich barvu hlasu zvukově plnější a více kantabilní. Oproti tomu kolorатурní ozdoby u Cecilie Bartoli nejsou zvukově tolik výrazné, ale jsou energické, působí neuvěřitelně lehce a následují za sebou ve velmi rychlém tempu.

Takty č. 40–41, oblast závěru první části cavatiny je pro všechny uvedené pěvkyně místem, kde vysloveně dávají průchod vlastním improvizacím. Maria Callas a Jarmila Novotná se v improvizaci naprosto shodují v melodii a skladbě rytmu. Obě pěvkyně zahrnují do improvizace staccato, v němž se dotýkají až tónu  $c^3$  a techniku legata, zvláště v koloraturách, které jsou vedeny v šestnáctinových hodnotách. Pokračování improvizací v interpretačních přístupech se mírně liší, přesto je po stránce melodické i rytmické velmi podobné. Teresa Berganza zde provádí melodicky i rytmicky velmi výrazné změny v podobě rychlého střídání tónů v rozsahu velké tercie a vzestupných a sestupných stupnicových postupů ve dvaatřicetinových hodnotách. Teresa Berganza zde ukazuje, že i přes mezzosopránový obor je, v rámci hlasové flexibility, na úrovni sopránového oboru. Je velmi překvapivé, že Cecilia Bartoli, v tomto místě neprovádí žádné výrazné změny v melodii. Pouze v úplném závěru velmi zdůrazňuje slovo „*la vincerò*“. Cecilia Bartoli oproti Marii Callas, Jarmily Novotné a Teresy Berganza nezakončuje první část cavatiny dlouze drženým  $h^2$ , ale pouze výrazným akcentem ve slově „*la vincerò*“. V dynamice mezzoforte, prakticky dle původního zápisu.

Další místo, které vybízí k improvizaci, se nachází v taktech 88–89. Melodie v původním zápisu vrcholí tónem  $g^2$ , který je obohacen korunou a jeho trvání závisí na interpretačním vkusu pěvkyně. Ani v jedné nahrávce se nestalo (mimo pěvkyně Jarmily Novotné, která ve své interpretaci cavatiny vynechává tuto oblast), že by pěvkyně nechaly zaznít pouze tón  $g^2$  bez kolorатурní improvizace. Maria Callas zvolila v improvizaci melodie kombinace tónů, které náleží do tonického kvintakordu a techniku staccata. Teresa Berganza a Cecilia Bartoli postupovaly v improvizaci podobným způsobem, který spočívá v pohybu v šestnáctinových hodnotách, vedenému směrem k tónu  $h^2$ . Způsob provedení improvizace u těchto pěvkyní se však v určitém

směru odlišuje. Teresa Berganza provádí po tónu h<sup>2</sup> sestupnou koloraturní pasáž ve dvaatřicetinových hodnotách v rozsahu dvou oktáv ve velmi rychlém tempu. Cecilia Bartoli se na rozdíl od Teresy Berganza na tónu h<sup>2</sup> nezdrží dlouho. Tón h<sup>2</sup> je součástí šestnáctinového pohybu, pokračujícího v následujících dobách. Všimneme si, že v melodiích této improvizace je také obohacena o chromatické tóny.

V taktech č. 91–98 (návrat taktů č. 66–74 – „*Ma se mi toccano dov'è il mio debole sarò una vipera e cento trappole prima di cedere farò giocare.*“) se taktéž u všech výše analyzovaných interpretačních přístupů objevuje tendence obměňovat melodii. Teresa Berganza opět jako jediná zde melodické obměny neprovádí. Velmi specificky vyznívá interpretační přístup Jarmily Novotné. Jarmila Novotná se v něm od ostatních odlišuje především oktávovými skoky ve staccatu, které po koloratuře (v původním zápisu) působí pro posluchače velmi efektně a vyvolávají v nich pocit, naprosté jistoty v pěvecké technice v celém hlasovém rozsahu pěvkyně. Marie Callas a Cecilia Bartoli z melodického a rytmického hlediska pojaly tuto část velmi podobně. Týká se to zvláště prvních dvou taktů – kombinace osminové hodnoty ve staccatu a dvou šestnáctinových hodnot v legatu. Pokračování melodie a rytmu v obou příkladech se však poté začne odlišovat a přináší nové přístupy pro provedení obměny. Melodická obměna Maria Callas je výrazná tím, že v druhé polovině této fráze jsou původní kombinace osminové hodnoty a dvou hodnot šestnáctinových vyplněny melodickými tóny. Cecilia Bartoli ve své interpretaci přináší svůj velmi originální prvek spočívající v tzv. přizdobování melodie, která je sama o sobě zdobená. Tento způsob provedení zdobení melodie se objevuje především v úsecích s kombinací osminové hodnoty a dvou hodnot šestnáctinových. Cecilia Bartoli zdobení interpretuje ve velmi rychlém tempu, ve kterém je často velmi obtížné postihnout intervaly mezi jednotlivými tóny obměny. Rozdíl v realizaci této fráze u Marie Callas a Cecílie Bartoli je důležité vymezit i po stránce dynamiky a agogiky. Po zvukové stránce je projev Marie Callas ve staccatu a koloraturním zdobení v legatu plnější, působí elegantněji, nevzbuzuje v posluchači napětí. Je to dáno i tím, že hlas této pěvkyně je sytý, velmi barevný. Je možné si uvědomit a postřehnout, že pěvkyně respektuje, ale zároveň ukazuje možnosti svého hlasu. Uvědomujeme si, že i hlas, který dokáže obsáhnout dramatické role, je schopen výborně interpretovat koloraturní pasáže a úseky, kde je třeba prokázat vysoký stupeň hlasové flexibility, která velmi vychází z výborně zvládnuté pěvecké techniky. Cecilia Bartoli disponuje ne příliš zvukově mohutným, ale velmi ohebným, flexibilním hlasem, který se nespokojuje do určitého hlasového oboru. Proto není překvapivé,

že inklinuje k provádění různých i složitějších kolorатурních improvizací, obměn apod. Obměna oproti interpretaci Marii Callas a také Jarmily Novotné je velmi energická, náruživá a kontrastní i z hlediska tempa. Zde se nabízí zamyšlení, které je do určité míry závislé na vkusu a preferenci pěvkyně, interpretky a posluchačů. Cecilia Bartoli je obecně ve svých interpretačních přístupech často velmi expresivní a týká se to i skladeb lyrického a intimního charakteru.

Jarmila Novotná v polovině taktu č. 74 po takt č. 82 (v číslování beze změny od poloviny taktu 94 po polovinu taktu 104) provádí zajímavou melodickou obměnu v ritardandu, pomocí glissanda a ve skoku v intervalu oktávy. Tóny, které znějí o oktávu výše a jsou interpretovány ve staccatu. Tempové změny v podobě postupného ritardanda se v rámci tohoto úseku objevují u Marie Callas, Jarmily Novotné a Teresy Berganza.

Závěr cavatiny – takty č. 107–112 je Marie Callas, Jarmily Novotné a Teresy Berganza v podstatě shodný. Pěvkyně zakončují cavatinu tónem  $h^2$  v dynamice forte a poté následuje sestupná koloratura k závěrečnému tónu  $e^2$ . Překvapivý závěr provádí Cecilia Bartoli. U této pěvkyně bychom očekávali, že se bude pohybovat především ve velmi vysoké poloze a uvádění rozmanitého a efektního zdobení. Cecilia Bartoli však dokáže předčít posluchačovo očekávání. V závěru se sice dotýká tónu  $h^2$ , ale poté ve stupnicovém postupu směřuje do střední polohy, následuje krátká pauza a po ní zazní slovo „*giocar*“, končící na tónu  $e^1$ . Celkové vyznění tohoto provedení závěru je velmi vtipné a originální a nabízí nový interpretační přístup, který lze uplatnit v cavatině *Una voce poco fa*.

## Závěr

Kolorатурní zdobení je v tvorbě Gioacchina Rossiniho velmi výrazným a důležitým prvkem. Skladatel nekomponoval koloraturní zdobení jen pro ohromující a působivý efekt, ale s cílem vyjádřit prostřednictvím nich spektrum emocí a naplno je začlenit mezi prvky, které dotvářejí výraz skladby. Cavatina *Una voce poco fa* z opery *Il barbiere di Siviglia* je v Rossiniho tvorbě názorným příkladem pro podrobně vypisované koloraturní ozdoby. Rossiniho koloraturní ozdoby v cavatině *Una voce poco fa* vyžadují spolehlivé zvládnutí pěvecké techniky a lze také říci, že koloraturní ozdoby pro pěvkyni můžou představovat etudu pro upevnění běhů v rámci celého hlasového rozsahu.

V interpretační praxi dochází v cavatině *Una voce poco fa* v rámci její melodie velmi často k obměnám a improvizacním postupům, a to zejména v oblasti koloraturních ozdob. O tomto faktu může přesvědčit provedená analýza a komparace interpretačních přístupů významných interpretek postavy Rosiny 20. a 21. století Marie Callas, Jarmily Novotné, Cecilie Bartoli. Z poslechové analýzy a komparace vyplývá, že obměny se často v interpretačních přístupech objevovaly většinou ve stejných nebo podobných úsecích cavatiny – opakování fráze se stejnou melodií, místa, kde je napsána koruna. Nové koloraturní ozdoby navazovaly na charakter koloraturních ozdob původně zkomponovaných skladatelem. Většinou se jednalo o sestupné a vzestupné řady tónů v šestnáctinových a dvaatřicetinových hodnotách ve stupnicovém uspořádání, někdy doplněné o chromatické tóny ve velmi rychlém tempu. Mimo obměn nebo improvizací v oblasti koloratur docházelo ke změnám intervalů v melodii. Interpretace melodických obměn u pěvkyní Marie Callas a Jarmily Novotné vynikaly novým, bohatým zdobením charakteristickým pro střídáním staccata a legata se stupnicovými postupy.

Přestože cavatina *Una voce poco fa* byla původně psána pro hlasový obor alt, není pravidlem, že tuto skladbu musí zpívat pouze tento typ hlasu. V současnosti se velmi často setkáváme s tím, že tato skladba zaznívá v podání pěvkyně mezzosopranistky. Často je velmi těžké identifikovat hranici, která by definovala přesný rozdíl mezi kompozicemi pro mezzosoprán a alt. Skladby komponované pro alt velmi často interpretuje pěvkyně mezzosopranistka, v jejímž rozsahu jsou obsaženy i velmi hluboké tóny. U cavatiny *Una voce poco fa* je situace ještě o něco komplikovanější. Skladba vyžaduje typ hlasu, který je schopen v rámci rozsahu se pohybovat ve více než dvou oktávách. Ve zvolených ukázkách interpretačních přístupů lze dokázat, že tuto

skladbu může výborně interpretovat nejen mezzosoprán (alt), ale i soprán s barevně i zvukově výraznější nižší polohou.

U vybraných interpretačních přístupů nelze říci, který z nich nejvíce vyniká. Všechny přinášejí svůj nezaměnitelný, osobitý interpretační pohled. Sám skladatel nechával pěvcům svobodu v improvizaci a nestanovil jim přesná pravidla, jak ji mají provádět. Ale zároveň z analýzy vychází, že pěvkyně mají tendenci se v obměnách a improvizacích uchýlovat k velmi podobným postupům. V případě, že by analýza a komparace interpretačních přístupů zahrnovala daleko více nahrávek, je pravděpodobné, že by se tyto postupy v obměnách a improvizacích v melodii často opakovaly, avšak s jinou dynamikou, tempem agogikou apod. Tento poznatek by mohl vést k zamyšlení a dalšímu bádání kdy a jakým způsobem se ustálila nepsaná pravidla při interpretaci této významné skladby.



## Zdroje

### *Publikace a monografie*

- BURIAN, Karel Vladimír. *Gioacchino Rossini: život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. Hudební profily (Státní hudební vydavatelství).
- CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. V Praze: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8.
- GROVE, George, SADIE, Stanley a BASHFORD, Christina. ed. *The new Grove dictionary of opera*. Oxford: Oxford University Press, c1997.
- HILLER, Ferdinand. *Povídání s Rossinim*. Přeložil Oldřich PULKERT. Praha: Panton, 1992. ISBN 80-7039-170-7.
- HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. 11. vydání. Praha: NS Svoboda, 2018. Art (NS Svoboda). ISBN 978-80-205-0637-5.
- HUFFINGTON, Arianna. *Maria Callas: The woman behind the legend*. New York, National book network. 978-0-8154-1228-1.
- JELLINEK, George. *Maria Callas: portrét primadony*. Praha: Prostor, 1997. Portréty (Prostor). ISBN 80-85190-63-X.
- KOSATÍK, Pavel. *Baronka v opeře: život a zpívání Jarmily Novotné*. Liteň: Zámek Liteň, 2015. ISBN 8026081811.
- KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-154-4.
- NOVOTNÁ, Jarmila a KRÁLÍK Jan. *Byla jsem šťastná*. Praha: Melantrich, 1991. Memoáry (Melantrich). ISBN 80-7023-099-1.
- SENICI, Emanuele. *The Cambridge Companion to Rossini*. New York: Cambridge University Press, 2004. ISBN 0521001951.
- STENDHAL a N. COE, Richard. *The life of Rossini*. Oxford: Oneworld Classics, 2008. ISBN 1847490565.
- TOSCANO, Paolo a BAKER J. Mark. ed. *Anthology of Italian Opera: Mezzo-Soprano*. Ricordi, 2002. ISBN 978-0-634-04387-1.
- VYMĚTAL, Josef a ZÍTEK, Ota. *Lazebník sevillský: Opera o dvou dějstvích v proměnách*. Brno: Nakladatelství Barvíř a Novotný Brno. s. d.
- WARRACK, John Hamilton a WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998. ISBN 80-85893-14-2.

WEAVER, William. *The golden century of Italian opera from Rossini to Puccini*. London: Thames and Hudson, 1980. ISBN 0500012407.

### ***Internetové zdroje***

BENEŠOVÁ, Jitka a MAŇOUROVÁ, Lucie. *Cecilia Bartoli zazpívá v Rudolfinu árie neapolských kastrátů*. IROzhlas.cz [online]. Praha: Český rozhlas, 2011, 16. 10. 2011 [cit. 2019-04-06]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/kultura\\_hudba/cecilia-bartoli-zazpiva-v-rudolfinu-arie-neapolskych-kastratu\\_201110160500\\_lmanouro](https://www.irozhlas.cz/kultura_hudba/cecilia-bartoli-zazpiva-v-rudolfinu-arie-neapolskych-kastratu_201110160500_lmanouro)

SUPPRAPHON. *JARMILA NOVOTNÁ: Operní recitál*. Supraphon [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <https://www.supraphon.cz/archiv/10-jarmila-novotna-operni-recital>

KOTOUČ, Jiří. *Cecilia Bartoli v Budapešti*. Hudební Rozhledy [online]. [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: [http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id\\_clanku=978](http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=978)

Masterclasses of Teresa BERGANZA - part 1. In Youtube [online]. 26. 8. 2007 [cit. 2019-03-16]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=no87sm0rGSQ&list=RDEMXvV-ubIyuJFMZJPL15qfPw&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=no87sm0rGSQ&list=RDEMXvV-ubIyuJFMZJPL15qfPw&start_radio=1). Kanál uživatele BravaBerganza01.

ORON, Aryeh. *Teresa Berganza (Mezzo-soprano)*. Bach Cantatas Website: Teresa Berganza (Mezzo-soprano) [online]. 2008, 2008 [cit. 2018-12-03]. Dostupné z: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Berganza-Teresa.htm>

PATMORE, David. *Bartoli, Cecilia*. Naxos Music Library [online]. Naxos Rights International [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: <https://www.deccaclassics.com/de/artist/bartoli/biography>

ROSINA-"IL BARBIERE DI SIVIGLIA". Teresa Brganza [online]. Teresa Berganza [cit. 2019-05-26]. Dostupné z: <http://www.teresaberganza.com/cronologiarosina.html>

ŠULC, Marek. *Cecilia Bartoli & Sol Gabetta v Praze*. Classic Praha [online]. Praha: Classic Praha, 2017 [cit. 2019-04-05]. Dostupné z: <http://www.classicpraha.cz/aktualne/kulturni-servis/cecilia-bartoli-sol-gabetta-v-praze/>

Teresa Berganza: *Biografia. Teresa Berganza* [online]. Teresa Berganza [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: <http://www.teresaberganza.com/biografianueva.html>

Teresa BERGANZA sings "El vito". In Youtube [online]. 4. 8. 2007 [cit. 2019-05-04]. Dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=eAKPWxcnDas>. Kanál uživatele BravaBerganza01.

Zámek Liteň: *Interpretační kurzy v Litni 2019 pod vedením Martiny Jankové, Gérarda Wysse a Iva Kahánka* [online]. Liteň: Zámek Liteň, 2019 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <http://www.zamekliten.cz/festival/interpretacni-kurzy-v-litni-2019/>

### **CD nahrávky**

BARTOLI, Cecilia. *Sospiri* [zvukový záznam na CD]. Decca, 2010. Nakl. číslo: 4782558.

BERGANZA, Teresa. *Una voce poco fa* [zvukový záznam na CD]. Decca, 2004. Nakl. číslo: 0289 475 5182 9.

CALLAS, Maria. *Pure* [zvukový záznam na CD]. Warner Classic, 2014. Nakl. číslo: 0825646339945.

NOVOTNÁ, JARMILA. *Jarmila Novotná. Opera Arias* [zvukový záznam na CD], Supraphon, 2014. Nakl. číslo: SU 4158-2.

## **Seznam příloh**

**Příloha A** – Překlady cavatiny *Una voce poco fa*

**Příloha B** - Notová ukázka cavatiny *Una voce poco fa*

## **Příloha A**

### **Překlad cavatiny Rosiny *Una Voce Poco fa*:**

*Jeden hlas před chvílí tady v srdci se mi ozval  
Mé srdce zasaženo je už, a Lindor je tím, kdo jej zasáhl.  
Ano, Lindor mým bude, to jsem přísahala, zvládnu to.  
Poručník nebude chtít povolit, já rozum nabrousím.  
Nakonec se uklidní a spokojena já budu...  
Ano, Lindor mým bude, to jsem přísahala, podaří se mi to.  
Jsem poddajná, uctívá, poslušná, mírná, láskyplná.  
Nechám se řídit, nechám se vést. Ale když se mě dotknou tam,  
kde je mé slabé místo, stanu se zmijí a sto léček,  
dříve než podlehnu, nastrojím.<sup>87</sup>*

### **Překlad cavatiny Rosiny *Una voce poco fa* od Josefa Vymětala přepracováno Otty Zítkem podle textu Pierra-Augustina Carona de Beaumarchaise:**

*Srdce svého já se ptám, kdo vněm již tak pevně dli,  
od něj já vyznání mám, že Lindoro ten vítězný  
a Lindoro láska má, že mým bude, to přísahám.  
Nesvolí-li poručník, pevně na svém budu stát,  
nepovolím, vytrvám, co chci, to mi musí dát.  
Já ráda povolím a neznám boje, andělsky něžná,  
je duše moje, mnou může vládnouti ten, kdo mne zná!  
Kdo však má záměry a plány nekalé, ať se na pozoru má.  
Boj vedu zoufale, zbraň moje zápasí, je vítězná.  
To láska sílu dá, jeť věrná láska má.<sup>88</sup>*

---

<sup>87</sup> KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. Hudební pedagogika, s. 77. ISBN 978-80-7331-154-4.

## Příloha B

### Notová ukázka cavatiny *Una voce poco fa*<sup>89</sup>

79

# Una voce poco fa

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Gioachino Rossini  
(1792-1868)

Andante

5

7

9

13 Rosina

U - na vo - ce po - co fa qui - nel cor mi - ri - suo -

Per le varianti di quest'aria, vedi RICCI: VARIAZIONI, CADENZE, TRADIZIONI (Ricordi).  
For the variants of this aria, see RICCI: VARIAZIONI, CADENZE, TRADIZIONI (Ricordi).

Copyright © 2002 by CASA RICORDI-BMG RICORDI S.p.A  
Tutti i diritti riservati All Rights Reserved

<sup>88</sup> VYMĚTAL, Josef a ZÍTEK, Ota. *Lazebník sevillský: Opera o dvou dějstvích v proměnách*. Brno: Nakladatelství Barvíř a Novotný Brno, s. d., s. 14.

<sup>89</sup> TOSCANO a BAKER (2002), s. 79-87.

17  
 rōb il mio cor fe-ri- to è già e Lin- dor tu ch'è il piangh Sa, Lin-

22  
 do ro- mio- sa- rà, lo- ghu- ra- i, la- vin- ce-  
*f* *pp*

25  
 rōb sal- Lin- do ro- mio- sa- rà, lo- ghu-  
*f* *pp*

28  
 ra- i, la- vin- ce- rōb Il tu- tor ti- cu- se-  
*f* *pp* *sesto voce*

31  
 ra, lo Lin- ge- gna- gna- ze- rō al- la fin sac- che- te-

33  
 rà e con- ten- tu- to- re- ste- rō, Si, Lin- do ro- mio- sa-  
*f* *pp*

36  
 rà, lo- ghu- ra- i, la- vin- ce- rōb sal- Lin-  
*f* *pp*

39  
 do ro- mio- sa- rà, lo- ghu- ra- i, la- vin- ce- rōb  
*f* *pp*

Moderato

48 *pp dolce*

46

40 *ff*

32 *p*

35 *pp*

to so no do ci - le son - ti - spe -

56

to - sa - so - no - ubi - di - den - be

61

dei - ce - no - sa: mi las - cio reg - ge - re: mi la - scio

54

reg - ge - re: mi fo - qui - dar: mi - fo - qui - dar: Ma se mi

63 *p*

loc - ca - no do - ve - hmo de - bo - le: sa - ru - na vi - pe - ru - sa



70  
 rò e cen-to trap - po - le pri - ma di ce - de - re fa - rò gio -

72  
 car, fa - rò gio - car, e cen-to trap - po - le pri - ma di

74  
 ce - de - re fa - rò gio - car, fa - rò gio - car, e cen - to -

76  
 trap - po - le pri - ma - di - ce - de - re, e cen-to trap-po - le fa -

82  
 rò, fa - rò gio - car, lo - so - no

84  
 do - c - tie, so - no - ub - bi - dien - te, mi - la - sco

86  
 reg - gere, mi fo - gi - dar - Ma se mi - toe - ca - no - de - s'Ul - mo

90  
 de - ho - le, sa - rù - ma - vi - pe - ra, - na - mi - rò, e cen - to

95  
 temp . po - le pri - ma di ce - de - re fa - rò gio - car - fa - rò - gio -

96  
 car, e can - to temp - po - le pri - ma di ce - de - re fa - rò gio -

101  
 car - fa - rò go - car, e - can - to - temp - po - le pri - ma di -

104  
 a piacere a tempo  
 ce - de - re, e can - to temp - po - le fa - rò, fa - rò gio -

col canto a tempo

107  
 car, e can - to temp - po - le fa - rò gio - car, e - can - to

110  
 temp - po - le fa - rò gio - car, fa - rò gio - car, fa - rò gio -

113  
 car, fa - rò gio - car, [col canto]

116