

Univerzita Hradec Králové  
Pedagogická fakulta  
Hudební katedra

## **Aspekty interpretace klasicistní opery**

Autor: Robert Marczak  
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice  
Studijní obor: Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání  
Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na vzdělávání  
Vedoucí práce: prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.  
MgA. Jan Kyselák



## Zadání bakalářské práce

**Autor:** Robert Marczak

Studium: P101909

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) Závěrečný bakalářský koncert - zpěv b) Aspekty interpretace klasicistní opery

Název bakalářské práce AJ: Aspects of interpretation of the Classical opera

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

Závěrečná 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, jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 20 - 30 stran. Bude zaměřena na aspekty interpretace klasicistní opery, její problematiku, spojenou s historickým pohledem na operní žánry, s důrazem na Wolfganga Amadea Mozarta.

Garantující pracoviště: Hudební katedra,  
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: MgA. Jan Kyselák  
prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

Oponent: MgA. Petr Špaček, Ph.D.  
Mgr. et MgA. Jana Macháčová

Datum zadání závěrečné práce: 3.1.2012

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval (pod vedením vedoucího bakalářské práce) samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 28. 06. 2017

## **PODĚKOVÁNÍ**

Děkuji prof. PhDr. Stanislavu Bohadlovi, CSc. za pomoc, cenné rady a připomínky, které mi pomohly při zpracování této práce.

## ANOTACE

MARCZAK, Robert: *Aspekty interpretace klasicistní opery*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové, 2017. Bakalářská práce.

Tato práce seznamuje s problematikou interpretace klasicistní opery, s důrazem na dílo W. A. Mozarta, spojenou s pohledem na historický vývoj nejvýznamnějších operních žánrů své doby. Nastiňuje obecný pohled na požadavky interpretace a poukazuje na možné problémy, se kterými se při provedení skladby můžeme setkat.

**Klíčová slova:** Interpretace, opera, Klasicismus, Wolfgang Amadeus Mozart.

## ANNOTATION

MARCZAK, Robert: *Aspects of the interpretation of classical opera*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2017. Bachelor Degree Thesis.

This thesis introduces the problems of the interpretation of the Classical Opera with an emphasis on the work of W. A. Mozart, connected with the historical development of the most important opera genres of their time. It outlines the general view of interpretation requirements and points out possible problems that we may encounter when performing a song.

**Key words:** Interpretation, opera, Classicism, Wolfgang Amadeus Mozart

# OBSAH

ÚVOD.....	9
1 OPERA .....	11
2 VYMEZENÍ KLASICISMU.....	12
3 REFORMA OPERY .....	14
3.1 Operní krize a předchůdci Glucka .....	14
3.2 Gluckova operní reforma .....	18
3.3 Mozartova operní reforma.....	23
4 OPERNÍ ŽÁNRY KLASICISMU .....	24
4.1 Opera seria .....	25
4.2 Opera buffa .....	26
4.3 Singspiel.....	28
4.4 Opéra comique .....	30
4.5 Tragédie lyrique.....	32
4.6 Comédie lyrique, Revoluční opera, opera semiseria.....	34
4.7 Ballad opera.....	34
5 HLASOVÉ OBORY KLASICISMU .....	36
5.1 Sopranisté a sopranistky .....	37
5.1.1 Mozartův soprán .....	37
5.2 Mezzosopranisté a mezzosopranistky.....	38
5.2.1 Mozartův mezzosoprán .....	38
5.3 Altisté a altistky .....	38
5.3.1 Mozartův alt.....	39
5.4 Tenor .....	39
5.4.1 Mozartův tenor .....	39
5.5 Tenorbaryton, basbaryton a bas .....	39
5.5.1 Mozartův bas .....	40
6 INTERPRETACE OPERY PODLE FRANCESCA ALGAROTTIHO .....	40
7 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY PŘEDNESU .....	43
7.1 Doporučení k pěvecké interpretaci klasicistních hudebních děl.....	45
7.2 Problematika intepretace Mozarta .....	47
7.3 Estetika současného operního zpěvu a její problematika.....	50
8 KLASICISTNÍ OPERA V SOUČASNÉM ČESKÉM PROSTŘEDÍ? .....	53

ZÁVĚR.....	54
9 SEZNAMY PRAMENŮ, LITERATURY A ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ .....	56
SEZNAM PŘÍLOH.....	61



## ÚVOD

Tato bakalářská práce je zaměřena na aspekty interpretace klasicistní opery vycházející z dostupných pramenů a odborné literatury české i zahraniční. Téma bylo zvoleno na základě toho, že každý student hudební kultury, hry na nástroj a sólového zpěvu, se během svého studia setká s některým z klasicistních skladatelů, kterého interpretuje. Dodnes patří jejich díla k nejhranějším. Je téměř povinností porozumět více komplexnosti tohoto významného období a pochopit tak jisté zákonitosti interpretace.

Až do konce 18. století (pravděpodobnější datum díky politické situaci je rok 1789) byly hudební poznámky zredukovány na úplně to nejnnutnější a očekávalo se, že hudebník sám přibližně věděl, jak hrát (případně zpívat) a co by měl dělat. Avšak koncept nového uvědomění si svobody s sebou přinesl nové modality. Je zde vidět pozměněná situace na trhu. Díky tištěnému materiálu se dostávají díla dál do světa a nezůstávají jen na jednom místě. (GRUBER, 2005 str. 491) Dnešní student hudebního oboru a zejména student sólového pěveckví je tak vystaven složité situaci, jak se vypořádat s množstvím děl, které má v rámci interpretačních schopností obsáhnout, často však bez jednoznačných poznámek, které by jeho nácvik vedly. V pěvecké praxi dodnes není ustálena odborná terminologie, kterou by pedagogové mohli používat a tím studentovi jasně řícti, co má udělat, aby skladba při přednesu dosáhla vysoké interpretační úrovně. Často se setkáváme s nepřesnými instrukcemi: „*Odlehči hlas, naber tón odspodu, jde ti to do nosu*“ apod. Tato práce se proto pokusí definovat aspekty interpretace klasicistní opery

Bakalářská práce je rozdělena do osmi kapitol. První se snaží definovat operní útvar. Ve druhé nastiňujeme možné historicko - hudební vymezení klasicismu. Třetí kapitola se zabývá reformou opery, která významně ovlivnila operní tvorbu klasicismu. Ve čtvrté části se zabýváme vývojem opery v klasicistním období a charakteristikou jednotlivých operních žánrů klasicismu, což považuji za jednu z důležitých podmínek pro pochopení správné operní interpretace. V páté kapitole se věnujeme hlasovým oborům hudebního klasicismu a jejich uplatnění v Mozartových dílech. Šestá část popisuje možnosti interpretace klasicistní opery podle Francesca Algarottiho. Sedmá je věnovaná výrazovým prostředkům přednesu a problematikou interpretace Mozarta a je zakončena pohledem na estetiku současného operního zpěvu. Vše uzavírá osmá kapitola s výčtem klasicistního operního repertoáru v současném českém prostředí

Jako stěžejní zdroje posloužily především zahraniční internetové stránky *Oxford Music Online* (Grove music online)<sup>1</sup>, knihy *Dějiny opery*<sup>2</sup> a *Stručné dějiny opery*<sup>3</sup> z hudebně dramaturgického hlediska I. Jana Trojana, *Dějiny hudby IV. – Klasicismus*<sup>4</sup> od Ingeborg Šiškové, *Dějiny hudby, II. část, Evropská opera: vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje*<sup>5</sup> autora Jiřího Válka a *Singing in style* Marthy Elliott.<sup>6</sup> Posledně jmenovaná publikace značně čerpá z Coriho spisu (viz níže). Významnými prameny pro tuto práci byly: *Saggio sopra l'opera in musica* Francesca Algarottiho<sup>7</sup> a *Singer's Preceptor* Domenica Coriho.<sup>8</sup> K celkovému pochopení zvoleného tématu jsou však nutné i ostatní zdroje uvedené v kapitole Seznamy pramenů a literatury, bez kterých by práce nemohla vzniknout.

---

<sup>1</sup> *Oxford music online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2007 [cit. 2017-06-28]. Dostupné z: [http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo\\_gmo](http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo)

<sup>2</sup> TROJAN, Jan. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8.

<sup>3</sup> TROJAN, Jan. *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska I., Baroko - klasicismus - romantismus (17. - 19. století)*. Praha: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1990.

<sup>4</sup> ŠIŠKOVÁ, Ingeborg. *Dějiny hudby IV., Klasicismus*. Praha: Ikar, 2012. ISBN 978-80-249-1977-5.

<sup>5</sup> VÁLEK, Jiří. *Evropská opera, Dějiny hudby - II. část*. B.m.n, 1994.

<sup>6</sup> ELLIOTT, Martha. *Singing in style: a guide to vocal performance practices*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2008. ISBN 9780300136326.

<sup>7</sup> ALGAROTTI, Francesco. *Saggio sopra l'opera in musica*. Bologna, 1763.

<sup>8</sup> CORRI, Domenico. *The Singer's Preceptor* [online]. London: London, Chappell & Co, 1811 [cit. 2017-06-28]. Dostupné z: <https://archive.org/details/singerspreceptor00corr>

# 1 OPERA

Hudební divadlo chápeme buď obecně (dílo, které obsahuje hudební a dramatické prvky s různým poměrem), nebo jako konkrétní kategorii, hudební divadlo Bertolda Brechta. Pojem hudební drama je používáno hlavně v souvislosti s operou wagnerovskou, nebo obecně jako skladba ve spojení s dramatickými prvky sloužícími k vyjádření efektu.<sup>9</sup> (IVANOVIĆ, 2008 str. 14)

Vymezit pojem opera je v současné době problematické. Opera byla jedním z historicky se vyvíjejících hudebně – scénických žánrů. (IVANOVIĆ, 2008 str. 13) Její počátky najdeme od roku 1600 u Florentské cameraty (Ačkoli spojení slova s hudbou nalezneme již u antického řeckého divadla – například v úryvku sborového zpěvu Euripidovy tragédie *Orestes*, 408 př. n. l.) a vývoj pokračoval v následujících stoletích až dodnes. (TROJAN, 2001 stránky 9-17) Mezi scénickými žánry měla právě opera zvláštní postavení. V první řadě byla hudebně dramatický útvar, který usiloval o vyváženou syntézu s dramatickým uměním. (IVANOVIĆ, 2008 str. 13) To dokládá již Florentská camerata, která se zaměřila na obnovu antické monodie a prvořadý význam slova. Hudebník se měl učit od řečníka. (TROJAN, 2001 str. 15)

Opera byla atraktivním společenským fenoménem a až do počátku minulého století i jeden z nejoblíbenějších možností kulturního vyžití. Za operu se považovalo představení, v němž zpívali jeden či více zpěváků v kostýmech za instrumentálního doprovodu. (IVANOVIĆ, 2008 stránky 13-14)

Během 19. století začal být operní útvar méně přehledný. Z francouzské *opery comique* se stává opereta, jež se jako samostatný žánr vyhraňuje jako dobový populár. Zásadnější význam přinesla osobnost Richarda Wagnera, jehož reforma rozdělila operní skladatele na zastánce a odpůrce nově zavedeného hudebního dramatu. Na začátku 20. století se objevila snaha o rozbití „zkostnatělých“ forem a hledání nových cest, jak zrelativizovat snahu o žánrové rozčlenění hudebně jevištních forem. (IVANOVIĆ, 2008 str. 14) Marko Ivanović v knize *Hudební řeč současné opery dodává: „Ravelovo Dítě a kouzla (1925) má podtitul opera-balet, Svatby (1914-1917) I. Stravinského jsou v podstatě baletní kantátou a Příběh vojáka (1918) téhož autora je jakožto epicko-dramatický příběh obecně těžko zařaditelný.* (IVANOVIĆ, 2008 str. 14)

Současná odborná terminologie, která se vztahuje k hudebně jevištním dílům současnosti, není zcela sjednocena ani dostatečně ustálena. Ve *Slovníku české hudební*

---

<sup>9</sup> Viz Warrack-West: *Oxfordský slovník opery*. Praha 1998.

*kultury* z roku 1997 popisují autoři hesla Jiří Fukač a Jiří Vysloužil operu jako „*dramatický či scénický výtvar, v němž hudbě připadá klíčová syntaktická – sémantická funkce.*“ Vymezení vůči jiným hudebně divadelním útvarům je, dle Marka Ivanoviče „*spíše přibližné*“, například zpěvem, který je v opeře dominantní formou zvukové komunikace. (IVANOVIČ, 2008 str. 14)

Problematické je zařadit nové hudebně jevištní kompozice, což vedlo české teoretiky k zavedení pojmu hudebně jevištní kompozice 20. století. Ten má označovat hudebně divadelní projevy, které jsou jen málo zatížené normami tradičních hudebně divadelních druhů. (IVANOVIČ, 2008 str. 14)

Pro charakteristiku opery z dalších historických období odkazují na knihu Jana Trojana *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla* (2001). Na klasicistní operu bude zaměřena 4. kapitola - Operní žánry klasicismu.

## **2 VYMEZENÍ KLASICISMU**

Mezi lety 1750 až 1820 byl vytvořen nový sloh, jenž byl „postaven“ na základech srozumitelnosti, pravidelnosti a vyváženosti. Odrážel intelektuální a umělecké hodnoty doby. (AINSLEY, a další, 2008 str. 127) Základní hudební a estetické znaky jsou: Princip periodicity a symetrie, který pronikl do všech složek hudební formy, od motivu, až k rozměrnějším formálním celkům, tzv. cyklických forem. Hudební věty jsou členěny do pravidelných úseků zhruba stejně dlouhých, které spolu korespondují melodicky, rytmicky i harmonicky a dohromady tvoří vyvážený symetrický (souměrný) celek. Principu periodicity a symetrie se podřídila i melodie, která těžila z lidové písně a tance. Modelem pro moderní melodickou větu se stává pravidelná osmitaktová perioda. Pravidelnost členění je výrazným znakem skladeb raného klasicismu a je záměrně narušováno ve vrcholném klasicismu v zájmu výrazového účinku hudby. Rytmus je taktéž důležitým výrazovým činitelem, v rámci pravidelného metra se využívají jemné rytmické prvky – synkopy, trioly, duoly, tečkovaný rytmus a jiné. V klasicismu se stává hlavním nositelem melodie vrchní hlas a je rytmicky nejpeštrejší. Ve vrcholném klasicismu se melodické dění nesoustřeďuje pouze na vrchní hlas. Během tematické práce přecházejí tematické úseky (motivy) do různých hlasů. Melodie je vedená jako ucelený tvar s nepravidelnými vrcholy a průběhem. Pro melodiku je typická zpěvnost. Práce skladatelů s dynamikou se od raného klasicismu stále zintenzivňovala a vedla k pozvolným změnám dynamické úrovně (např.

crescendo a decrescendo). Harmonie se zjednodušuje. Cílem hudebního klasicismu bylo nastolení rovnováhy mezi obsahem a formou. Typická je snaha o návrat k antickým principům, hledání krásy v přírodě a zaměření na rozum. Z hlediska historického se jedná o období postupného rozpadu feudálního společenského řádu a přechodu ke kapitalismu. (SMOLKA, 2001 stránky 281-301)

Pod pojmem klasicismus si představujeme často tzv. vídeňský, kam řadíme skladatele, kteří v tomto období působili ve Vídni, zejména Ludwiga van Beethovena, Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta. Je však zapotřebí jej chápat širěji, jelikož se jedná o celoevropské umělecké hnutí. Přiklonili se k němu i někteří významní mimovídeňští skladatelé, například Carl Philipp Emanuel Bach, nebo Luigi Boccherini, či celá řada českých skladatelů nebo skladatelů původem z Čech, jako třeba Jiří Benda, Josef Mysliveček a Antonín Rejcha. Perioda tohoto období je tedy hnutím mnohonárodnostním. (PEČMAN, 1996 stránky 65-66)

Klasicismus je možné chápat jako určitou jednotu z hlediska obecného a společenského, protože vznik a vývoj klasické periody je spojen myšlením i politicky s bojem měšťanstva a národů proti absolutismu. Po Evropě můžeme pozorovat boje za národní jednotu, demokracii a nezávislost. (PEČMAN, 1996 str. 66) Z pohledu sociálního a politického došlo k řadám změn. Průmyslová revoluce a migrace obyvatelstva otevřely cestu k umění i širším středním vrstvám. Evropa byla v té době sužována válkami. Z toho důvodu řada evropských aristokratů již nebyla schopna podporovat hudebníky. Systém hudebního mecenášství se tak začal rozpadat. Díky tomu, že se hudba otevřela veřejnosti a koncerty se začaly provozovat veřejně, hudebníci již nebyli odkázáni jen na šlechtický dvůr, ale prostředky a další příjmy získávali vystupováním, či publikováním svých děl. Například Haydn byl zaměstnán u knížete Esterházyho a měl možnost často cestovat. (AINSLEY, a další, 2008 str. 127) Thomas Britton, kupec, pořádal ve svém domě koncerty již od roku 1678 a ohlašoval je dopředu v tisku. Od roku 1762 se konala veřejná vystoupení v domě houslisty Johna Banistra. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 17)

Pokud vezmeme v potaz rozdělení klasicismu do určitých částí, můžeme jej rozdělit do několika období. U různých autorů se můžeme dočíst rozdílné členění podle určitých kritérií. Podle Rudolfa Pečmana můžeme rozdělit klasicismus do dvou období:

Raný klasicismus od roku 1750 – 1775, charakteristický individualizací a subjektivizací hudebního výrazu. Cíleně se zde projevuje snaha o zjednodušení hudební mluvy. (PEČMAN, 1996 str. 66) Jaroslav Smolka ve své knize *Dějiny hudby uvádí: „Oproti hudbě barokní se harmonický pohyb v raném klasicismu výrazně zpomaluje a*

*harmonie se celkově zjednodušuje. Pro raný klasicismus je příznačná naprostá převaha durového tónorodu, a to navíc tóninově omezeného na 4-5 durových tónin, v nichž se hudba raného klasicismu převážně psala (C dur, G dur, F dur, D dur, B dur). Tato skutečnost má řadu příčin, z nichž nejzávažnější je všeobecná tendence ke zjednodušení formy, oproštění výrazu ve snaze o srozumitelnost, příjemnou, radostnou náladu hudby.“* (SMOLKA, 2001 str. 293) Klasicismus se obrací zpět k antice a námětům ze života lidí. Snaží se přiblížit hudbu širšímu publiku, chápe ji jako něco veřejného. Hlavní představitelé tohoto období jsou například Bachovi synové, Christoph Willibald Gluck, nebo z českých Josef Mysliveček, či František a Jiří Antonín Bendovi. Důležitým mezníkem, nejen, raného klasicismu, je pak samotná operní reforma Raniera de Calzabigioho a Ch. W. Glucka. (PEČMAN, 1996 stránky 66-67)

Vrcholný klasicismus (Rudolf Pečman udává „*pozdní*“, ale frekventovanější je pojem vrcholný klasicismus) není možné vyznačit přesnými hranicemi, ale lze přijmout léta 1775 – 1815. Je však nutné brát v úvahu, že již zhruba kolem roku 1800 se v hudbě objevují rysy, které směřují dále do 19. století, k romantismu. Vrcholný klasicismus určují především díla Haydnova, Mozartova a Beethovenova, tak zvaná první vídeňská škola. Mimo vídeňských klasiků komponují v tomto období zástupci francouzské revoluční hudby: André Ernest Modeste Grétry, François-Joseph Gossec, Étienne-Nicolas Méhul a další. Jejich díla reagují na Velkou francouzskou revoluci: např. revoluční písně, revoluční opery, ale skládají i další žánry. Z italských představitelů patří do tohoto období například Giovanni Paisiello. (PEČMAN, 1996 str. 68)

Klasicismus byl dobou transformace společnosti. Ta se navracela k antickým ideálům, stejně, jako hudební skladatelé. Ti se našli o zjednodušení hudební mluvy a svá díla chtěli přiblížit širší vrstvě obyvatel.

### **3 REFORMA OPERY**

#### **3.1 Operní krize a předchůdci Glucka**

V klasicismu vyvrcholila krize v opeře seria, která se týkala jak libret, tak hudby. Krize se projevovala však mnohem dříve. (TROJAN, 1990 str. 60) Benedetto Marcello (1686 – 1739) ve svém satirickém spise *Divadlo podle módy* (1720) například uvádí:

„Uváživ, že jeho dramatu (básníkovu) má naslouchat a rozumět množství prostého lidu, nemusí se Moderní básník se stylem svého díla příliš piplat. K větší srozumitelnosti přispívá, když přehází slovosled, užívá sáhodlouhých souvětí a nešetří přívlastky, potřebuje-li vyplnit některý verš recitativu nebo kanconety. Zajistí si též velkou zásobu starých oper, odkud bude čerpat náměty a scénáře, pozměniv pouze zveršování a tu a tam nějaké jméno osob. ... Skladatel, nechť dále dbá, aby se mu až do konce opery střídala vždycky pohnutá árie s árií veselou, bez ohledu na slova, noty a požadavky děje.“ (MARCELLO, 1970 stránky 27-37) Libretista Pietro Metastasio (1698 – 1782) si stále udržoval své renomé, avšak od r. 1754 do své smrti napsal jen čtyři libreta. Jeho texty, i když stále zhudebněny, klesaly na přitažlivosti, na přelomu století již byly považovány, dle Jana Trojana, za „zastaralé“ a ve svých *Stručných dějinách opery* dále dodává: „Komponisté cítili jejich nedostatky, menší dramatickou výraznost, složitost děje a důraz na stylistickou stránku bez ohledu na dramatickou pravdu. Hledaly se texty, jež by odpovídaly tehdejší zvýšené pozornosti vůči ději, ucelenosti jeho vývoje, vážnosti, přiblížení historické skutečnosti“ (TROJAN, 1990 str. 61) Druhá polovina 18. století, v kontextu s historickými událostmi, je dobou skepse a racionality a znovuobjevení antických témat. Komponisté hledají látky lidské tragiky, která má na jevišti působit velkým dramatismem. Roste význam doprovázeného recitativu, který má vyjadřovat niterní život hrdinů. Niterní pochody a dramatické konflikty se projevují v *acompanatu*<sup>10</sup>, který se snaží stát rovnocenným s árií. *Da capo árie* ustupuje novým útvarům. Důležitou se stává *aria dal segno*<sup>11</sup> a *aria cavata*<sup>12</sup>. Díky ohlasu buffy se používají také árie dvoudílné, výrazně rytmicky zdůrazněné, s kontrastem pomalu – rychle. V druhé polovině 18. století hraje významnou roli také sbor se sólovými čísly, někdy i s recitativy a s áriemi. Sbor má zdůrazňovat dramatickosti a někdy má takový rozsah, že se objevuje výraz „sborová opera“. Dále se na dramatickosti podílí orchestrální složka a významná je *ouverture*<sup>13</sup>, která má navodit atmosféru. Prohlubuje se dynamika a agogika ve zpěvních partech i orchestru. (TROJAN, 1990 stránky 61-62)

Na nový vývoj opery měl velký vliv Francesco Algarotti (1712 – 1764) se svým spisem *Saggio sopra l'opera in musica* (Livorno 1754 a další aktualizovaná vydání 1755,

<sup>10</sup> Forma recitativu s doprovodem nástrojů.

<sup>11</sup> Třídílná árie – druhá část árie je kontrastní k první, nebo má formu provedení s využitím materiálu z první části. Ve třetí části se zpívá od označení *dal segno*.

<sup>12</sup> Zkrácená árie – ne tedy o třech dílech.

<sup>13</sup> Předehra.

1763)<sup>14</sup>, pojednávající o „*zlozvycích aristokratické opery*“, jak píše Trojan ve Stručných dějinách opery. Algarottiho spis byl přeložen do více jazyků (němčina, francouzština, angličtina) a několikrát vydán. Píše v něm, že hudba by neměla sledovat detaily, ale měla by klást důraz na stěžejní momenty a rozvíjet jednotlivé dramatické akce. Pokud skladatel používá historická témata, která doporučuje, poukazuje na důležitost znalostí historických reálií. U dramatické hudby by se měla využívat *melodia espressiva*, která má vyjádřit city a náladu. Dalším důležitým prvkem je těsné spojení libreta s hudbou. (TROJAN, 1990 str. 62) Algarotti ve svém spise píše: „*Opera ... Dove quanto ha di più attrattivo la Poesia, la Musica, La Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si riunisce a incantare i sensi, a sedurre il cuore, e a fare illusione allo spirito.*“<sup>15</sup> (ALGAROTTI, 1763 str. 7) Tímto spisem zapůsobil na mnoho skladatelů pozdní opery seria v období před raným klasicismem a samozřejmě i na Calzabigiho a Glucka, kteří operní reformu dovršili. (TROJAN, 1990 str. 62)

Možná i proto můžeme pozorovat, že významná změna v opeře se neděje v Itálii, ale v jiných částech Evropy. Glucka s Calzabigim bychom měli chápat jako ty, kteří operní reformu dokončili, avšak před nimi se objevuje několik výrazných osobností, kteří ji započali a neměli bychom je opomenout:

Johann Adolph Hasse (1699 – 1783) pochopil Algarottiho postoj na historický rozměr operního textu ještě předtím, než bylo dílo vydáno. Můžeme to sledovat u jeho opery *Solimano* (Drážďany, 1753), kdy Hasse svým námětem naráží na druhou slezskou válku a poukazuje na schylování se k válce sedmileté. Je jedním z mála příkladů, kdy skladatelovo dílo reagovalo na politickou situaci, tedy na skutečnou historickou událost – rozpor panovníka a jeho syna, čímž Hasse upozorňoval také na generační problém. V opeře *seria* se takováto aktuálnost vyskytla vůbec poprvé. Skutečným historickým námětem se odklonil od mytologie a hudebně přiblížil Orient stylizací, například předpisem v partituře *á la Turca*. (ŠIŠKOVÁ, 2012 stránky 52-53)

Upravoval si také textové předlohy, díky čemuž překonal textová východiska Metastasia, na kterého komponoval převážně. Tyto úpravy byly potřebné, protože jeho hudba je expresivní a lyrismus Metastasiovských textů tomu neodpovídal. Hasse rovněž zkrátil dlouhé dialogy, aby umocnil dramatický spád. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 53)

---

<sup>14</sup> Dostupné online z:

[https://books.google.cz/books?id=1evW9Bo4RIAC&printsec=frontcover&dq=saggio+sopra&hl=cs&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=saggio%20sopra&f=false](https://books.google.cz/books?id=1evW9Bo4RIAC&printsec=frontcover&dq=saggio+sopra&hl=cs&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=saggio%20sopra&f=false)

<sup>15</sup> „*Dílo ... kde je nejpřitažlivější Poezie, Hudba, Mimika, Umění tance a Malba, všechno se sjednocuje, aby okouzlo smysly, svedlo srdce a oklamalo ducha.*“



Áriemi, které měly klidné tempo, reagoval na estetický požadavek vnitřní krásy, spočívající ve sladění hereckého projevu a hudebního tvaru. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 53)

Hasse byl skladatelem, který si uvědomil požadavek přenesení antického námětu do současného světa, uvědomil si také nutnost přechodu od afektu k opravdovému citu. Zapojuje *recitativo secco*<sup>16</sup>, *accompagnato*, které zpracoval s důrazem na deklamaci. Sladil hudbu s textovou předlohou. Díky tomu se významně přiblížil dramatické charakteristice. Během své tvorby pracoval více se scénou, důraz kladl na sbor a ansámby, instrumentace byla obsáhlejší. Rozestavení jeho operního orchestru se považovalo za příkladné. Operní čísla ztrácela zřetelné hranice, uvolňovala se a snažila se spojit v jednotnou linii, která měla být v souladu s jednotou psychologickou. (ŠIŠKOVÁ, 2012 stránky 55-56)

Niccolo Jommelli (1714 – 1774) byl neapolský rodák, který byl úspěšný v Římě a Bologni, ale dlouhodobě působil také ve Stuttgartu, kde se seznámil s francouzskou operou. Ve svých dílech začal rozvíjet doprovázený recitativ, rozšířil formu árií a dával důraz pěveckému sboru. V libretech se přikláněl ještě k Metastasiovi, ale v jeho operách najdeme už i texty jiných autorů. Metastasio ve svém dopise z roku 1765 varuje Jommelliho před příklonem k tzv. *nuovo stile*<sup>17</sup>, díky kterému se odcizí od posluchačů, což se projevilo v jeho pozdních operách v Itálii. U jeho slavné opery *Fetonte* (Faethon, 1768 Ludwigsburg) se již objevují obsáhlé sborové scény, instrumentální mezihry, které líčí situaci na scéně. Je využito orchestrální crescendo a decrescendo. (TROJAN, 2001 stránky 98-99) Skladatel měl rád prosté, dramaticky účinné látky a jako operní tvůrce má výrazné místo v obnově dramatismu operního útvaru. (TROJAN, 1990 str. 64)

Třetí osobností předgluckovské operní reformy byl Tommaso Traetta (1727 – 1779), který stejně jako Jommelli získal věhlas v Itálii. V Parmě se, jako dvorní kapelník, seznámil s dvorním intendantem, Francouzem Du Tillotem, tím také s francouzskou tvorbou a začíná se soustřeďovat na typ tzv. *sborové opery*. Toto mistrovství, které v sobě ukrývá vynikající zacházení se sborem, nacházíme zejména v opeře *Ifigenia in Tauride* (Ifigenie v Tauridě, Vídeň 1763), kde má sbor prostor zejména v klíčových místech děje. Toto dílo se stalo vzorem *sborové opery* 19. století. (TROJAN, 2001) Traetta si vybíral texty libretistů, kteří byli obeznámeni s francouzskou literární tvorbou. Libreta jeho oper obsahují francouzské vzory a pařížský vliv je znát i ve zdůraznění baletní složky. V hudbě je kladen důraz na drama se smyslem pro divadelní účinnost, energii a dynamiku jevištní

---

<sup>16</sup> tzv. „suchý“ recitativ doprovázený pouze akordicky

<sup>17</sup> Nový styl, který se odklání od neapolského operního ideálu. Poukazuje na operní reformu v klasicismu.

akce. V jeho dílech se projevuje vyspělá harmonická složka i vážný výraz. Díky tomu je řazen k nejvýraznějším předchůdcům gluckovské reformy. (TROJAN, 1990 str. 64)

Pokrokovost jejich děl můžeme spatřovat v mezinárodním měřítku. Do této doby vládl v opeře italský sloh a francouzská škola stála samostatně stranou, ovšem díky ohlasu francouzské tvorby se díla Jommelliho a Traetty projevila v divadelní atraktivnosti jejich děl. Můžeme zde pozorovat dokonce i německé vlivy, a to v práci s orchestrem. Velký význam má jejich přínos ve vývoji recitativu a árie, do popředí se u nich dostává doprovázený recitativ. (TROJAN, 2001 stránky 99-100)

Čtvrtý skladatel, důležitý pro nadcházející Gluckovu operní reformu, byl Gian Francesco de Majo (1732-1770), opět neapolského původu. Autor 20 oper, který zdůrazňoval citovou složku podpořenou podmanivou melodií, bývá označován jako hudební mistr, jenž předjímá mozartovskou zpěvnost a zajímavá je i jeho chromaticky podbarvená harmonie. V kompozici upřednostňoval menší árie a kavantiny, které již měly klasicistní půvab. (TROJAN, 1990 str. 64)

### 3.2 Gluckova operní reforma

Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787) žil od počátku 50. let 18. století ve Vídni. Zde komponoval vážné opery a deset let upravoval nebo skládal původní díla ve stylu *vaudevillu*, komedie a *opery comique*, ale důležité pro jeho vývoj bylo seznámení s francouzským divadlem, se kterým ho seznámil tehdejší intendant vídeňské dvorní scény, hrabě Giacomo Durazzo (1717 – 1794) Tehdy napsal skladatel deset prací na komické náměty. Například *L'Isle de Merlin* (Merlinův ostrov, 1758), *L'ivrogne corrigé* (Napravený opilec, 1760), *La rencontre imprévue* (Nenadálé setkání, 1764). V posledně jmenovaném díle se projevuje promyšlená výstavba a svou charakteristikou opera poukazuje na stylovou blízkost s Mozartovými operami. Kompozice francouzských oper byla důležitá pro realistické východisko Gluckových budoucích zralých děl. Od francouzských skladatelů se naučil hudbu přizpůsobit textu. Glucka zaujala také hodnota francouzského recitativu a rytmika hudby. (TROJAN, 1990 str. 65)

Gluck do složení Orfea zjišťoval, že určité pasáže textu nemají dostatečnou dramatickou sílu a obsahovou hloubku, tak aby pak hudba samotná celkovou myšlenku ucelila. Největší problém viděl v textu, který zapříčinil, že hudba nemohla být dostatečně obsažná, dramatická, a tím i dramaticky komponovaná. Mělkost textu viděl jen jako

záminku pro zpěv a nesouvislé texty jako příčinu nepravdivosti hudby. Gluck chtěl, aby se v libretu objevil reálný člověk, s podstatou své bytosti, lidskosti, ve které viděl další základ pro hudbu. Usiloval o návrat k lidské realitě. (VÁLEK, 1994 str. 38)

Důležitým podnětem pro Gluckovu operní reformu byl balet *Don Juan* (1761) baletního mistra Gaspara Angioliniho, pro kterou složil hudbu. Ta je podřízena ději, který nebyl výrazně rozčleněn na drobné části. Díky tomu cítíme větší jednodušnost baletu. Vedlejší dějová linka byla potlačena a vše se soustředilo na hlavní linii – potrestání Dona Juana. Toto téma bylo do té doby ztvárňováno hlavně komediálně. Gluck obecenstvu nastavil zrcadlo, pomocí kterého jim ukázal jejich vlastní amorálnost a postavil se kriticky proti poměrům ve společnosti. Hudba byla zpracována až symfonicky s dvojicí hlavních témat – ústřední téma Dona Juana a druhé Komtura (obsahový kontrast postav). Obě se postupně rozvíjí, je zde dramaturgicky využita žánrovost. Důmyslného efektu je dosaženo pekelným tancem v závěru baletu. Hudbu z tohoto pekelného tance si Gluck vypůjčil také do své opery *Orpheé et Eurydice* (Orfeus a Eurydika), kdy Orfeus vstupuje do podsvětí a fúrie mu zastoupí cestu. (ŠÍŠKOVÁ, 2012 stránky 161-162)

Druhým, mnohem důležitějším podnětem, byla spolupráce s libretistou Ranierem Calzabigim (1714 – 1795), který měl na libreta a jejich zhudebnění zásadně odlišný názor oproti P. Metastasiovi. Gluckovi ve Vídni nabídl svůj text na jeden z nejznámějších operních námětů, ale s podmínkou, že bude zhudebněn podle jeho požadavků. Svého Orfea mu předčítal, některé části několikrát, s velmi podrobným výkladem a výrazovými pokyny. (TROJAN, 2001 str. 102) Jan Trojan ve své knize *Dějiny opery* uvádí: „*Zároveň skladatele žádal, aby vypustil pasáže, kadence, ritornely a všechno to barbarské a zastaralé, co podle jeho názoru znešvařovalo tehdejší hudbu.*“ (TROJAN, 2001 str. 102)

*Orfeo ed Euridice* (Orfeus a Eurydika) s Calzabigimho textem měla premiéru ve vídeňském Dvorním divadle v roce 1762. Je postavena na vyrovnanosti textu a hudby charakteristický pro klasicismus. Typický ozdobný zpěv známý z baroka je střídán prostou melodikou. Gluck se odklonil od dekorativnosti vážné opery a interpretoval text jednoduchými prostředky. Důraz kladl na recitativ, vynechal obsáhlé *secco recitativy* a nahradil je recitativy, které doprovodil smyčcový soubor. Ozdobné *da capo árie* byly vystřídané drobnějšími útvary. Na důležitosti nabyly sbory, které měly znázorňovat antickou vznešenost. Orchester má divákovi představit duševní stav jednajících postav. Význam má také balet a pantomima. Roku 1774 bylo upravené dílo představeno pařížskému publiku ve francouzském překladu – *Orphée et Eurydice*. V novém nastudování byla opera odlišná od původní verze, je zde i nově zkomponovaná hudba. V Paříži zpíval roli Orfea tenorista,

kteřý nahradil původně obsazeného kastráta. Teprve francouzská verze je považována za reformní a operu proslavila. (TROJAN, 2001 stránky 102-103)

Téma pro operu Orfeus a Euridiké je tradiční, typické a bylo zhudebněno i v minulosti. Čím se tedy opera liší od dob minulých? Opera je jednoduchá, má jen 3 postavy – Orfeus, Euridika a Amor. Takovýto malý počet osob byl do té doby prakticky nemyslitelný. Celý děj se stihne odehrát jen ve 3 jednáních. Vedoucím motivem je bolest Orfea nad smrtí Eurydiky. Lyrický motiv je jen jeden – Orfeus a za jednu z nejdramatičtějších částí můžeme považovat setkání Orfea s fúriemi. To vše tvoří základ citové a hudební neporušenosti, jednotnosti. Závěr je také jiný než v minulosti. Pro straší verze platí, že je Orfeus muž, který se v klíčové scéně obrací ze zvědavosti a strachu, že ho bohové ošidí. To Gluck považoval za povrchní. Jeho Orfeus nemá a nezná strach. Ohlédne se proto, poněvadž mu Eurydika vyčítá, že se na ní nepodívá a on z toho trpí smutkem a bolestí stejně jako Eurydika. Kvůli tomu, aby nezpůsobil své milované bolest, ohlédne se. Teprve potom se objevují bohové, slutují se, Eurydiku vrátí a příběh skončí šťastně. Zde je vidět lidskost a přirozenost Orfea i díla, které bylo zpracováno s uměleckou závažností velkých dramatických děl. Orfeus je člověk nám blízký. Žije, trpí, cítí a bojuje, jako každý jiný člověk. Recitativ je tu *accompagnato*, *secco recitativ* je už umělecky chudý. Díky tomu jsou recitativy zpěvné. Ačkoliv Gluck využil starou italskou formu, jeho árie působí jako souvislý celek, každá má svoje jasné, dramatické místo, tak, aby byl děj správně dramaticky vystavěn. Vše plyne přirozeně, v áriích nenajdeme koloraturu. Plynulosti a celistvosti díla pomáhá také orchestr, který drží hudebně dramatický obraz. Ačkoliv je opera formálně rozdělena, hudba dílo dokáže sjednocovat. Dramatičnosti bylo dosaženo návratem k jednoduchosti, hloubkou uměleckého sdělení, vytvoření účinných prostředků a postupů, které vedou až k romantismu. (VÁLEK, 1994 stránky 38-39)

Druhou jeho stěžejní operou, související s reformou, byla opera *Alceste* (1767), která znamenala přechod k hudebnímu dramatu. V souvislosti s novými požadavky došlo k výměně zpěváků, sboru a operního provozu. Gluck požadoval nové obsazení – soprán, tenor a baryton, které se tehdy vyskytovalo pouze v *opeře buffa*. Tito zpěváci se museli vyrovnat s interpretační šíří a výrazem vážného projevu v *opeře seria*. (ŠIŠKOVÁ, 2012)

Velmi důležitá se stala předmluva k tomuto dílu, která vypoovídá o zásadách, které se při komponování skladatel snažil dodržet. Jan Trojan ve svých Dějinách opery uvádí výrok autora předmluvy: „Snažil jsem se vrátit hudbu jejímu vlastnímu úkolu, totiž podporovat báseň, aby zesilovala výraz citů a učinila děj srozumitelnějším v různých fázích jeho vývoje... Soudil jsem, že největší část mého úsilí musí směřovat k tomu, abych našel

*jakousi krásnou jednoduchost.*“ (TROJAN, 2001 str. 103) Jiří Válek v knize *Evropská opera, Dějiny hudby – II. část*, pak k této předloze ještě dodává: „*Gluck v ní uvádí, že se snažil důsledně „vymýtit nešvary, které se zahnízdlily v opeře pro ješitnost zpěváků a zpěvaček, posluhujících libovůli a pohodlí skladatelů.*“ *Hudba se, podle Gluckova názoru, musí zase „vrátit k svému původnímu poslání – podporovat a zvyšovat myšlenku textu a zdůrazňovat cit.*“ *Proto hudba „nesmí přerušovat herce v dialogu. To jsou nešvary, které se vzpírají pravému lidství a zdravému rozumu i lidskému přirozenému vkusu.*“ *Dále poukazuje na ouverturu, která má „záměrně připravit diváka na obsah hry, jejího děje. Prostota je první podmínkou úspěchu a také hlavním účelem.*“ *Gluck dále píše: „Než začnu pracovat na hudebním díle, zapomínám, že jsem hudebník. Nejdříve si projdu text, pak si načrtnu plán skladby, a představím si diváka, jak sedí v parteru. Mám-li charakteristiku osob hotovu, mám hotovou operu, aniž jsem napsal jedinou notu.*“ (VÁLEK, 1994 stránky 40-41) Třetí kniha *Opera* od Johannese Jansena uvádí, že Gluck v předmluvě napsal: „*Můj záměr směřoval k tomu, přivést hudbu zpět k jejímu pravému poslání: sloužit dramatu v jeho výrazu a jeho proměnlivým obrazům, aniž by přerušovala děj nebo jej neužitečnými a zbytečnými ozdobami zchlazovala. Dále jsem byl toho mínění, že má způsobovat to, co u pečlivě a dobře provedené malby způsobuje živost barev a dobře členěné protiklady světla a tmy, jež přispívají k oživení postav, aniž by znetvořily jejich obrysy. Nechtěl jsem proto herce přerušovat v největším zápalu dialogu, abych počkal na nudný ritornel, ani ho zadržovat uprostřed slova na dobře položené hlásce k ukázání pohyblivosti jeho krásného hlasu v dlouhé koloratuře, nebo dodávat orchestrální mezihrou dechovou přestávku pro kadenci.* (JANSEN, 2004 str. 65) Nejvýstižnější zkratkou celého textu je: „*La verità, la semplicità e la naturalezza.*“<sup>18</sup> V předmluvě Gluck také přiznává, že autorem celé reformy je Calzabigi. Gluck je jejím spoluvůrcem díky jeho podnětu. (CAVAGNINO)

*Alceste*, tragedia per musica, je sborová opera složená na text Calzabigiho. Sólisté velmi citlivě vstupují do sborových scén, dramatické napětí má vrchol ve dvojsborových částech. Postavy jsou podrobně psychologicky vykresleny, zejména titulní Alcesta. (TROJAN, 2001 str. 103) I při zachování antického námětu je Alcesta, jako zhudebněné drama, věrohodná. Velký charakter se projevuje u titulní postavy Alcesty. Dokáže se obětovat pro svého manžela, krále Admeta. Věrohodnost dramatu pak dokládá i scéna Alcesty loučící se s dětmi, ne jako královna – hrdinka, ale jako milující matka.

---

<sup>18</sup> Pravda, jednoduchost a přirozenost.

Pozorujeme, snad vůbec poprvé, čistotu citu. *Alceste* je dramatická opera s výrazným humánním zaměřením. Dílo kritizovalo dobovou morálku a mělké mezilidské a manželské vztahy. Opera se vzdálila své dřívější základní funkci – reprezentaci, zpříjemnění společenskému styku a pobavení. (ŠIŠKOVÁ, 2012 stránky 171-173) Ingeborg Šišková v knize *Dějiny hudby IV., Klasicismus*, pak vše shrnuje slovy: „*Spolupůsobení árií, dramatického recitativu, sborové hudby, programní instrumentální hudby a pantomimické baletní scény, vyústilo do nového, klasicistního operního stylu. Syntéza italského a francouzského operního stylu u Glucka přerostla do klasicistního hudebního slohu v operním oboru.*“ (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 173)

Uměleckou dráhu Gluck dovršil v Paříži, kam ho zavedla objednávka nové opery s francouzským textem, snad i neúspěch jeho vídeňské opery *Paride a Helena* (Paris a Helena, 1770) a odchod Calzabigioho zpět do Itálie. Libretistou nové opery se stal vídeňský atašé francouzského velvyslanectví Grand Leblanc du Roulet. Zároveň byl vyzván, aby vyvrátil Rousseauovy výtky vůči francouzskému jazyku, jakožto jazyka operního. (JANSEN, 2004 str. 66) Roku 1772, byl zveřejněn Rouletův dopis, který propagoval Gluckovy opery. Rok na to Gluck sám publikoval otevřený dopis, kterým zdůrazňoval nadnárodnost své tvorby při zachování prozodie francouzského jazyka. Gluck se svou tvorbou snažil směřovat k jistému zevšeobecnění hudebního slohu a poukázal na důležitost národního jazyka v recitativech. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 173)

Do Paříže odcestoval roku 1773. Zpočátku se proti němu francouzští hudebníci stavěli kriticky, byly zde zastánci jak klasické francouzské opery, tak opery italského typu. (PÍŠOVÁ, 2014)

Spojením libretisty Rouletta a Glucka vzniká tedy pro Paříž opera na francouzský text – *Iphigénie en Aulide* (Ifigenie v Aulidě, 1774) podle Racinovy tragédie, která se stala, přes počáteční obtíže, jednou z nejhranějších pařížských oper. Opět zde vidíme prohloubení charakteristiky postav, čehož bylo docíleno odstíněnými recitativy. Ifigenií se Gluck přihlásil k francouzskému opernímu umění. Dílo považoval, v té době, za nejbližší dramatické pravdě. Chtěl jím také dosáhnout obrody francouzské hudební tragédie. (TROJAN, 1990 str. 66) V témže roce pak byla zveřejněna francouzská verze opery *Orfeus*, opět úspěšná a roku 1776 francouzská verze opery *Alceste*, která však již takového ohlasu nedosáhla, snad i kvůli zásahům do původního díla. (PÍŠOVÁ, 2014)

Gluckův pobyt v Paříži byl ovlivněn příjezdem významného italského skladatele Niccòla Picciniho (1728 – 1800). (PÍŠOVÁ, 2014) Ačkoliv skládal i vážnou operu, byl slavný především jako komponista *buffy*. Je proto zajímavostí, že právě on se měl postavit

žánrově Gluckovi. Piccini byl v Paříži vřele přivítán a měl kolem sebe řadu obdivovatelů, kteří zastávali tradiční italský operní styl, ne strohý gluckův styl. Jedni tvrdili, že francouzská opera Lullyho byla jediným správným východiskem, druzí tvrdili, že bychom měli vycházet z pojetí italského. (PÍŠOVÁ, 2014)

Pro Paříž byla zkomponovaná rovněž opera *Armida* (1777) - *drama héroïque*, na libreto Philippa Quinaulta (1635 – 1688). Gluck pracoval také na uvedení opery *Rolland*, ale stejný námět zpracovával i Piccini. Gluck proto svého Rollanda nedokončil. Zatímco *Armida*, kterou se snažil Gluck vzdát hold Lullyho *tragédii lyrique* a postupně získala na popularitě, Piccinoho *Roland* propadl. (TROJAN, 2001 str. 104)

Triumf dokončil svou poslední operou *Iphigénie en Tauride* (Ifigenie na Tauridě, 1779) na libreto Nicolase-Françoise Guillarda (1752 – 1814) podle Euripidovy tragédie.

Gluck usiloval o reformu *opery seria*. Vycházel z útvaru, který se v jeho době považoval, dle Jana Trojana, za „přezrálý“. Obnovil slávu vážné opery na základě jejich tradic. Ačkoliv začínal jako skladatel vážné opery, byl zaujat operou francouzskou. Spojením toho všeho překlenul propast mezi *recitativem secco* a *accompagnato* zavedením recitativu doprovázeného smyčcovým orchestrem. Jeho dílo je příkladem vývoje od opery seria k hudebnímu dramatu. D. J. Grout o Gluckovi dodává, že „*skladatel nikdy nezapomněl na to, že komponuje drama.*“ (TROJAN, 2001 stránky 104-105)

### 3.3 Mozartova operní reforma

Mozart byl pokračovatelem Gluckovi operní reformy. Co přinesl nového?

Na ideálu gluckovského hudebního dramatu staví deklamační fráze a čistou melodickou linii. Nezavrhuje smysluplné použití koloratury na vhodných místech. Stejně, jako později Rossini, spojuje prvky komické a vážné opery, jednoduché melodické linie a virtuózní *da capo*. (ZELENKOVÁ, 2009 str. 16)

Snažil se zdůraznit důležitost dramatičnosti v hudebně dramatickém stylu. Především ve finále můžeme nalézt výraznou dramatičnost, a to i u starých operních forem. Finále rovněž zakončoval s bohatě prokomponovanou scénou. Tuto změnu můžeme pozorovat například u jeho oper *Don Giovanni*, nebo *Le nozze di Figaro* (Figarova svatba). (VÁLEK, 1994 str. 44)

Druhou novinkou je větší hudební bohatost, kterou dal Mozart komické opeře. Původně tzv. „melodické části“ opery tvořily jen „intermezzo“, jehož účelem bylo pobavit obecenstvo. Mozart dal těmto melodiím to, co jim mohl dát jen opravdový mistr dramatik. Díky němu došlo k jakémusi vyrovnání komické opery s operou vážnou. Povznesl umělecky stejně tak humor, jako i obsahovou lehkost. Mozartův humor i komika jsou noblesní. Ze základu starých frašek, které obsahovaly i peprné výrazy, vzniká nové, ušlechtilé umění, veseloherní, elegantní a moderní, vezmeme-li v potaz, že pravá veselohra vznikla v 19. století a předchozí století znala spíše drsnější „frašku“. (VÁLEK, 1994 str. 44)

Třetí věcí, jež Mozart obohatil operu, je vznik tragikomedie, kterou vyvrcholil hudební drama 18. století. Zde můžeme zařadit Mozartova *Dona Giovanniho*. Mozart tuto operu nazval *drama gioccoso*. Padají zde hranice mezi komičností a tragédií, na rozdíl od Glucka, který je v tragice velmi přísný a tím působí až jednostranně. *Don Giovanni* obsahuje celou škálu lidské přirozenosti: od děsu, až k rozpustilosti, vystupňovaný obraz života v jeho světlé i stinné stránce a postupně se slévá v životní harmonii. (VÁLEK, 1994 stránky 44-45)

Čtvrtou Mozartovou inovací bylo položení základu německé opery. Tím se stává jejím národním mistrem. Tuto invenci můžeme pozorovat v jeho opeře *Die Zauberflöte* (Kouzelná flétna) komponovanou v německém jazyce. (VÁLEK, 1994 str. 45)

Operní reformou tedy vyvrcholila krize, na kterou reagovali zejména Calzabigi, Gluck a jejich předchůdci. Příkladem jim byla francouzská opera i libreta. Text považovali za stěžejní složku díla a odklonili se od přehnaných ozdob typických pro baroko.

## 4 OPERNÍ ŽÁNRY KLASICISMU

Interpretace klasické opery závisí na jednotlivých druzích oper a jejich zákonitostech, souvisejících s jejich provozováním. Kapitola se zabývá nejdůležitějšími žánry té doby.

Pro lepší pochopení žánrové rozmanitosti by bylo vhodné prostudovat také obecné rozdíly mezi italskou a francouzskou operou. Na toto téma odkazuje spor mezi italskou a francouzskou operou z počátku 18. století. Jelikož by samostatná kapitola o tomto sporu byla rozsáhlá a zasahuje do období baroka, odkazuje autor bakalářské práce na výukový



materiál Masarykovy univerzity pro předmět Dějiny hudby: baroko od Jany Frankové, kde je toto téma velmi dobře zpracováno.<sup>19</sup>

## 4.1 Opera seria

*Opera seria*, italsky „vážná opera“, byla operou, jež dominovala Evropě zejména v 18. století, ale můžeme ji pozorovat již od konce 17. století. Její vznik je spojen především s Neapolí a skladateli, jež zde působili. Je proto nazývána také neapolskou operou. (Britannica, 1998) Opera neapolská vyrůstala z opery benátské (Roku 1637 byla otevřena první stálá operní scéna v Benátkách), pro kterou byla typická nákladná scénická výprava a libreta plná fantaskních a neočekávaných proměn. Opera v Benátkách byla především velkolepou podívanou plnou nevidaných postav a zvířat na scéně. Dekorace se měnila až dvacetkrát za večer. Typické je vyvolání prudkých citových vzplanutí. Ty jsou důležitější než řešení morálních problémů. (ZELENKOVÁ, 2009 stránky 12-13)

Vznik neapolského typu opery je přisuzován Francescu Provenzalemu a dále ji rozvíjel Alessandro Scarlatti, jež je považován za prvního velkého mistra tohoto žánru. (ČERNUŠÁK, 1974 str. 121) Ustálení opery seria nastalo na přelomu 17. a 18. století, kdy se vyvinula v reakci na francouzskou kritiku italské poezie i dramatičnosti. Poukazovali na iracionální a často nemorální operní libreta. Inspirací pro dobré libreto mělo být typické řecké drama. V antických dějinách dávali přednost námětům jako bajky nebo mýty. Výjevy by měly být omezeny na přírodní úkazy a lidskou aktivitu. Rozuzlení by se mělo nacházet skrze přirozené myšlenky, ne skrze nadpřirozené zásahy. Opera seria by měla mít, především, vážná, nadčasová témata s morálním poučením. (McClymonds, a další)

Časté byly hrdinné postavy vladaře a vojevůdce, kteří v operách vynikali díky vlastnostem a činům. Příběhy opery seria měly tragický závěr. Dějové situace se opakovaly, postavy měly svůj schematický typ znázorňující charakterovou vlastnost, která se v průběhu děje neměnila. Hudební složka byla nadřazena složce dramatické. Opera seria byla spojena s aristokratickým prostředím. (SOUŠKOVÁ, 2007 stránky 26-27)

Typickým znakem neapolské opery je bel canto – krásný zpěv. Výrazovým prostředkem tohoto typu opery je pak sólový zpěv, při uplatnění da capo-árie (třídílná árie, kde třetí část byla zdobeným opakováním první části). Árie 17. a 18. století (do r. 1770) mají obvykle tuto formu. Gracián Černušák v knize Dějiny evropské hudby dodává: „*Proti*

---

<sup>19</sup> online dostupné z: [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/VHK\\_803/Spory\\_it\\_vs\\_fr\\_hudba.doc](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/VHK_803/Spory_it_vs_fr_hudba.doc)

*árii stojí dva způsoby recitativu: důrazně ariózní accompagnato s vypracovaným nástrojovým doprovodem k výrazu dějově vypjatějších míst – poměrně vzácné, a hbité secco (dosl. suchý) s doprovodem continua odvozené ze spádu mluvené řeči v konverzaci a vypravování.“ (ČERNUŠÁK, 1974 str. 122)*

V opeře seria se do popředí dostala technická virtuosita pěvců, zejména koloratura a improvizace. Libreta vynikala jazykovou libozvučností. Komičnost byla vyloučena, aby nesnižovala důstojnost postav. Skladatelův úkol bylo vytvoření krásných melodií pro uplatnění pěvecké virtuosy. V dnešní době jen nejlepší světoví pěvečtí umělci zvládnou technicky náročné pěvecké party. (VÁLEK, 1994 str. 131)

V období klasicismu se tvorbě opery seria zabývali např. skladatelé Tommaso Traetta, Josef Mysliveček, Christoph Willibald Gluck, nebo Wolfgang Amadeus Mozart. Poslední jmenovaný především ve své rané tvorbě. Jmenuji alespoň jeho opery *Mitridate*, *Lucio Silla* či *La clemenza di Tito*. (McClymonds, a další)

## 4.2 Opera buffa

Původ buffy není jednoznačný, odvozuje se, zejména, z intermedií provozovaných v Benátkách. Další zdroj uvádí, že její původ můžeme hledat v *commedia per musica*<sup>20</sup>, jež byla interpretována v nářečí a která byla oblíbená v Neapoli. Stejně, jako se zde vyvinula vážná opera, můžeme v Neapoli sledovat i kořeny buffy. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 64)

Pojem *opera buffa* byl ve 40. letech 18. století nadřazen všem typům veseloherních textů spojených s hudbou. Obě složky jsou na sebe vázané a charakteristický je pro ně zrychlený dějový spád. Árie je vázaná na děj a ansámbl. Aby buffa získala na významu, bylo zapotřebí zapracovat na psychologii postav, kterou by charakterizovala hudba. Začalo se tak spolupracovat s libretisty zvučných jmen. (ŠIŠKOVÁ, 2012 stránky 64-65)

Jedním z nejvýznamnějších libretistů *opery buffa* byl Carlo Goldoni (1707 – 1793), který poznal zásadní význam námětu pro komickou operu. Proto do svých libret zařadil dramatický konflikt, typickým byl konflikt milostného páru. Kvůli rozporu dramaturgie a hudby bylo potřeba vytvořit žánr, který by sjednotil jednotlivé komediální typy, tak, aby libreto mohlo být vůbec zhudebněno. Právě v tomto směru se projevila Goldonihova zásluha. Zachoval komediální prvek jako myšlenkové schéma s prvky sociálními, civilizační kritiky, figurace nesprávné výslovnosti, motivy módních jevů, civilizační návyky, kritika

---

<sup>20</sup> Označení pro hudební komedii, komickou operu v 18. století. Nikoli však označení pro buffu.

hudebního provozu, scény z jarmarku, lidové scény apod. V námětech se snažil vycházet z reality všedního dne, sledoval život jednotlivých společenských vrstev, zobrazoval psychickou rozdílnost mezi lidmi. Text *buffy* není tak přísně vázán rýmem a rytmem jako u *opery seria*. Právě jeho libreta se stala do konce 18. století základem pro buffózní operu. (ŠIŠKOVÁ, 2012 stránky 65-66)

*Opera buffa* tedy byla protipólem honosné a virtuózní *opery seria*, které se postavila na přelomu 17. a 18. století. Na scénu přinesla realistické postavy a děj, avšak kvalitou virtuozity nedosahovala *opery seria*. Základ *opery buffa* můžeme nalézt v tzv. intermezzech, což byla komická vsuvka, která se hrála např. v pauze mezi akty *opery seria*. Byla vytvořena i díky oblibě *commedia dell'arte*<sup>21</sup>. Formu měla obvykle dvoudílnou a v době vzniku byla skládána pro dva, nebo tři zpěváky. (ZELENKOVÁ, 2009 str. 20)

Árie typu *da capo* je, na rozdíl od *opery seria*, výjimkou. Pokud byla použita, musela souviset s dějem. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 66) Rychlé sylabické árie byly určeny buffo rolím, především barytonům a basům. Typy hlasů baryton a bas jsou na rozdíl od vážné *opery* obsazovány do hlavních rolí a mají svou specifickou a často se překrývající terminologii. Dagmar Zelenková pak uvádí: „*Tenor buffo cantate (z dnešního pohledu jde o lyrický baryton), tenor buffo parlante nebo caricato (rychlý, parlandový), bas buffo caricato nebo parlante, bas buffo cantante nebo nobile (vznešený, odpovídá dnešnímu vážnému basu). U ženských komických oborů se pro jejich specifikaci používá termínu buffo nebo mezzo carattere, u sopránů se v pozdějších dílech vyskytuje termín subreta.*“ (ZELENKOVÁ, 2009 str. 20)

Náměty byly čerpány ze současného života, postavy byly z lidového prostředí. Proto zde byla vyloučena účast kastrátů. Hudební složka užívala více forem, než ve vážní opeře – písně, dvoudílné kavatiny, ansámby apod. (VÁLEK, 1994 str. 131)

Hudba rané *buffy* je prostá. Typický je secco recitativ v rychlém parlandu, v áriích se často opakuje výrazný motiv. Trojdílná árie je v buffě zkrácena, nalézáme zde také árie dvoudílné, někdy s rychlým zakončením na konci. V melodice jsou skočné, široce rozpjaté intervaly v pěveckých a instrumentálních partech. Prvořadý pro hudební charakteristiku byl sólový bas – tzv. basso buffo, který byl v opeře *seria* opomíjen. Jak již bylo popsáno výše, výraznou novinkou je ansámbl, který sólové role pojí do většího celku. Vrcholem jednotlivých jednání, zejména v závěru, je pak finále, kde se střetávají všechny postavy. (1707 – 1793). (TROJAN, 2001 stránky 74-75)

---

<sup>21</sup> Druh improvizovaného divadla, který se rozvíjel od 13. století.

V druhé polovině 18. století nastává vrchol komické opery, kdy vzniká smíšený typ oper a podnázev opera buffa skladatelé již nepoužívají k charakteru svých děl. (TROJAN, 2001 str. 75)

Protože se v komické opeře více hraje, i zpěv je jednodušší, aby umožnil hereckou akci. Gradace se získávala další gradací či kombinováním hlasů. Finále, které se postupně dostalo i do opery seria, nalézáme v opeře *Il Governatore* (Místodržitel, 1747) od Nicola Logroscina (1698 – 1765), vůbec poprvé. (TROJAN, 2001 str. 75)

Orchestr je volněji, není tolik tísněn zpěvem, jako v opeře seria a hraje větší úlohu. Předehra – Ouvertura je veselejší nálady. (VÁLEK, 1994 str. 25)

V klasicismu se komické opeře věnovali například skladatelé: Nicolo Piccini (1728 – 1800) – *La buona figliuola* (Hodná dceruška, 1760), Giovanni Paisiello (1740 – 1816) – *Gli Astrologi immaginari* (Pomyslní astrologové, 1779). Paisiello je považován za mistra hudební charakteristiky, který klade důraz na orchestr. Jeho zásluhou je také použití finále v komické opeře a jeho přenesení do opery seria. Dalšími skladateli jsou pak Domenico Cimarosa (1749 – 1801) – opera *Il Matrimonio Segreto* (Tajné manželství, 1793), Florian Leopold Gassmann (1729 – 1774) – *L'amore artigiano* (Řemeslná láska, 1770). (TROJAN, 2001 stránky 78-79)

### 4.3 Singspiel

Singspiel je obdoba komické francouzské opery. Zpěvohra, kde se střídá mluvené slovo – dialogy, se zpěvně hudebními čísly. Podnět pro německý singspiel přišel z Anglie. Původ hledejme v roce 1731, kdy v Londýně byla provedena *ballad opera The Devil to pay or The Wives metamorphos'd* (Čert se žení aneb Vyměněné ženy). Ta byla jedna z prvních a nejoblíbenějších. Hudbu aranžoval skladatel německého původu, Mr. Seedo. Díky němu se zpěvohra dostala do Berlína, kde byla provedena r. 1743 s německým překladem. Tato zpěvohra se pak objevila roku 1752 v Lipsku s hudbou J. C. Standfusse. Až třetí verze, jejíž text přeložil Ch. F. Weiss a hudbu částečně zkomponoval J. A. Hiller, se rozšířila z Lipska od roku 1766 po střední Evropě. (TROJAN, 2001 stránky 89-90)

Singspiel hrály putovní herecké společnosti. Členové však nebyli profesionálové, které bychom mohli srovnat s italskými operními zpěváky, ale herci, kteří uměli relativně zpívat, ale kvalit profesionálů nedosahovali. Skladatelé singspielů s touto skutečností počítali. Díky tomu se singspiel vyhýbal koloraturám, umělostem a často byl vynechán

ansámbli. Nacházíme zde také absenci recitativů. Singspiel je jednodušší než italská *opera buffa*. Jen málokdy se také pozvedla na úroveň opery. Povedlo se to však např. W. A. Mozartovi s jeho *Die Entführung aus dem Serail* (Únos ze serailu, 1782) (TROJAN, 2001 str. 90)

Německý singspiel má dvě větve, severoněmeckou a jihoněmeckou, propojené s Vídní. (TROJAN, 2001 str. 90)

Významný představitel severoněmeckého singspielu je Johann Adam Hiller (1728 – 1804). Hiller byl zastáncem názoru, že italská hudba je německému stylu bližší, ale v drammatizaci Francouzi převažují nad Italy. Ve volbě námětů dával přednost francouzským autorům. (TROJAN, 2001 str. 90)

Druhým významným zástupcem severoněmecké větve byl Jiří Antonín Benda (1722 – 1795), od roku 1750 dvorní vévodský kapelník v Gotě, jenž začal komponovat opery po čtyřicítce, když se vrátil ze studijní cesty z Itálie. Ze 14 jevištních prací se nejznámějším stal jeho jednoaktový singspiel *Der Dorfjahrmarkt* (Výroční trh, 1775) v typickém tehdejší obsazení: 3 soprány, 2 tenory a bas. Benda zde měl na singspiel poměrně velké pěvecké nároky, nalezneme zde, pro singspiel málokdy používanou, koloraturní árii Barušky, která se dotkne tříčárkovaného e. Koloratury, ale i ansámby můžeme nalézt i u jiných Bendových singspielových děl. V neposlední řadě je Jiří Antonín Benda považován za prvního skutečného tvůrce scénického melodramatu, který je u Benda založen na střídání mluveného slova, hudebních fragmentů a doprovázeného recitativu. (TROJAN, 2001 stránky 91-92)

U jihoněmeckého nebo vídeňského singspielu můžeme pozorovat životaschopnější větve, která byla vázána na vídeňskou komedii s častými zpěvními čísly. Měl také značnou přízeň. Dekretem císaře Josefa II. v roce 1776 byla budova Burgtheatru určena nejen opeře a činohře, ale i zpěvohře v německém jazyce. Avšak už v roce 1783 byla scéna uzavřena a singspiel se přesunul na předměstí a jeho hodnota se snížila. Umělecky závažný typ tohoto oboru vyvrcholil v podání W. A. Mozarta a jeho *Die Zauberflöte* (Kouzelné flétny). (TROJAN, 2001 stránky 93-94)

Významným představitelem vídeňského singspielu byl Karl Ditters von Dittersdorf (1739 – 1799), který od roku 1769 pracoval pro vratislavského biskupa na zámku Jánský vrch v moravskoslezském Javorníku. Měl zde kapelnickou funkci a v zámeckém divadélku na Jánském vrchu komponoval italskou buffu a pro Vídeň a další scény singspiel. Jeden z jeho nejznámějších singspielů byl dvouaktový singspiel *Doctor und Apotheker* (Lékař a

lékárník, 1786) podle francouzské předlohy. Ve své době byl údajně populárnější než Mozart a Dittersdorf byl oblíbencem císaře Josefa II. (TROJAN, 2001 stránky 94-95)

Dalším úspěšným skladatelem vídeňského singspielu byl Pavel Vranický (1756 – 1826) narozený v Nové říši na Moravě. Patřil ke skupině českých hudebních emigrantů v hlavním městě monarchie. Po Evropě se proslavil singspielem Oberon (1789), který se, do stejnojmenné Weberovi opery, proslavil po celé Evropě. Vranického zpěvohra je zajímavá tím, že textově připomíná Mozartovu *Kouzelnou flétnu*. Pěvecký part Titanie pro koloraturní soprán je předzvěstí Královny noci. Vranický byl ve své době vážený skladatel a dokonce dostal nabídku od Johanna Wolfganga Goetheho (1749 – 1836), který mu chtěl napsat libreto, jakési pokračování Mozartovy *Kouzelné flétny*. (TROJAN, 2001 str. 95)

Vídeňský singspiel byl zastoupen celou řadou autorů a je zde mnoho původně českých skladatelů – např. Benedikt Žák (1758 – 1826), který byl mimo jiné obsazen do role Tamina v Mozartově *Kouzelné flétně* a dále z pozdního vídeňského singspielu např. Adalbert Gyrowetz (Vojtěch Jírovec, 1763 – 1850). I on se při psaní svého libreta inspiroval francouzskou předlohou, konkrétně u díla *Der Augenarzt* (Oční lékař z roku 1811). (TROJAN, 2001 stránky 96-97)

#### 4.4 Opéra comique

Pro původ *opery comique* je potřeba přesunout se do Francie poloviny 18. století, kde *opera buffa* vyvolala spor mezi příznivci buffy (buffonisté) a jejími odpůrci (antibuffonisté). Ti, kteří stáli za italskou komickou operou v ní viděli naplnění ideálů přirozenosti a příklon k přírodě a současnému životu. Měla být vzorem pro francouzskou komickou operu. K zastáncům italské *opery buffa* patřili ve Francii Denis Diderot (1713 – 1784) a Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778). Poslední jmenovaný zkomponoval pastorální zpěvohru *Vesnický prorok*, kde byly spojeny vlivy francouzských písní a italské komické opery. Odpůrci buffy požadovali, aby francouzská opera navazovala na domácí tradici, zejména na tragédii lyrique. Ze začátku vítězili antibuffonisté, kteří prosadili zákaz působení italských operních společností, ale nakonec zvítězila čím dál větší obliba opery comique. (SOUŠKOVÁ, 2007 str. 63)

*Opéra comique* je hudební ztvárnění číslové opery, kde jsou samostatná zpěvně hudební čísla přerušovaná mluvenými dialogy, což je hlavní znak odlišnosti s operou buffou, v níž jsou zpívanými recitativy. (TROJAN, 2001 str. 87)

*Opéra comique* vznikla z praxe jarmarečního divadla (Théâtre de la foire). V tomto prostředí byla v roce 1741 uvedena v St. Germain *La chercheuse d'esprit* (Hledající ducha) Charlese Simona Favarta (1710-1792), kde byly textově propracovány typy lidových postav se scénami emocionálních projevů. Přirozený byl průběh dialogizovaného textu, který byl přizpůsoben reálnému mluvenému projevu. Toto mají s italskou *operou buffou* společné. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 120)

Pro francouzské komponisty bylo důležité opětovné propojení hudby s mluveným dialogem, dát prostor emocionalitě a dojímavosti. Základ průběhu *opery comique* tvořily mluvený text, zpívaný *vaudeville*, *ballet-divertissement* a dramatické akce. Sólovým výstupům sloužily ariety. Sociální rozdíly postav byly ve spojení s určitým hudebním druhem. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 122)

Předstupněm francouzské komické opery jsou do určité míry baletní komedie Jeana Baptisty de Lullyho (1632 – 1687) na Moliérovy (1622 – 1673) texty, kde se střídaly mluvené dialogy se zpěvy a tanci. Nejdůležitější impuls pro vznik *opery comique* bylo provedení buffy *La serva padrona* (Služka paní, 1733) od G. B. Pergolesiho (1710 – 1736) v pařížské Comédie italienne roku 1746 v italštině a následujícího roku ve francouzštině. Dalším impulz pak dal Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778), který nepovažoval francouzský jazyk za vhodný pro operní zpěv. Stal jedním ze zakladatelů scénického melodramatu. Velkého úspěchu dosáhlo jeho dílo *Le Devin du village* (Vesnický věštec, 1752), ke kterému napsal text i hudbu. Snažil se dodržet přirozený spád francouzské řeči a snažil se navázat na *operu buffa*, v obsazení se třemi zpěváky a drobnými pantomimickými rolemi. Toto dílo bylo populární a Charles Simon Favart 1710 – 1792) jej parodoval v díle *Bastien et Bastienne* (Bastien a Bastienka z roku 1763) a na německý překlad této parodie navázal už dvanáctiletý Mozart singpielem *Bastien und Bastienne* v roce 1768. (TROJAN, 2001 stránky 81-82)

Významným představitelem francouzské opery comique byl Egidio Romualdo Duni (1708 – 1775), který uměl výborně zkombinovat italskou hudební stavbu s dikcí francouzského jazyka, jehož významné dílo bylo *La fée Urgéle* (Vila Urgele) z roku 1765. Ač původem Ital, dosáhl příkladného spojení hudby a francouzského jazyka. (ŠIŠKOVÁ, 2012 str. 122)

Dalším důležitým zástupcem komické opery byl Francois-André Danican Philidor (1726 – 1795), který vytvořil základ sentimentálních situací v *opeře comique* 19. století. Jeho významným přínosem bylo záměrné využívání stylizovaného zpěvního projevu a velmi propracované deklamací francouzského textu. V hudebním projevu se projevuje

estetický zásah přirozenosti v umění a v hudební komedii dosáhl realistického hudebního vyznění. Největšího ohlasu dosáhl operou *Le maréchal ferrant* (Kovář, 1761). (ŠIŠKOVÁ, 2012 stránky 122-123)

Výrazně stupňovat dramatičnost se v 18. století podařilo hudebními skladateli André Ernestu Modeste Grétrymu (1741 – 1813) z Lutychu. Ve své době byl nejpopulárnější francouzský skladatel, kterého hrály všechny operní domy. Komponoval až tři opery ročně. V Grétryho operách se projevovala cituplná, dojemná dramata a text zachovával principy francouzského dramatu. Rovněž jeho zpracování melodických linií představuje jedno z nejlepších spojení slova a hudby. Ve své hudbě se snaží zachovat přízvuk francouzského jazyka. Grétry výrazně posunul hudební obsah komické opery, která se tak přiblížila grand opeře, což je Grétryho největší hudební přínos. Uplatňoval všechny prvky v rámci opery: árie, jednoduché strofické zpěvy, vaudeville a kuplet. Situační hudba je stejně důležitá, jako ansámby a sbory. Balet a scénická hudba byly zpracovány se stejnou důležitostí, jako stěžejní čísla opery. Poslední krok, tedy spojení symfonické hudby s kompoziční metodou, dokázal až Wolfgang Amadeus Mozart. (ŠIŠKOVÁ, 2012 stránky 123-125)

Tradice komické opery zasahuje do 19. století. V něm je však humor protknut vážnými, až tragickými prvky, což je možné doložit na počátku 19. století např. u Cherubiniho, či Méhula, ale i Bizetova opera *Carmen* byla původně komponována jako zpěvohra s mluvenými dialogy. V Théâtre de l'Opéra comique z roku 1715 se postupně, díky proměně dialogů v recitativy, dostávají díla na scénu Velké opery. (TROJAN, 2001 str. 87)

## 4.5 Tragédie lyrique

*Tragédie lyrique* (francouzská vážná opera) se rozvíjela od sedmdesátých let 17. století. Byly v ní propojeny vlivy italské vážné opery s francouzskou tradicí. Navazovala na baletní inscenace – *ballets de cour*. Náměty vycházely z antické mytologie, libreto pak ze vzoru francouzské klasické tragédie, kdy text byl členěn na 5 dějství, kterým předcházela prolog oslavující krále. Hudba byla méně virtuózní než u italské *opery seria*. Představení bylo zahájeno *ouverturou* (předehra francouzského typu). Základ děl tvořil recitativ, který měl respektovat deklamaci jazyka. Recitativy byly zpěvnější, rytmizované a doprovázelo je cembalo nebo orchestr. Árie byly kratší, se sylabickou melodikou, bez koloratur. Mezi



recitativy a áriemi byl malý kontrast. Ve francouzské vážné opeře měl svůj prostor také balet, ansámbl, sbory a početný orchestr s bohatou instrumentací. (SOUŠKOVÁ, 2007 stránky 58-59)

Základy *Tragédie lyrique* nalezneme v Baroku. Zejména zásluhou těchto jmen: Pierre Perrin s Robertem Cambertem, Jean Baptiste Lully a Jean Philippe Rameau. (VÁLEK, 1994 stránky 26-30)

Pierre Perrin (1620 – 1675), divadelník a básník, se snažil, aby francouzská hudba a řeč zvítězila nad cizími vlivy a zboural francouzský předsudek, že francouzský text je nevhodný pro zpěv. Pomáhal mu v tom Robert Cambert, pařížský varhaník a intendant hudby, který se staral o hudební složku Perrinových děl. (VÁLEK, 1994 str. 26)

Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) je považován za skutečného tvůrce *Tragédie lyrique*, zpívané tragédie. Snažil se přizpůsobit operu francouzským názorům a vkusu. Považoval operu za sdružení tří částí, z nichž každá musí být správně umístěna v pravý moment. Základem je podle něj dramatický text, k němu se pojí hudba a na třetím místě je balet. Tyto tři části mají tvořit základ francouzské opery. Text má být přední a nedůležitější část opery. Vokální část jeho opery byla deklamační, ve francouzském stylu, tedy ve francouzském dramatu. Tato deklamace má být patetická. U Lullyho se nevyskytuje recitativ a pokud, je prokomponován. Opera je hudebně bohatá s důslednou lyričností, která způsobuje jednotvárnost díla i díky patetickému pojetí. Pro Lullyho hudbu je typická větší rytmičnost, než je tomu u italské opery, ale právě ona může unavovat a způsobuje stylovou jednotvárnost. Jeho předností byl tanec ve zpěvu, i ansámblovém. Tanec je doprovázen taneční písní a ansámblové části se zpívají tanečním způsobem. Také prology mají taneční půvab. Díky tanci narostla důležitost instrumentální hudby. Na důležitosti nabyla i ouvertura. Začíná stoupat hudebně dramatické působení, které je blízké Gluckovi. (VÁLEK, 1994 str. 29)

Jean Philippe Rameau (1683 - 1764) je dovršitelem Lullyho odkazu, od kterého přejímá náměty z mytologie a balet, ale převyšuje ho harmonicky, melodicky, taneční hudbou a barvitostí orchestru. Oproti Lullymu prohloubil charakteristiku osob a dal větší prostor pro rozvoj dramatických situací. Je mistrem odstíněného recitativu, airs vedou svou vážností ke Gluckovi, drobné arrietes v italském duchu zaujmou použitím občasně koloratury. Oproti Lullymu Rameau klade větší důraz na sbor a jeho dramatický účinek. V jeho dílech má významnou roli balet a najdeme v jeho repertoáru mnoho žánrů, které se od baletu odvíjí: *comédie-ballet, opéra-ballets* apod. (TROJAN, 2001 stránky 70-71)

V 2. polovině 18. století byla *Tragédie lyrique* uměním, jež reprezentovalo stále aristokracii. Mezi její náměty patřily hrdinské činy z mytologie a historie. *Tragédie lyrique* se v klasicismu dostala do krize, díky námětům, které nevycházeli z reálného života, podobně, jako u opery seria. Řešení krize se objevilo v reformě Christopa Willibalda Glucka. (SOUŠKOVÁ, 2007 stránky 63-64)

#### 4.6 Comédie lyrique, Revoluční opera, opera semiseria

*Comédie lyrique* je typ francouzské opery, jejíž hlavní námět, téma, zpracování a tón odrážejí, více či méně silně, normy běžné, současné mluvené komedie. V 18. století byl tento typ opery použit například v díle Grétry's *Colinette à la cour, ou La double épreuve* z roku 1782, nebo e.g. Dezède's *Alexis et Justine* z roku 1785. (BARTLET)

Dramatické společenské události, které ve Francii probíhaly od konce 18. století dospěly k novému druhu opery – *revoluční*. Její téma představovalo revoluční tematiku, melodie odvozené z revolučních písní i pochodů. Mluvené slovo střídalo hudbu a důležitou součástí byly velké sborové zpěvy. Nejslavnější revoluční operou se stalo dílo Luigi Cherubina (1760 – 1842) – *Vodař*. Revoluční opera se odráží také v díle L. V. Beethovena *Fidelio*. (SOUŠKOVÁ, 2007 str. 64)

*Opera semiseria* je operní druh, který v sobě spojuje prvky komické a vážné opery, tedy vážný děj s komickými situacemi a zápletkami. Příkladem tohoto druhu je Mozartův *Don Giovanni*. (SOUŠKOVÁ, 2007 str. 63)

#### 4.7 Ballad opera

*Ballad opera* je druh anglické zpěvohry 18. století s mluvenými dialogy. Melodie písní byla často přebrána z lidových písní, či dobových oper, nebo jiných populárních skladeb z různých žánrů. *Ballad opera* měla vliv na vznik německého singspielu. (VÁLEK, 1994 str. 130)

Termín „ballad opera“ je nesprávný název. Takto pojmenované práce jsou hry (téměř vždy komické, frašky), do kterých byly zapracovány nejrůznější skladby. Méně než polovina, jsou skutečně populární balady. Zdroje hudby se velmi liší a nalezneme zde např. árie z Händelových oper, i skladby z italských koncertů. Hudba je vystavěna s novými

slovy a písně jsou včleněny do dramatické struktury hry, ne nahodile vkládány. (PRICE, a další)

Její vznik je spojen s koncem Händelovy operní společnosti a s uvedením Žebrácké opery roku 1728, která vznikla v kontextu zvyšující se obliby literárních satir. Ku příkladu Jonatan Swift (1667 – 1745) napsal *Gulliverovy cesty* (1726). Swift dal ve svém díle pobídku kolegovi Johnu Gayovi, aby napsal pastorálu z londýnského vězení, jež by v historii hudebního divadla svou razancí neměla obdoby. (TROJAN, 2001 stránky 87-88)

John Gay (1685 – 1732) napsal libreto *The Beggar's Opera* (Žebrácká opera, 1728), která je satirou anglické společnosti s konfrontací nejvyšší a nejnižší společnosti. Zároveň se zde objevuje parodie na italskou operu seria. Toto parodování se objevovalo již náznakem ve Francii, v Žebrácké opeře je však provedeno zcela. Parodující část nalezneme v opeře u žebráka, který v prologu oznamuje svatbu dvou pěvců a zesměšňuje svým vystoupením prolog vážné opery. Je zde vložena rvačka pouličních holek, která měla připomínat bitku dvou Händelových primadon na operním jevišti. Tak, jako bylo originální libreto, je originální i hudební stránka. John Christopher Pepusch (1667 – 1752) složil ouverturu, jednu melodii, dále použil známé nápěvy pouličních popěveků a anglických ballad. Hudební čísla jsou spojena mluvenými dialogy, ve kterých se volně rozehrává děj. Písňová zpěvohra s Gayovým libretem a Pepuschovým aranžmá byla první a nejdůležitější anglickou operou 18. století, která ovlivnila významně domácí tvorbu a zasáhla do dalšího století a dále. Moderní verzi uvedli v roce 1928 Bertold Brecht a Kurt Weill v díle *Dreigroschen oper* (Třígrošová opera, 1928) a původní dílo upravil také Benjamin Britten v roce 1948. (TROJAN, 2001 stránky 88-89)

Během 18. století se v Anglii postupně objevila spousta obdobných her. Mezi autory ballad opery v období klasicismu patří například Thomas Augustine - *Love in a Village* (Láska na vsi, 1762), Thomas Linley, který upravil oblíbenou komickou operu *The Duenna* (1775) a v roce 1779 nově instrumentoval Žebráckou operu. Z českých pak Jan Ladislav Dusík, který společně s Michaellem Kellym zkomponovali *The Captive of Spielberg* (Uvězněná na Špilberku, 1798). Hlavním pokračovatelem *ballad opery* byl Henry Rowley Bishop (1786 – 1855), kterému se připisuje přes 120 scénických prací. (TROJAN, 2001 str. 89)

Opera jako žánr má v každé zemi svá specifika. Kapitola nám dala nahlédnout co je typické pro jednotlivé dobové žánry v evropských zemích, jak se vyvíjel a do jaké podoby v klasicismu dospěl. Velký rozdíl byl tradičně mezi operou francouzskou a italskou

(například francouzská používala tanec, což je její typická charakteristika, oproti pěvecké virtuozitě v opeře italské).

## 5 HLASOVÉ OBORY KLASICISMU

Doba belcanta historicky souvisí s obdobím největšího rozkvětu pěveckého umění kastrátů 17. a průběhu 18. století. Zpěváci bel canto, tedy „krásného zpěvu“, zaujali jedinečným ténbrem, rozmanitou barvou hlasu a virtuozitou vokálních figurací a vroucím lyrismem. Hlas kastrátů byl základním projevem bel cantového období. V mužském těle byly chlapecké hlasivky, jejímž výsledkem bylo zachování zářivého svěžího hlasu, který využíval zvukovou sílu a délku dechu mužského hlasu, kterého ženy, ani falzetisté, nemohli dosáhnout. Jejich pěvecká virtuozita nebyla od té doby překonána. Pro všechny zpěváky pak platí, že museli ovládat improvizaci, typickou pro operu seria, která měla umocnit charakter i árii. (ZELENKOVÁ, 2009 stránky 16-17)

Pojednáváme-li hlasové obory klasicismu, je potřeba vycházet z baroka, kde spočívá základ hlasových oborů pro klasicistní operu. Důležitým je umění bel canto. Ačkoliv dnes víme, že bel canto, pro které je typické umění kastrátů, se připisuje období baroka, je potřeba nalézat jeho přesah i v dalších etapách, tedy i v klasicismu, a ještě u Gioacchina Rossiniho. Sám Rossini v dopise Luigi Crisostomo Ferruccimu z roku 1866, kde se kastráty zabývá obecně, píše: *„A oni zmrzačení, kteří neměli žádnou jinou životní možnost než zpívat, byli zakladateli cantar che nell'anima si sente (zpěvu, který je cítit, slyšet v duši) a s jejich odstraněním započal hrozivý pád italského belcanta.“* (CELETTI, 2000 str. 16) Problematika kastrátů se však projevovала již v klasicismu, kdy si W. A. Mozart, který komponoval i pro kastráty, stěžoval, že se mu již nedostává tolik kvalitních hlasů. Během 18. století totiž přestávala být kastrace, jako proces k získání krásného hlasu, akceptovatelná a definitivnímu konci kastrátů napomohl v roce 1870 oficiální zákaz sterilizace v Itálii, která byla mekkou kastrátů. (KUBÍČEK, 2010) I díky tomu pozorujeme v klasicismu narůstající význam vysokých ženských a mužských hlasů, tedy sopránů a tenorů.

*„Ještě u Glucka není pěvecká linka a vedení jednotlivých hlasů rozlišeno podle druhu hlasu, árie pro všechny hlasy jsou stavbou melodie shodné.“* (VLČKOVÁ, 2012) Až Mozartem začala hlasová charakteristika rolí rozlišovaná současně s dramatickým určením postavy. V italské opeře můžeme sledovat rozdělení hlasů, které postrádalo zájem

o charakteristiku dramatickou. Kastrátský soprán zpíval mužskou hrdinskou postavu, bas byl, vyjma buffy, vyčleněn, alt s tenorem si mohli vyměňovat úlohy. Ženské hlasy byly obsazeny, ale někdy zastoupeny mužem. (HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, 1987 str. 80)

V Mozartových operách nebyly postavy stylizovány vždy stejně. Zejména v jeho starších operách italského typu a vznešeného obsahu jsou postavy ještě neosobně ideově pojaté, jsou spíše symboly než lidmi. Hlasovou charakteristiku objevujeme například u jeho první opery *Apollo et Hyacinthus* (Apollo a Hyacinth) z roku 1767. Postavu Apollona řadíme k altu velkého rozsahu (pro kastráta) s širokým melodickým nesením. Hyacinth působí jako něžný chlapecký soprán s malou mírou koloratury. (HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, 1987 str. 80)

## 5.1 Sopranisté a sopranistky

Základem zpěvu sopranistů a sopranistek byl tzv. *canto sul fiato* (zpěv na dechu), kdy se při správné fonaci tón tvoří, podpírá, zesiluje i zeslabuje podle množství dechu. Technika byla využívána sopranisty – kastráty od roku 1650 s rozsahem až  $a^2$ . Ten se nezvyšoval až do počátku 18. století. V tomto století se postupně zvyšovaly nároky na rozsah a od roku 1720 se objevuje typ *soprano acuto* (vysoký soprán). Rozsah se dostává až na  $c^3$ . (ZELENKOVÁ, 2009 str. 18)

### 5.1.1 Mozartův soprán

Když operní zpěvák dosáhl slávy v první polovině 18. století, bylo to díky schopnosti provádět propracovanou, náročnou hudbu s velkou technickou přesností. Sopranistce s největší technickou schopností byl přidělen titul *prima dona*. Získala tak největší množství árií, nejpozoruhodnější, avšak náročné. V průběhu 18. století se postupně na soprán zvyšovali nároky z „dvoučárkovaného  $a$ “ ještě výše. Oba Mozartové (otec i syn) obdivovali sopranistku Lucreziu Aguiari, jejíž rozsah byl od  $g - c^4$ . I Gluckova první Alcesta, Anna de Amicis, získala Mozartovu úctu a obdiv za její rozsah v roli Junia (*Lucio Silla*, 1772). (JANDER, a další)

Během pozdního 18. století si skladatelé cenili nejen delšího horního rozsahu, ale také schopnosti dramaticky rozlišit ženské sopranové role pomocí rozsahu, techniky a charakteru. Především Mozart vytvořil sopranové role různých variací: slavné role (*bravura role*) s velkou tradicí a s prvky parodie (Fiordiligi, Donna Elvira a Donna Anna), vážné role patetického charakteru (Pamina) a hlavně role subretního charakteru (Susanna,

Zerlina). Od tzv. *bravura* rolí požadoval Mozart rozsah  $a^2 - h^2$  jako nejvyšší tón. Po brilantní roli Královny noci, kterou napsal pro sopranistku Josephu Hofer (jeho švagrová), vyžadoval v árii *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* dokonce  $f^{\sharp}$ . Další Mozartova švagrová Aloysia Lange byla také ceněná pro svůj výborný rozsah a silný horní registr. Rozdíly v rolích byly spíše dramatické, než aby sloužily pro vokální kategorizaci. Například Luisa Laschi vytvořila roli hraběnky/kontesy Almavivy ve *Figarově svatbě* a zároveň zpívala Zerlinu v *Donnu Giovannim* (1788), které bychom v dnešní době jen těžko přisoudili jednomu interpretovi. Nicméně sopranistka Adriana Ferraresi del Bene, představitelka Fiordiligi v *Così fan tutte* zpívala Susannu v novém nastudování *Figarovy svatby* z roku 1789, kdy Mozart odstranil část původní role a speciálně pro ni složil dvě úplně nové árie. (JANDER, a další) Z toho lze odvodit, že Mozart se pěveckými hlasy zabýval a skládal, či upravoval hudbu pro konkrétního pěvce. To lze také doložit dopisem Mozarta z 24. března 1770, kdy navštívil dům slavné sopranistky („*famous soprano*“) v Parmě. Mozart v něm popisuje, že po večeři poslouchal její pěvecký výstup a byl uchvácen tóny, které stoupaly až nad vysoké C. (ELLIOTT, 2006 str. 106)

## 5.2 Mezzosopranisté a mezzosopranistky

Stejně jako u sopránu, i u mezzosopránu se objevuje *canto sul fiato*. Rozsah u tohoto hlasového oboru byl na konci 17. století přibližně  $e^2 - f^2$ , ale zhruba od poloviny 18. století dosahuje  $a^2$ . (ZELENKOVÁ, 2009 str. 18)

### 5.2.1 Mozartův mezzosoprán

Jean-Jacques Rousseau ve svém *Dictionnaire* z roku 1768 poznamenal, že sólový mezzosopránový hlas byl v Itálii uznávaný více než ve Francii. Velké uplatnění tohoto hlasového oboru nenajdeme ani u Mozarta. Využití zůstalo podobné, jako u Mozartových barokních předchůdců. Mladé hrdinské role psal pro kastrátové mezzosopranisty (Idamantes v *Idomeneovi* a Sextus v *La clemenza di Tito*). Jeho ženské role jsou všechny určené sopránu, ale některé spadají do mezzo rozsahu včetně například Cherubina (tzv. kalhotková role, tj. žena hraje mužskou roli) nebo Dorabelly v *La clemenza di Tito*. (JANDER, a další)

## 5.3 Altisté a altistky

Alt používal do konce 17. století při zpěvu spíše prsního rejstříku (přirozeného – přírodního hlasu) a měl omezený rozsah zhruba do  $c^2$ . V 18. století se díky zapojování falzetu zvyšoval asi do  $d^2$ . Díky tomu se začíná uplatňovat ozdobný zpěv, do té doby typický spíše pro soprán. (ZELENKOVÁ, 2009 str. 19)

### 5.3.1 Mozartův alt

V 16. – 18. století byly altové části zpívány spíše muži – kastráty, falzetisty, nebo tenory. Termín alt a kontraalt byl často zaměňován. Tzv. *Contraalto* byl určen pro kastráta v hlasovém rozpětí altu ( $f - d^2$ ). (JANDER, a další) Mozart složil například kontraaltovou árii *Ombra Felice* pro kastráta Francesca Fortiniho. (ABERT, 2007 str. 342)

## 5.4 Tenor

V baroku a belcantu byl tenor upozaděn mistrostvím kastrátů. Ačkoliv se tenoři v barokních operách vyskytovali, kastráti, kterým byla přisouzena role milovníků a hrdinské role, vytlačili tenory do rolí například starých žen. Až u Alessandra Scarlattiho se tenor v jeho operách objevuje v rolích například oponujícího krále, prince, vojenského velitele apod. S klasicismem roste jejich význam. (FORBES, a další)

### 5.4.1 Mozartův tenor

Mozartovo použití tenorů se řídí předchozími tradicemi. V jeho vážných operách hrál kastrát romantické hrdiny a tenor měl druhořadou roli muže, nebo vojenského velitele. Vedoucí role pro tenor napsal pro německý singspiel. Mozartovi zvyklosti můžeme pozorovat v řadě jeho děl: V singspielu *Bastien und Bastienne* (*Bastien a Bastienka*, 1768) tvoří milostný pár soprán a tenor, stejně, jako v *Die Zauberflöte* (*Kouzelná flétna*, 1791). V díle *Lucio Silla* (1772) byla hlavní postava, Cecilius, kastrát, zatímco diktátor Silla je tenor. Stejný vzorec pozorujeme v jeho vrcholné tvorbě, u opery *La Clemenzia di Tito*, kde romantická složka je podrobena kastrátové roli (Sextus) a císaře Tita hraje tenor. (FORBES, a další)

## 5.5 Tenorbaryton, basbaryton a bas

Tyto hlasy byly využívány do vedlejších rolí. Větší možnosti získávali až v operách Georga Friedricha Händela. Velkou úlohu měli v operách buffa, kde obsadili i hlavní role.

Jejich rozsah se pohyboval u basu a basbarytonu do e<sup>1</sup>. Tenorbaryton zhruba A – g<sup>1</sup>. (ZELENKOVÁ, 2009 str. 19)

### 5.5.1 Mozartův bas

Mozartovy hlavní role pro baryton a bas baryton vycházejí z tradice *basso buffo* u které není jasné rozlišení mezi basy a barytonem. Stefano Mandini, první hrabě Almavira z *Figarovy svatby*, byl popsán jako *primo buffo mezzo carattere*, měl hlas, který by byl dnes popsán jako baryton. Specializoval se na operu buffa a dříve hrál Almavivu v Paisiellově *Il barbiere di Siviglia*. Mozartův první Figaro byl komický bas Francesco Benucci. Luigi Bassi vytvořil hlavní roli na pražské premiéře *Dona Giovanniho* v roce 1787. Ten pár let předtím zpíval hraběte ve *Figarově svatbě*. Jeho rozsah byl popsán v roce 1800 a ležel někde mezi tenorem a basem. *Basso buffo*, Francesco Albertarelli zpíval *Dona Giovanniho* na vídeňské premiéře. (JANDER, a další)

Z kapitoly je patrné, že Mozart a předpokládejme i jiní skladatelé jeho doby, komponovali pro určité hlasy. Často pro konkrétní osoby. Mozart sám navštěvoval zpěváky a jejich hlasy poslouchal. Během klasicismu postupně získali na významu tenoři a sopranistky (díky Gluckově reformě a postupnému zániku kastrátů), ale i basový hlasový obor (zejména díky opeře buffa).

## 6 INTERPRETACE OPERY PODLE FRANCESCA ALGAROTTIHO

Současné publikace nepodávají výklad k interpretaci jednotlivých operních žánrů. Jsou zaměřené pouze na jejich historický vývoj. Vyvodit proto konkrétní závěry a návrhy pro interpretaci klasicistní opery je obtížné. Východiskem nám může být dobový spis Francesca Algarottiho (1712 – 1764) *Saggio sopra l'opera in musica*. Významná je pro nás kapitola *Della Maniera Del Cantare, E Del Recitare* (Způsob zpěvu a recitace, strany 40 – 51) ze které tato kapitola čerpá.

Dobrá hudební kompozice není vše, velký důraz musíme soustředit na samotnou produkci. Ve velké míře záleží na způsobu, jakým je interpretována zpěváky, tedy přednesem. Velmi snadno se může stát, že dobrý skladatel bude jako dobrý velitel v čele špatné armády, s tím rozdílem, že dobrý velitel má možnost vychovat dobré vojáky, ale



hudební skladatel nemůže nést úplnou odpovědnost, jak budou jeho díla interpretovat virtuosové (muzikanti, hudebníci), nemůže jim lichotit, ani upustit od myšlenky, že v první řadě je důležité se naučit dobře mluvit svým vlastním jazykem, dobře artikulovat, vyslovovat, aby vám bylo rozumět a nezaměňovat slova, jak je často obecným zvykem virtuosů. Nic víc nepošpiní dílo jako jejich běžná praxe ukousnout finále a zkrátit text často natolik, že pokud člověk nemá zrovna před sebou knihu opery, není schopen porozumět obsahu děje. (ALGAROTTI, 1763) Algarotti zde tedy mluví o tom, že schopnost kvalitní interpretace výrazně ovlivňuje znalost textu a jazyka, ve kterém je dílo napsáno. Osvojit si tyto znalosti jsou důležité jak pro skladatele, tak pro zpěváky. Skladatelé by měli při komponování dbát textu libreta proto, aby se v hudbě nevytratil význam textu (dramatická složka). Pro zpěváky je znalost jazyka, ve kterém zpívají, důležitá pro pochopení významu zpívané árie i celého díla. U takového zpěváka můžeme předpokládat, že bude umět pracovat s ozdobami a vhodně je do árie zařadí a textovou složku naopak podpoří. Ne vždy jsou totiž ozdoby skladatelem pevně dané. Pokud rozumím libretu, přichází zároveň i představa emoce, kterou je potřeba si navodit v konkrétní árii. Těžko by si zpěvák správně navodil emoci radosti, pokud by nevěděl, o čem zpívá. A protože hlavním jazykem vážné hudby je italština, ve kterém byla v průběhu historie komponována většina děl, měla by být výuka tohoto jazyka pevnou součástí studia hudebních oborů, zejména u klasického zpěvu.

Velkou výhodou oproti komikovi má bez pochyby herec v opeře, kde recitace je vázána a omezena (krácena) notami, jako v antických tragédiích. Anton Maria Salvini (1653 – 1729) zaznamenal všechny tyto zásady, které musí být zachovány. Nemůžete zašlapat či opomíjet různé skloňování a trvání délky hlasu u slov v odstavcích, které čtete. Nezůstává toho pak tolik, co musíte dát sami ze sebe. Co jiného dělá choreograf, než že předepisuje tanečnickovi kroky a otočky v souladu s časem a hudbou? A přitom nemůžeme pochybovat o tom, že tyto kroky přenesou samotný tanečník s osobní grácií do pohybového projevu, který je odrazem jeho duše. Tudiž v recitaci nejen osobní gesta herců, některé suspenze, některé malé přestávky a ponoření se v některých místech do děje více než v jiných nemohou být zapsány. Vše závisí na vlastní inteligenci účinkujícího. V základě záleží především na květnatosti výrazu, jak hluboko zasáhnou daná slova do mysli a srdce posluchače. Nesrovnalosti by ve větší míře byly pryč, kdyby to, co je fundamentální a na prvním místě v hudbě, nepadalo do myšlenek posledních, jak učitele, tak zpěváků a recitace, nejpodstatnější část dramatu, nebyla v kompozici i v provedení tak zanedbána, jako je tomu v současné době (polovina 18. století) a za předpokladu, že by tyto árie měly

dobrý přednes. Teprve pak mohou být slyšeny se skutečnou radostí a mohou najít cestu k srdci. V recitaci jsou moderní virtuosové zaujatí a mají zkreslené představy, nýbrž soustředují všechnu svoji péči a myšlení pouze na zpěv. Zpěváci se naučí zpívat, ale chtějí i hrát. (ALGAROTTI, 1763) Další důležitou složkou interpretace je tedy recitace, která opět souvisí se znalostí textu. Recitaci považuje Algarotti dokonce za „nejpodstatnější“ složku dramatu. Můžeme soudit, že výuka recitace byla v jeho době opomíjena. Učitelé se soustředili zejména na složku pěveckou. Můžeme soudit, že interpreti by měli libreto opery umět nejen zpívat, ale také recitovat a případně jej dramaticky ztvárnit s vhodným použitím gest. Proto bez řádné výuky recitace (dramatizace) toho není možné u studentů sólového zpěvu dosáhnout ve vyšší kvalitě.

Ten, kdo neumí zastavit hlas, neumí zpívat. Z jaké pozice se italští virtuosové představují, tak nesmyslně, zůstává velkým tajemstvím. To nikdo nestuduje. Přemýšlejí naopak, že celá věda je o dělení hlasu s neustálým poskakováním z noty na notu. Výběr repertoáru nespočívá v tom nejlepším, který vám skladatel nabízí, ale v tom, ve kterém je nejvíce mimořádností a složitostí. Jsou to mladí zpěváci, co musejí studovat ty části hudby pro kterou je typická větší obtížnost. Ti mohou svůj hlas povznést na vyšší úroveň, které dospělí už nemohou dosáhnout. Tímto způsobem jsou schopni provádět i to nejtěžší a vyjádřit se s onou lehkostí v doprovodu a s přízní diváka. Skutečné umění má ale spočívat v tom, že úděl zpěváků je prostý zpěv. Ne trylkování a švitoření. A i když je hudba krásná a sympatická, nemohou zženštit. Nechtějí-li se naučit správný způsob zpěvu, adaptují se jejich kroky, jejich křik, jejich tříštění hlasu, uletí rozkvět a zničí se vše. Skoro si vezmou masku na obličej kompozice a dospějí k tomu, že všechny árie připodobní těm ženám ve Francii, co mají všechny stejnou rtěnku a vypadají jako z jedné rodiny. V Itálii je ve zpěvné opeře zvykem velká svoboda v hudbě. Opery jsou skládány zdlouhavě a s málo notami, s návody pouze k melodiím. Proto je zde možnost to vynahradit svým osobním talentem a dát do toho ze sebe to, co se zpěvákovi líbí. Je na zvážení pro a proti, ale zdá se, že jsou vhodnějšími zvyky francouzské, které neumožňují jejich zpěvákům tyto arbitry, které až příliš často zneužívají a zužují obsah pouhým výkonem bez myšlenky. Pravdou zůstává, že může vypadat nudně slyšet replikovat stále totéž. Je logické, že je potřeba si nechat prostor pro vědu, fantazii a náklonost zpěváka, ovšem na druhou stranu se velice nesnadno setká, jak díky nevědomosti, tak díky nesprávné touze potěšit, s věděním nebo chtěním být vázán na toto téma a nezbaví se zapomnění každého dekóra a každé pravdy. (ALGAROTTI, 1763) Algarotti zde kritizuje nadměrnou pěveckou virtuozitu typickou pro *operu seria*. Pro zpěváky vážné opery je příznačné přílišné používání koloratur, které jsou

mimořádně složité a pro starší zpěváky již často nad jejich síly. Algarotti tedy požaduje, aby operní herci svůj pěvecký um umírnili ve prospěch textu (stejně, jako skladatelé). Proto je potřeba vhodně pracovat s pěveckými ozdobami, jak bylo v práci popsáno výše. Vzorem pro skladatele i zpěváky měla být francouzská opera.

V závěru Algarotti píše o učitelích, kteří by se měli odklonit od zpěvu, který je slyšet v duši (zpěvu v období *bel canto*). (ALGAROTTI, 1763) Můžeme z toho opět odvodit, že zpěváci v klasicismu měli upustit od přehnaných koloratur ve zpěvu, a to skrze hudební skladatele, kteří měli svou hudbu podřídít kvalitnímu textu. Jeho význam nesmí zaniknout v množství přehnané pěvecké virtuozity.

## 7 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY PŘEDNESU

Interpretací<sup>22</sup> plní skladba svou hlavní funkci. Přednes je spojení zpěvního, sluchového ústrojí a složitých psychických procesů na nichž stojí prožitek skladby. Dobrý přednes získáme dodržáním skladatelova zápisu s jeho pokyny a naznačených představ. Výraz je individuální pěvcův vklad. Pro dobrý přednes je základem zvládnutí pěvecké techniky, která je v souladu s tvůrčím záměrem. Opomenout nesmíme ani psychiku zpěváka, která má na přednes podstatný vliv. (VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, 2002 str. 56)

K všeobecným výrazovým prostředkům přednesu můžeme řadit tempo skladby, které obvykle předepsal sám skladatel (Mozart nebyl výjimkou – viz příloha C), frázování – tedy zaokrouhlení hudebních a větných celků, které bychom neměli rozbíjet nevhodnými nebo nápadnými vdechy na špatných místech, či správný přízvuk – důraz, akcent (je dobré vědět, kde má určitý jazyk svůj akcent, například čeština či slovenština má akcent na první slabice, italština obvykle na druhé či třetí slabice od konce apod.). Přízvuky můžeme chápat jako slovní, větné (smysl věty), nebo hudební (rytmický, melodický, harmonický). Pokud se přízvuky slovní, větné a hudební nekryjí, je dobré je vyrovnávat dynamikou. Toto obvykle nastává při překladech z původního jazyka do cizího. (VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, 2002 str. 57)

Dynamika je prostředkem, který také skladatel, obvykle, předepisuje. Vzestupná je spojena s *crescendem* a sestupná s *decrescendem*. Základ dynamiky tvoří *mezzoforte*, který značí střední sílu. Od ní odvíjíme *forte* nebo *piano*, výjimečně *fortissimo* či *pianissimo*. Dynamika je pro každého pěvce relativní a je potřeba vycházet z jeho přirozeného hlasu.

---

<sup>22</sup> Interpretace a přednes jsou v této práci synonyma.

Co je pro někoho forte, může být pro jiného mezzoforte. (VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, 2002 str. 57)

Agogika není skladatelem předepisována. Je to jakési vlnění tempa související s dynamikou, který nemá porušovat základní stavbu skladby, sloh ani charakter. Agogika souvisí s pochopením skladby interpretem. (VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, 2002 str. 57)

Ke správnému přednesu a vystižení skladby patří i stylovost. Tedy přihlížet k podmínkám, za kterých skladba vznikla, v jakém slohu byla komponována a pochopit zvláštnosti různých období společenské, kulturního a historického vývoje. Nelze však pominout fakt, že interpretace podléhá určitým vývojovým změnám v umění a estetice, například zrychleným tempem starších skladeb interpretovaných v dnešní době. Díky tomu všechny znaky interpretace té či oné doby do současné podoby nepřežijí. Současní interpreti tedy nemohou být přesným otiskem dobových interpretů. Každý zpěvák je interpretem své doby, proto prezentuje dílo s pochopením v době, ve které žije. I přesto by se měl zpěvák snažit o respektování skladatelova zápisu. Při interpretaci se pak projeví celková zpěvákova osobnost a všechny jeho části. Hudebnost, inteligence, rozhled apod. (VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, 2002 stránky 57-58)

Důležitou součástí přednesu je spojení hudební a textové složky. Někdy si zpěvák hudební part vykládá jen jako pouhý doprovod ke zpěvu. Tím se zpěvák ochuzuje o uvědomělou spolupráci pěveckého interpreta s instrumentálním hráčem. Všichni tvoří celek a spoluutvářejí předváděnou skladbu. (VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, 2002 str. 58)

Jarmila Vrchotová-Pátová, pěvkyně a pedagožka, ve svém díle Didaktika zpěvu pro sólisty, sborové pěvce a budoucí pěvecké pedagogy uvádí: „*Přednes není něco strnulého, neměnného, co se „naučí jednou provždy“.* Píseň přednesená v jiném čase, za jiných okolností a jiné nálady interpreta podléhá také těmto (i když vzhledem k její celkové základní přednesové stavbě nepatrným) změnám. Není to chyba, je to důkaz, že umění nestojí samo o sobě, ale je tvořeno člověkem.“ (VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, 2002 str. 58)

Přednes operních árií, které jsou zpívány na pódiu, podléhá zásadám podobné písňím. Vnitřní prožitek a umírněná gesta jsou esteticky vhodná, jsou přijatelnější, než „přehnaný“ výkon, který se na pódium nehodí. Interpretaci operních rolí je potřeba vnímat v celku dramatického díla, kde rozhodující jsou režisér a dirigent. Každý pěvec by měl svou roli vypracovat co nejdokonaleji a nejdetailněji jak po pěvecko-technické stránce, tak ve vystižení charakteristiky dané postavy. S tím souvisí studium celého operního díla, literatury a dostupných pramenů. (VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, 2002 str. 58)

Výše zmíněné výrazové prostředky patří k obecnému základu, které by měl obsáhnout každý pěvec. Velkým vzorem by v tomto ohledu pro studenty sólového zpěvu měl být zejména pedagog, který formuje jeho pěvecké schopnosti a se kterým je student při nácviu v častém kontaktu. Ten by měl studenta vést k získání těchto schopností a měl by mu říct například jaká literatura je vzhledem ke zvolené árii vhodná k prostudování.

## 7.1 Doporučení k pěvecké interpretaci klasicistních hudebních děl

Artikulace a použití legata je typické pro interprety 18. století. Je potřeba dbát správné výslovnosti, jelikož text nabýval na významu. Martha Elliott ve své knize *Singing in style* mluví o Malcolmu Bilsonovi, který poznamenal, že „*in Mozart's time a vocal line meant clear inflection between strong and weak syllables, strong and weak beats, stressed versus unstressed.*“<sup>23</sup> (ELLIOTT, 2006 str. 97) To vše by se mělo propojit v pečlivou výslovnost při vázanosti legata. Domenico Corri (1746 – 1825) uznával, že charakter křivky slova je nesmírně důležitý. Byl zastáncem procvičování solmizace (v dnešní době například pomocí vokaliz) jako nástroje pro procvičení legata, kdy se při zpěvu spojují jednotlivé solmizační slabiky (do – re – mi – fa – sol – la – si – do, které určují stupeň tónu ve stupnici, například v c dur je tón „e“ třetím stupněm, bude se zpívat „mi“). Chtěl, aby zpěváci používali při nácviu tzv. *solffeggio*.<sup>24</sup> (ELLIOTT, 2006 str. 97) K solffeggio cvičením pak dává Domenico Corri v díle *The singer's Preceptor* (1810) tyto rady (pro rozsáhlost - originál viz příloha B):

1. *V každém tónu jakékoli trvání použijte Messa di voce.*<sup>25</sup>
2. *Každá nota (tón) by měla mít svůj stupeň světla (zesílení, zeslabení) podle své polohy*
3. *Když jsou pasáže, kde postupně tóny gradují, spoj se s nimi krásně. Pokud se objeví v pasážích skoky, dej dobrý důraz na přízvuk.*

---

<sup>23</sup> „V Mozartově době znamenala hlasová linka jasný vjem mezi silnými a slabými slabikami, (myslen akcent), přízvuknými versus nepřívuknými a silným, slabým tempem.“

<sup>24</sup> Cvičný hudební kus pro zpěv bez textu. Buď na hlásku, nebo jména tónů (původně: ut, re mi, fa, sol, la, si)

<sup>25</sup> Hudební technika spočívající v postupném crescendo (zesílení) a opětovném diminuendu (zeslabování a spomalování)

4. *Na poslední notě pasáže hlas vždy umírá. Na každém tónu v poslední frázi tedy končíte < > Toto zesilování a zeslabování musí být provedeno tak šetrně, jak jen půjde. Aby zvuk akcentoval a hned odezníval.*  
(CORRI, 1810)<sup>26</sup>

To mělo pomoci k procvičení artikulace a legata. Muzio Clementi (1752 – 1832) dodává: „*When the composer leaves the Legato and Staccato to the performer's taste, the best rule is, to adhere chiefly to the Legato, reserving the Staccato to give spirit occasionally to certain passages*“<sup>27</sup> (ELLIOTT, 2006 stránky 97 - 98)

Termíny vztahující se k tempu můžeme nalézt v několika dobových publikacích, například v *Dictionaire de musique* (1768) od Jeana-Jacques Rousseaue. Martha Elliott v *Singing in Style* řadí tempo takto (od nejpomalejšího k nejrychlejšímu): *largo* (pomalu), *adagio* (mírné tempo), *andante* (krokem, volně), *allegro* (rychle nebo mírně rychle), *presto* (rychle). (ELLIOTT, 2006 str. 102)

Při použití vibrata by měli zpěváci vycházet ze své přirozenosti, jak požadoval Mozart. Varoval před umělým a přehnaným vibratem. Lidský hlas se třese svým přirozeným způsobem, ale v okamžiku, kdy je překročena správná hranice už hlas není překrásný. Je totiž v rozporu s přírodou. Ve svém dopise z 12. června 1778 označuje toto přehnané vibrato za „*detestable habit*“ (odporný zvyk). (ELLIOTT, 2006 stránky 106 - 107)

Pravidla pro recitativ jsou podobná jako v baroku. Slova jsou nejdůležitějším prvkem pro určení rytmu, tempa a charakteru hudby. Podle Corriho měl recitativ připomínat „*resembles speaking in Musical notes*“ (mluvení v hudebních tónech). (ELLIOTT, 2006 stránky 108 - 109)

Dále Corri mluví o použití *portamenta*. Termín portamento získal mnoho různých definic a užití v pojednáních v období klasicismu. Primárně vokální ornament, portamento byl také používán instrumentalisty. Corri používá termín *portamento di voce* (dokonalost vokální hudby). Skládá se ze zesilování a zeslabování hlasu, klouzání, posouvání a míchaní jednoho tónu do druhého s jemností a výrazem. Ten obsahuje všechen šarm, který hudba může vydat, vyprodukovat; *Portamento di voce* může být právem srovnáván s nejvyšším stupněm zušlechťování elegantní výslovnosti v řeči *Endeavor* (Námaha, Úsilí) a dosahuje

---

<sup>26</sup> zároveň: (ELLIOTT, 2006 str. 97)

<sup>27</sup> „*Pokud skladatel upustí od Legata a Staccata podle chuti umělce, nejlepším pravidlem je držet se hlavně legata a ponechat staccato v určité pasáži, aby dalo vyniknout podstatě (zpívaného kusu).*“

tuto vysokou kvalifikaci portamenta. Cori znovu opakuje, že dodá slovům energii, důraz a slova jsou pak artikulována zřetelně. (CORRI, 1810 stránky 3-4)<sup>28</sup> Fakt, že Corri zmiňuje *portamento* ve spojitosti s čistou artikulací textu naznačuje, že bylo užíváno spíše ve službě slov než pro hlasové výstupy a zvýraznil celkovou expresivnost, jak bychom to dnes mohli chápat. (ELLIOTT, 2006 str. 108)

Při nácviu skladby Corri varuje před tlačáním na hlas za hranice jeho přirozeného rozsahu. I když připouští možné rozšíření rozsahu, přirovnává ho k „*natahování psí kůže*“. S jeho rozšiřováním by se mělo zacházet jako se vzácnou látkou, aby nedošlo k jejímu porušení. Upřednostňoval ve skladbě opravdové dramatické vyjádření jednoduchých citů. Byl zastáncem názory že zpěváci by měli upustit od přehnaného technického projevu. (ELLIOTT, 2006 str. 106)

Můžeme soudit, že zpěvák by měl tedy vycházet ze svého přirozeného hlasu a měl by dbát skladatelova hudebního zápisu a poznámek. Jako naprosto stěžejní se zde opět ukazuje jazyková znalost, ve kterém je interpretované dílo napsáno. Kdo chápe text, může ho také vhodně dramaticky ztvárnit. Se studiem jazyka je zároveň vhodné, aby zpěvák procvičoval tzv. *solffeggio*.

## 7.2 Problematika interpretace Mozarta

„*Mozart učí dirigenta a pěvce pocíťovanému vědění, že ve světě není nic strnulého, že se všechno navzájem překvapivě a přece vždy ve vzájemných vztazích prolíná.*“ (MARTIENSSENOVÁ-LOHMANNOVÁ, 1994 str. 148)

Mozart je náročný pro interprety jak instrumentální, tak pěvecké, kvůli jisté čistotě hudby a pěvecké linky. U Mozarta je tedy lehké poznat jakýkoliv interpretační nedostatek. Je svým způsobem jak základním uměním pro ZUŠ, tak pro interprety vysokých škol. Pěvecký projev musí být technicky precísní, čistý a hlas by neměl působit těžce, ale naopak lehce a svěže, jakoby „plul“ po pěvecké lince. Pěvečtí pedagogové by při interpretaci Mozarta měli své žáky učit „odlehčovat“ hlas, aby nepůsobil těžkopádně. To bude problém, především, velkých, dramatických hlasů.

Zajímavý pohled na pěveckou problematiku Mozarta přináší americký pěvec, profesor hudby a zpěvu z Northwestern university, absolvent Julliard school a hlasový

---

<sup>28</sup> zároveň: (ELLIOTT, 2006 str. 108)

poradce mnoha operních domů (mezi nimi také Metropolitan opera's Lindemann Young artist program), W. Stephen Smith ve své knize *The Naked voice: A Wholistic Approach to Singing*:

Existuje obecný předpoklad, že Mozart je vhodný pro všechny zpěváky, protože jeho hudba vyžaduje jasnou a čistou kvalitu tónu. Vzhledem k jasné čitelné povaze Mozartovy hudby, se ji zpěváci snaží nezpívat těžce. Při konkurzech komise také preferuje Mozarta, protože vyžaduje jednoduchost, čistotu a kultivovanost. Ačkoliv je pravda, že styl Mozartovy hudby je čistý, jasný, zřetelný a kvalitní, existuje domněnka, že jiné styly hudby a jiní skladatelé tuto kvalitu nevyžadují. Rovněž se domnívá, že bychom měli zpívat Mozarta jinak, než jiné styly nebo období hudby. Stephen Smith s těmito domněnkami nesouhlasí. (SMITH, 2007 str. 124)

Uvolněný vokál je dobrý vokál. Měli bychom zpívat uvolněně vlastním hlasem, ať už je to jakýkoliv styl hudby, který zpíváme. Naučit se demonstrovat stylistické rozdíly je věcí studie – práce s učiteli, studiem hudební literatury a stylu, poslechem nahrávek a zároveň věnováním velké pozornosti změnám ve stylech různého hudebního období. Studiem a náslechy/poslechy absorbujeme stylistické změny a dokážeme je aplikovat při zpěvu různých stylů hudby. To však neznamená, že kvůli jinému stylu hudby bychom měli měnit také svůj hlas. (SMITH, 2007 str. 124)

Kvůli stylistickým požadavkům Mozartovy hudby znějí menší hlasy jednoduše čistěji a jasněji, když jeho díla zpívají svým přirozeným hlasem. Lidé proto u Mozarta čekají menší, lyrické hlasy. Avšak jakýkoliv hlas může zpívat jasně a čistě. K tomu (čistotě a přirozenosti) by měly směřovat všechny typy hlasů. Pak mohou být v Mozartově hudbě úspěšné. Problém nastává, když se lidé s velkými hlasy snaží ten svůj držet zpátky, nebo ho přiškrcují tak, aby byly stylově vhodné. Naopak styl *verismo* hudby (Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano) vyžaduje vroucí, laskavý, svěží a plnější zvuk. Menší hlasy tlačí na svůj hlas za úroveň toho, co je pro ně zdravé. Styl hudby vhodný pro různé styly hlasů má co do činění se silou a velikostí orchestrální struktury než cokoli jiného. To je důvod, proč může být zpěv Mozarta potenciálně stejně škodlivý, jako zpěv Pucciniho, v závislosti na hlasovém přístupu. Dramatický hlas, který se „drží zpět“ v interpretaci Mozarta, může být stejně hlasově poškozen, jako hlas lyrický. (SMITH, 2007 stránky 124-125)

Pro zpěv Pucciniho je samozřejmostí hlas velký, plnější, zvučnější a rezonující. Problém je v tom, že mnoho hlasů se snaží znít jako „Pucciniho hlasy“, „Mozartovy hlasy“ nebo „Verdiho hlasy“, místo zpěvu svým vlastním. Zpěváci, kteří věří v takovouto



kategorizaci mohou omezit své možnosti a hlasový přednes. Měli by zpívat svými vlastními hlasy. Když tak učiní, odhalí se včas i správný repertoár. (SMITH, 2007 str. 125)

Hudba Mozarta je v mnoha směrech unikátní. U Mozarta najdeme vždy něco navíc. Pokud budeme srovnávat například provedení oper Mozarta s Antoniem Salierim (1750 – 1825) a zaměříme se na ansámblly, zjistíme, že Salieri a všichni ostatní komponují ansámbl starým způsobem – musí mít pěkný melodický nápad, což mají, avšak všichni zúčastnění v ansámblu zpívají na základě určité melodie (V rozhovoru, ze kterého odstavec čerpá není jasně určeno, které melodie). U Mozarta zpívá každý něco jiného. Svou osobní melodii. Je to natolik unikátní, že něco podobného shledáváme až u Verdiho. Každá postava ve vícehlase má v daném čísle svůj part, sebe, který zpívá. (VOLEK, a další, 2016)<sup>29</sup>

Postavy jsou v partituru zároveň velmi specificky vykreslené. Jsou nezaměnitelné v samotné struktuře. To souvisí s problematiku interpretace. V dnešní době, kdy dochází k nastudování Mozartových oper v aktualizacích úpravách postavy nelze na jevišti rozlišit vizuálně, avšak co je opět jedinečné, například postava Sarastra z *Die Zauberflöte* (Kouzelná flétna, 1791) nebo služky Despiny z *Così fan tutte* (1790), či Zuzanky v *La Nozze di Figaro* (Figarova svatba, 1785), mají svůj jedinečný hudební obrys a vykreslení. Také schopnost psychologicky vykreslit postavy je specificky mozartovská. (VOLEK, a další, 2016)<sup>30</sup>

Složitý je i historický výklad árií opery *Don Giovanni* (1787), kdy dílo má v Praze obrovský úspěch a po roce se dostává do Vídně. Mozart je nucen zde udělat úpravy, například tehdejší tenorista vídeňské opery odmítl zpívat původní, pražskou verzi árie *Il mio tesoro*. Z toho plyne, že byl Mozart s libretistou společensky níže než zpěvák dvorní opery, kterému museli vyhovět. Aby se přizpůsobil vkusu vídeňského publika, upravuje i jiné části *Dona Giovanniho*. Existují tedy dvě verze *Dona Giovanniho*. Původní pražská a vídeňská s novými party. Bohužel editoři a badatelé dodnes neví, kam mají ty nové v opeře zařadit. S dodatečným komponováním se u Mozarta setkáváme i u opery *La Clemenza di Tito*. Árie *Non più di fiori* byla, dle dohadů, napsána původně pro Josefínu Duškovou (1754 – 1824) a až později byla začleněna do opery. Nahrává tomu například fakt, že jediná tato árie byla psána na jiný druh papíru než zbytek opery. (VOLEK, a další, 2016)<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> zdrojem rozhovor Českého rozhlasu

<sup>30</sup> zdrojem rozhovor Českého rozhlasu

<sup>31</sup> zdrojem rozhovor Českého rozhlasu

Můžeme tvrdit, že Mozartovo dílo je vhodné stejně tak pro začínající, ale i vrcholové interprety. Důležitá je technická preciznost zpívaných tónů a jejich čistota. Jednou pro vždy bychom také měli upustit od toho, že dramatické hlasy se pro interpretaci Mozarta nehodí. Měli bychom vyjít z předpokladu, že v klasicismu skladatelé chtěli, aby zpěvák vycházel z přirozeného hlasu. Vhodnější by se tak mohl jevit předpoklad, že je důležitější, aby na jevišti nebyl hlas, který by výrazněji přehlušil ostatní herce (myšleno operní zpěváky) na scéně. Je proto potřebná celková hlasová vyrovnanost všech operních herců na scéně. To odpadá při sólové interpretaci.

### **7.3 Estetika současného operního zpěvu a její problematika**

Zpěv je v žánru opery projevem herecké akce a podmínka, bez které není možná její existence. Během 20. století se objevila celá řada otázek a změn, což se projevilo i v operní kompoziční praxi. (IVANOVIĆ, 2008 str. 45)

Tradiční technika operního zpěvu je operní složkou, která jako jedna z mála nedoznala v průběhu posledních staletí zásadních změn. Důvod hledejme v akustice. Jen správně posazený a přirozeně velký hlas může zaplnit divadelní prostor a prosadit se i proti symfonickému orchestru. Zajímavým úkazem je i vibrato, které vnáší intonační jistotu a nosnost do pěveckého projevu i expresivitu. (IVANOVIĆ, 2008 str. 45)

Takovýto estetický ideál se v průběhu 20. století začal vytrácet. Důvodů je hned několik. Rozvoj nahrávací a reprodukční techniky vytratil základní požadavek hlasové nosnosti. Důraz se začal klást na srozumitelnost textu. Na evropskou půdu se dostal významný vliv hudebních projevů mimoevropských, zejména afroamerická populární hudba, která vedla k novým typům esteticky přijatelného pěveckého projevu. V divadle dochází ke změnám tradičních hereckých konvencí, například směrem k v dnešní době velmi oblíbené nadsázce, ironii a civilismu, snad, do jisté míry spojené s rozšířením televize, která umožnila hercům stále větší civilnější projev. Toto sice nevede přímo k zavrnutí zavedených konvencí v operní pěvecké technice, ale jejím důsledkem je rozšíření pojmu zpěv za hranice do nedávna platných požadavků. (IVANOVIĆ, 2008 str. 45)

Fungování a působnost tradiční pěvecké techniky v dramatickém kontextu je v současnosti pouze relativní. Během 20. století ztrácela opera ve společnosti své postavení

a začala být vnímána jako jeden z mnoha hudebních žánrů. Dnes můžeme chápat operní zpěv jako tradiční normu uváděnou v tradičních podmínkách, nebo v méně tradičních (mimo divadlo, kombinace s cizími žánrovými znaky apod.), což přináší buď charakter žánrového odkazu, nebo zpěv posoudíme pohledem – OK. V obou případech pěvecká technika určuje specifický výraz, náladu a význam. Až už z důvodů repertoárové zkušenosti, či s podobností vibrata s projevem krajního vzruchu, bývá tento způsob zpěvu vnímám jako ten s emočním vypětím, ale nepřirozený, patetický. (IVANOVIĆ, 2008 stránky 45-46)

Trend hledání nového pěveckého výrazu má svůj původ v modernistickém hudebním hledačství a v rámci snahy srovnat se s novými divadelními a společenskými trendy. Se snahou o věcnost a civilní krásu začal požadavek rovného hlasu bez vibrata, zejména v operách Louise Andriessena (nar. 1939) a dalších postminimalistů. Taková je třeba jeho postava vypravěčky v opeře *Rosa*. Pěvecký part je melodicky rozeklaný, ale rovný tón má podtrhávat objektivitu a nezaujatost zpěvačky, a to i u popisu emočně silně vypjatých scén. Získává se tím kontrast mezi slovním obsahem a vokální barvou. (IVANOVIĆ, 2008 str. 46)

Mimo snahu o zjednodušení pěvecké techniky a návrat k přirozenému výrazu jsou zde i snahy opačné, záměrná deformace tónu a využití extrémních hlasových poloh. To souvisí i s volbou hlasových oborů, které nejsou příliš rozšířené v klasicko-romantické literatuře, například kontratenor nebo kontraalt. Tento směr je do jisté míry ovlivněn i posunem ve skladatelském přístupu k lidskému hlasu, který byl během 20. století vnímán jako jeden z hudebních nástrojů a podle toho s ním bylo zacházeno. Pro avantgardu 60. let bylo typické zaměření na vyhledávání neobvyklých zvukových možností instrumentální a vokální povahy. Mohlo by se tak zdát, že se z dramatického hlediska jedná a cestu zpět do minulosti. Vzpomeňme *bel canto*, jehož samoúčelné exhibiční koloratury dramatickému ději nepomohly a neměly s ním žádný vztah. Rozdíl je v uplatnění zcela platných norem, které nejsou jasné, což klade na skladatele a posluchače zvláštní nároky. (IVANOVIĆ, 2008 stránky 46-47)

Efekt deformace lidského hlasu (někdy i tradiční operní zpěv je považován za deformaci) je vystaven konfrontaci posluchače s hlasem přirozeným, který každý člověk zná a tak ho automaticky přiřazuje postavě, kterou zpěvák znázorňuje. V dnešní operní praxi se stále častěji setkáváme s využitím hlasové deformace jako zesměšňujícího prvku. To vidíme například u postavy Dominy v opeře *Le Grand Macabre* od Györga Ligetiho (1923 – 2006) ve scéně při bičování jejího manžela. V opeře *Neither* od Mortona Feldmana

(1926 – 1987) zpěvačka interpretuje libreto klasickým operním zpěvem, ale tóny jsou tak vysoké a důsledně se opakující, že barva i význam slov doznávají výrazných deformací. (IVANOVIĆ, 2008 str. 47)

Velmi oblíbený je v současnosti hlas kontratenoru, který má nejrůznější funkci. Pro někoho může být dalším typem hlasové deformace, pro jiné představuje odkaz k baroku a souvisejícím patosem. Kontratenorovou roli si můžeme vyslechnout v novodobé opeře Nagano Martina Smolky, nebo v opeře A. Schnittkeho s názvem *Historia D. Johann Faust*, kde postavy Mefistofela a Mefistofely jsou zpívány kontratenorem a kontraaltem, vyjadřující bezpohlavnost. (IVANOVIĆ, 2008 str. 47)

Pěvečtí interpreti a pedagogové zpěvu přičítají úpadek sólového zpěvu rovněž současným operním skladatelům, protože již nedovedou psát pro hlas. Také operní kapelníci, kteří hlasu nerozumějí, zacházejí s ním jako s jakýmkoliv jiným nástrojem. Moderní režie a scénická výprava nebere ohled na dobrou akustičnost jeviště. Nová divadla, rozměrnější, mají často nevhodné akustické podmínky. Dirigenti často neberou ohled na velikost orchestru a na vyvážení orchestrálního zvuku se zpěvem jeviště, což vede k přepínání sólistů, kteří v dnešních podmínkách nemají takový prostor pro pěvecké vzdělávání a jdou do praxe dříve, než je jejich hlas skutečně kultivovaný a naučený pěvecké technice. (VAŠEK, 1951 stránky 13-15) Vezměme v potaz, že v době baroka či klasicismu se pěvci školili 6 – 8 let a pěvecká výuka probíhala denně 3 – 5 hodin. (ZELENKOVÁ, 2009 str. 17)

Vidíme zde jednoznačně, že estetika současného operního zpěvu se v nových operních dílech opět odvrací od přirozeného hlasu. Deformace napomáhá k získání pozornosti diváka, ale zároveň je tím omezena textová složka, která se v extrémních pěveckých polohách vytrácí. V tom je rozdíl, pokud současná díla srovnáme s operou klasickou, která na základech reformace postavila operní styl na pilířích pravdy, jednoduchosti a přirozenosti. Zdá se, že trendy v interpretaci i v hudbě opery je fenoménem značně pohyblivým, který podlévá vkusu doby, ve které dílo vzniklo.

## 8 KLASICISTNÍ OPERA V SOUČASNÉM ČESKÉM PROSTŘEDÍ?

V následující části se věnujeme českým operním domům, které v sezóně 2016/2017 mají ve svém repertoáru operu z období klasicismu. Zdrojem mi posloužily internetové stránky daných divadel.

Národní divadlo Brno: Don Giovanni, Papageno hraje na kouzelnou flétnu (adaptace Mozartovy opery Kouzelná flétna určená dětem), Così fan tutte (premiéra pro rok 2018). Národní divadlo Moravskoslezské, Ostrava: La clemenza di Tito. Severočeské divadlo opery a baletu, Ústí nad Labem: Únos ze Serailu. Moravské divadlo, Olomouc: Kouzelná flétna. Divadlo J. K. Tyla, Plzeň: Papageno v kouzelném lese (adaptace Mozartovy opery Kouzelná flétna určená dětem). Divadlo F. X. Šaldy, Liberec: Kouzelná flétna. Národní divadlo, Praha: Don Giovanni Figarova svatba, Kouzelná flétna. Jihočeské divadlo, České Budějovice: Don G (adaptace představení Don Giovanni spojením stejnojmenného díla autorů – W. A. Mozart, Giuseppe Gazzanigy a Moliére).

Z výše popsanych představení je zřejmé, že v současné době se v České republice hraje z klasicistních skladatelů, kteří se zabývali komponováním opery, pouze W. A. Mozart. Opavské divadlo, které rovněž disponuje operním souborem, nemá v současném repertoáru žádné dílo z období klasicismu, ani Mozarta. Můžeme konstatovat, že české scény „stále rozumějí“ Mozartově odkazu, velikosti a je stálíci na české operní scéně. Je k zamyšlení, proč se z klasicistních děl hraje výhradně Mozart. Snad je to i tím, že v českých zemích měla jeho díla své zastoupení již v době Mozartova života. Už tehdy se setkala s velkým úspěchem a jsou úspěšná až dodnes snad u všech generací. Mozartova díla a velikost jeho jména nám dávají téměř vždy jistotu vyprodaných sálů u široké veřejnosti.

## ZÁVĚR

Tato práce měla posloužit k základnímu teoretickému pochopení aspektů interpretace klasické opery a osvětlit její, nejen, žánrovou rozmanitost, typické rysy, ale i rozmanitost hlasového obsazení. Ačkoliv historicky a hudebně krátké období, nelze zpochybnit, že v klasicismu můžeme nalézt jeden z operních pilířů i současné doby. Snad nejhranějším interpretem ve světě je bezpochyby W. A. Mozart a to i v České republice, jak dokládá sedmá kapitola. Ve všech krajích máme možnost shlédnout některé z jeho děl. Díky čistotě Mozartovy hudby je vhodné využívat jeho tvorbu také ve vzdělávacím procesu pro zlepšování technických dovedností. Vzhledem k tomu že Mozartovu látku můžeme využít od mateřské školy až po vysokoškolské vzdělávání, je jeho využití širokospektrální a neztrácí na popularitě.

Intepretace klasické opery je, minimálně, diskutabilní, chceme – li se přiblížit dobovým interpretům. Jednak neexistují nahrávky, a ani písemné prameny nevypoví pravou pěveckou realitu, tu si může zpěvák i pěvecký pedagog vytvořit, především na základě poslechu současných špičkových umělců. Dnešní pěvci žijí v jiných podmínkách a musí obsáhnout i díla jiných autorů, čímž musí získat také větší teoretické a praktické dovednosti a vyrovnat se s žánrovou rozmanitostí a s podmínkami své doby, které jsou součástí. Schopnost dobře zvládnout a interpretovat nejen klasicistní operu vidím ve studiu pramenů a ve zvyšování technické dovednosti opřenou o hlasové pedagogy a o korepetitora (instrumentální hráče), možnost veřejně vystupovat a tím získat interakci s posluchači (a tudíž i současnou dobou). Co je dalším faktem, že mnoho skladatelů komponovalo své opery pro určitý hlas, konkrétního pěvce. Interpret, který je v dnešní době zařazen do určitého hlasového oboru, je tedy postaven před úkol vypořádat se obecně například s tenorovými nebo basovými rolemi z různých hudebních období. Stejně jako v klasicismu, i dnes je potřeba vycházet z požadavků doby a případně nabízet díla vhodným způsobem i dnešním divákům, což dává prostor pro další zamyšlení, jakým způsobem operu obecně interpretovat, aby neztratila na svém lesku.

Pokud bychom však měli vyvodit konkrétní závěry, pak můžeme tvrdit, že zpěvák interpretující klasicismus by měl dodržovat tyto zásady:

1. Dbá pokynů skladatelova zápisu a poznámek, které v notách jsou.

2. Text je vedoucí složkou klasicistní opery, tedy i interpretované árie. Bez výborného zvládnutí jazyka, ve kterém je dílo napsáno a bez pochopení významu textu nemůže operní herec (zpěvák) dosáhnout vyšších interpretačních kvalit. Herec ví, ve které slabice je ve slově důraz. To se odráží zároveň v jeho pěvecké interpretaci libreta.
3. Pokud chce správně ovládnout jazyk a umět ho interpretovat, učí se také recitaci a následné dramtizaci textu.
4. V rámci procvičování jazyka zařazuje interpret do nácviku tzv. *solffeggio*, na němž procvičuje také legato, o které by se měl pěvec snažit. Pokud není v notách legato zaznamenáno, měli bychom se držet principu legatového držení
5. Osvojí si schopnost tzv. *portamento di voce* (zesilování a zeslabování hlasu).
6. Zpěvák vychází ze svého přirozeného hlasu a dbá na čistý pěvecký projev bez zbytečných ukázek technických dovedností (nezatěžuje posluchače častými a nevhodně zařazenými pěveckými ozdobami, neprodlužuje náročné tóny apod.)
7. Pokud interpret zvolí vlastní invenci v rámci pěveckých ozdob, vychází z textu, který tím nesmí být narušen.
8. Pěvecký hlas by neměl být zatížen umělým a nadměrným vibratem. Vycházíme z přirozeného chvění hlasu.

## 9 SEZNAMY PRAMENŮ, LITERATURY A ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

### PRAMENY:

**ALGAROTTI, Francesco. 1763.** Della Maniera Del Cantare, E Del Recitare. *Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno : ALGAROTTI, Francesco, 1763.

**CELETTI, Rodolfo. 2000.** Belcanto, virtuozyta, hédonismus. *Historie Belcanta*. Praha : Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8

**CORRI, Domenico. 1810.** *The singer's reception*. London : autor neznámý, 1810.

**MARCELLO, Benedetto. 1970.** Rady básníkům, Rady skladatelům. *Divadlo podle módy*. Praha : Editio Supraphon Praha-Bratislava, 1970.

### LITERATURA A ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

**CAVAGNINO, Giordano.** Christoph Willibald Gluck: "Alceste". *GBOPERA MAGAZINE*. [Online] [Citace: 26. 06 2017.] <http://www.gbopera.it/2014/11/gluck-300-guida-allascolto-delle-opere-alceste/>.

**ČERNUŠÁK, Gracián. 1974.** Opera a zpěvní formy vlašského baroka . *Dějiny evropské hudby* . Praha : Panton, 1974.

**ABERT, Hermann. 2007.** Mozart in Salzburg, 1775 - 1777. [autor knihy] Abert HERMANN. *W. A. Mozart*. London: Yale University Press, 2007. ISBN 9780300072235

**ŠIŠKOVÁ , Ingeborg. 2012.** Spolupráce libretisty a skladatele. [autor knihy] Ingeborg ŠIŠKOVÁ. *Dějiny hudby IV., Klasicismus*. Praha : Ikar, 2012. ISBN 978-80-249-1977-5

**ŠIŠKOVÁ, Ingeborg. 2012.** Balet jako dramaturgický podnět. *Dějiny hudby IV., Klasicismus*. Praha : Ikar, 2012. ISBN 978-80-249-1977-5

— . **2012.** Gluck v Paříži. *Dějiny hudby IV., Klasicismus*. Praha : Ikar, 2012.

— . **2012.** Institucionalizace hudebního života. *Dějiny hudby IV., Klasicismus*. Praha : Ikar, 2012.

— . **2012.** Johann Adolph Hasse. *Dějiny hudby IV., Klasicismus*. Praha : Ikar, 2012.

— . **2012.** Libreto a hudba. *Dějiny hudby IV., Klasicismus*. Praha : Ikar, 2012.



- . 2012. Opera buffa a její nový vokálně-instrumentální styl. *Dějiny hudby IV., Klasicismus*. Praha : Ikar, 2012.
- . 2012. Proměny francouzské opery. *Dějiny hudby IV. - Klasicismus*. Praha : Ikar, 2012.
- AINSLEY, Robert, a další. 2008.** Klasicismus. [editor] John BURROWS. *Klasická hudba*. Praha : Slovart, 2008, ISBN 978-80-7391-060-0
- . 1763. Saggio sopra l'opera in musica. *Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno : autor neznámý, 1763.
- BARTLET, M. Elizabeth C.** Comédie lyrique. *The New Grove Dictionary of Opera*. [Online] Oxford music online. [Citace: 27. 04 2017.] [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901106?q=comédie+lyrique&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901106?q=comédie+lyrique&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).
- Britannica, The Editors of Encyclopædia. 1998.** Opera Seria. *Encyclopaedia Britannica*. [Online] 20. 07 1998. [Citace: 15. 03 2017.] <https://www.britannica.com/art/opera-seria>.
- Bärenreiter.** Mozart, WA: Die Zauberflöte K. 620 (Sheet Music). *Presto classical*. [Online] [Citace: 08. 05 2017.] <http://www.prestoclassical.co.uk/sm/7088266>.
- ELLIOTT, Martha. 2006.** The Classical era. *Singing in style, A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven; London : Yale University Press, 2006. ISBN 978-0-300-13632-6
- . 2006. The Classical Era. [autor knihy] Martha ELIOTT. *Singing in style, A Guide to Vocal Performance*. New Haven; London : Yale University Press, 2006.
- FORBES, Elizabeth, a další.** Tenor. *Grove music online*. [Online] Oxford Music Online. [Citace: 05. 05 2017.] [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article\\_citations/grove/music/27667?q=tenor&search=quick&pos=1&\\_start=1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/27667?q=tenor&search=quick&pos=1&_start=1).
- GRUBER, Gernot. 2005.** Musikalische Interpretationsgeschichte. *Das Mozart-Lexikon*. Laaber : Laaber-Verlag, 2005. ISBN 3-89007-466-9
- HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, Jelena. 1987.** Zpěv Klasicismu. *Vývoj a literatura zpěvu - I.* . Praha : Akademie múzických umění v Praze, Státní pedagogické nakladatelství, 1987.
- IVANOVIĆ, Marko. 2008.** I.2 Operní žánr a jeho současná definice. *Hudební řeč současné opery, Dramatická účinnost soudobých kompozičních postupů*. Praha : TRIGA pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-904266-3-4

**JANDER, Owen, a další.** Contraalto. *Grove Music Online*. [Online] Oxford Music Online. [Citace: 2017. 05 05.]

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06365>.

**JANDER, Owen, a další.** Baritone. *Grove Music Online*. [Online] Oxford Music Online. [Citace: 05. 05 2017.]

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02063>.

**JANDER, Owen, a další.** Mezzo-soprano. *Grove Music Online*. [Online] Oxford Music Online . [Citace: 05. 05 2017.]

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18571?q=mezzo+soprano&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18571?q=mezzo+soprano&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

**JANDER, Owen, a další.** Soprano. *Grove Music Online*. [Online] Oxford Music Online. [Citace: 05. 05 2017.]

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26243?q=soprano&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26243?q=soprano&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

**JANSEN, Johannes. 2004.** Gluck a reformní opera. *Opera*. Brno : Computer Press, 2004. ISBN 80-251-0282-3

**KUBÍČEK, Vladimír. 2010.** Sopranizace. *Česká společnost pro sexuální medicínu*. [Online] 04. 03 2010. [Citace: 01. 05 2017.]

<http://cssmweb.webnode.cz/news/sopranizace/>.

**McClymonds, Marita P. a Hertz, Daniel.** Opera seria. *Oxford Music Online*. [Online] [Citace: 10. 04 2017.]

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20385?q=opera+seria&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20385?q=opera+seria&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

**MARTIENSSENOVÁ-LOHMANNOVÁ, Franziska. 1994.** *Vzdělaný pěvec: pěvecký lexicon v heslech*. Pardubice : Kora, 1994. ISBN 80-85644-04-5

**PEČMAN, Rudolf. 1996.** Člověk - dílo - svět, aneb Problémy slohu a hudební periodizace. *Sloh a hudba 1600 - 1900, Problémy, otázky, odpovědi*. Brno : Masarykova univerzita v Brně, 1996.

**PÍŠOVÁ, Ivana. 2014.** Gluck a jeho reformy. *Harmonie online*. [Online] 08. 07 2014. [Citace: 30. 04 2017.] <http://www.casopisharmonie.cz/serialy/prvni-reformator-opery.html>.

**PRICE, Curtis a HUME, Robert D.** Grove Music Online, Ballad Opera. *Oxford Music online*. [Online] Oxford University Press. [Citace: 25. 04 2017.]

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01887?q=ballad+opera&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01887?q=ballad+opera&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

**SMITH, W. Stephen. 2007.** Dealing with Stylistic Differences In Music. [autor knihy] W. Stephen SMITH. *The Naked voice: A Wholistic Approach to Singing*. místo neznámé : Oxford University Press, 2007. ISBN 01953005005

**SMOLKA, Jaroslav. 2001.** Hudba klasicismu. *Dějiny hudby*. Brno : Togga, 2001. ISBN 80-902912-0-1

— . 2001. Klasicismus. *Dějiny hudby* . Brno : TOGGA, 2001.

**SOUŠKOVÁ, Dana. 2007.** Opera v Baroku. *Hudební druhy a žánry 1. díl*. Hradec Králové : Gaudeamus, 2007. ISBN 978-80-7041-393-7

— . 2007. Opera v Klasicismu. *Hudební druhy a žánry, 1. díl*. Hradec Králové : Gaudeamus, 2007.

**STOCK, Dora. 2013.** What Mozart Really Looked Like: 14 Portraits of the Composer (Photos & Music). *Daily Beast*. [Online] Daily Beast, 02. 09 2013. [Citace: 08. 05 2017.] <http://www.thedailybeast.com/articles/2013/02/09/what-mozart-really-looked-like-14-portraits-of-the-composer-photos-music>.

**TROJAN, Jan . 1990.** Opera ve druhé polovině 18. století. [autor knihy] Jan TROJAN. *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska I., Baroko - klasicismus - romantismus (17. - 19. století)*. Praha : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1990.

**TROJAN, Jan. 2001.** Florentská camerata. *Dějiny opery*. Praha : Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8

— . 2001. Gluck. *Dějiny opery*. Praha : Paseka, 2001.

— . 2001. Opera buffa. *Dějiny opery*. Praha : Paseka, 2001.

— . 2001. Opera před operou, Florentská camerata. *Dějiny opery*. Praha : Paseka, 2001.

— . 2001. Opera Seria. *Dějiny opery*. Praha : Paseka, 2001.

— . 2001. Reforma opery. *Dějiny opery* . Praha : Paseka, 2001.

— . 2001. Zrození zpěvohry. *Dějiny opery*. Praha : Paseka, 2001.

**VAŠEK , Rudolf. 1951.** Světová krise sólového pěvectví, Bludný kruh v zdůvodňování jejích příčin. [autor knihy] Rudolf VAŠEK. *Otázky dnešního sólového pěvectví*. Praha : Umění lidu, 1951.

**VLČKOVÁ, Kateřina. 2012.** Hlasové obory. *W. A. Mozart v pěvecko-pedagogické praxi*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Praze, 2012.

- VÁLEK, Jiří. 1994.** Evropská opera, vznik a vývoj. *Dějiny hudby. II. část, Evropská opera : vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje.* 1994. ISBN
- **1994.** Francouzská opera před Gluckem. *Dějiny hudby. II. část, Evropská opera : vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje.* 1994.
- **1994.** Gluck a jeho reforma. *Dějiny hudby. II. část, Evropská opera : vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje.* 1994, str. 38.
- **1994.** Italská komická opera. *Dějiny hudby. II. část, Evropská opera : vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje.* 1994, str. 25.
- **1994.** Opera po reformě Gluckově. *Dějiny hudby. II. část, Evropská opera : vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje.* 1994.
- **1994.** Operní druhy. *Dějiny hudby. II. část, Evropská opera : vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje.* 1994, str. 131.
- VOLEK, Tomislav a JONÁŠOVÁ, Milada. 2016.** Mozart je unikátní! *Český rozhlas Vltava.* [Online] Český rozhlas Vltava, 16. 03 2016. [Citace: 06. 05 2017.] <https://vltava.rozhlas.cz/tomislav-volek-a-milada-jonasova-mozart-je-unikatni-5342349>.
- VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, Jarmila. 2002.** Všeobecné výrazové prostředky přednesu. [autor knihy] Jarmila VRCHOTOVÁ - PÁTOVÁ. *Didaktika zpěvu pro sólisty, sborové pěvce a budoucí pěvecké pedagogy.* Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2002. ISBN 80-7082-842-0
- ZELENKOVÁ, Dagmar. 2009.** Hlasové obory barokní opery. *Pedagogické aspekty interpretace barokní opery.* Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem , 2009. ISBN 978-80-7414-186-7
- **2009.** Opera Benátská a neapolská. *Pedagogické aspekty interpretace barokní opery.* Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2009.
- **2009.** Opera benátská a neapolská . *Pedagogické aspekty interpretace barokní opery.* Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2009.
- **2009.** Opera buffa. *Pedagogické aspekty interpretace barokní opery.* Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2009, str. 20.

## SEZNAM PŘÍLOH

### **Příloha A:**

Portrét W. A. Mozarta (STOCK, 2013)

### **Příloha B:**

Originální text Domenica Coriho v díle *The singer's Preceptor* (1810) pro nácvik tzv. solffegii. V knize Marthy Elliott *Singing in style* na straně 97. (ELLIOTT, 2006)

### **Příloha C:**

Partitura Ouvertury opery Kouzelná flétna (Bärenreiter)

**Příloha A:**



## **Příloha B**

1. On every note of any duration, use the *Messa di Voce*.
2. Every note ought to have, as it were a different degree of light and shade according to its position.
3. When the passages are, of gradual notes, Slur and join them with nicery. When leaping passages, give a well articulated accent.
4. On the last note of a passage, always die the Voice, and at each note of the final phrase, end thus < > this swell must be done as gently as possible, only as much to accent the sound, and immediately die it away.

Příloha C

Handwritten musical score for a woodwind ensemble. The title is "Zauberflöte" (The Magic Flute) by Wolfgang Amadeus Mozart, Op. 35, No. 11. The score is written in brown ink on aged paper and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Bass. The notation is in a single system with multiple staves. The word "Allegro" is written above the first staff. The score is marked with "Op. 35. N. 11." and "Zauberflöte. in quartetten Handchrift." There are two red circular stamps on the right side of the page, one of which reads "BIBLIOTHECA MUSEI HISTORICO-NATURALIS PRAGAE". The page number "46" is written in the bottom right corner.