

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Lukáš Polanský

Uchopení postavy Werthera ze stejnojmenné opery Julese Masseneta
se zvláštním zřetelem k interpretačním přístupům Petera Dvorského
a Jonase Kaufmanna

Olomouc 2015

Vedoucí práce: MgA. Petr Martínek

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Uchopení postavy Werthera ze stejnojmenné opery Julese Masseneta se zvláštním zřetelem k interpretačním přístupům Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna“ vypracoval samostatně a použil pouze prameny, které cituji a uvádím v příloženém seznamu literatury.

V Olomouci dne 15. dubna 2015

.....

Podpis autora práce

Poděkování:

Chtěl bych poděkovat vedoucímu práce MgA. Petru Martínkovi za vedení diplomové práce a za cenné rady a připomínky, které jsem využil při její tvorbě.

OBSAH

Úvod	5
1. Johann Wolfgang Goethe: Utrpení mladého Werthera - stručný rozbor literárního díla s ohledem na jeho odraz a obecné zasazení postavy Werthera do kontextu celého díla	7
1.1 Johann Wolfgang Goethe	7
1.2 Utrpení mladého Werthera	12
2. Jules Massenet: Werther - obecná charakteristika opery s důrazem na srovnání hudebního libreta s literární předlohou	16
2.1 Jules Massenet	16
2.2 Werther	23
2.2.1 <i>Analýza přede hry z prvního jednání</i>	26
2.2.2 <i>Analýza přede hry ze třetího jednání</i>	26
2.2.3 <i>Analýza přede hry ze čtvrtého jednání</i>	27
2.3 Srovnání libreta s hudebním provedením	27
3. Hudební analýza postavy Werthera se zaměřením na pěvecký part	29
3.1 I. jednání	29
3.1.1 <i>Úvodní výstup Werthera (str. 26-35)</i>	30
3.1.2 <i>Výstup Charlotty a Werthera (str. 62-77)</i>	31
3.2 II. jednání	32
3.2.1 <i>Výstup Werthera (str. 93-100)</i>	33
3.2.2 <i>Výstup Alberta a Werthera (str. 102-107)</i>	33
3.2.3 <i>Výstup Charlotty a Werthera (str. 116-134)</i>	34
3.3 III. Jednání	35
3.3.1 <i>Výstup Charlotty a Werthera (str. 168-192)</i>	35
3.4 IV. Jednání	37
3.4.1 <i>Výstup Charlotty a Werthera (str. 206 – 229)</i>	37
4. Peter Dvorský vs. Jonas Kaufmann: analýza a komparace interpretací postavy Werthera	39
4.1 Peter Dvorský	40
4.2 Jonas Kaufmann	44
4.3 Provedení Werthera: Jonas Kaufmann	46
4.4 Provedení Werthera: Peter Dvorský	51
5. Zhodnocení interpretačních přístupů užitých v interpretaci Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna, vlastní představa o roli	55
5.1 Interpretací přístupy Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna	55
5.2 Vlastní představa o roli	58
Závěr	59
Literatura a použité zdroje	61
Seznam zkratk	64
Přílohy	65
Anotace	74

ÚVOD

V úvodu této diplomové práce bych rád uvedl důvody, které mě vedly k výběru práce na téma „Uchopení postavy Werthera ze stejnojmenné opery Julese Massenetta se zvláštním zřetelem k interpretačním přístupům Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna“. Nejdůležitějším aspektem ve výběru tématu byl můj subjektivní vztah k opeře samotné. Operu jako hudební žánr velmi obdivuji a díky studiu na konzervatoři jsem měl možnost být v konfrontaci s mnoha operními díly, a to jako posluchač nebo jako interpret, což se mi stalo velmi podnětným pro můj osobní a kulturní rozvoj. Dle mého názoru se mnoho studentů zaměřuje ve svých diplomových pracích na zajímavé, na druhou stranu ale známé opery. Studenti tak ve svých pracích nepřinášejí mnoho nových informací. Proto má volba vedla k méně známé a prováděné opeře Werther Julese Masseneta. Při hledání informací o opeře jsem narazil na dvě nahrávky, které mě inspirovaly k vzájemnému porovnání. Byla to interpretace jednoho z nejvýznamnějších československých pěvců Petera Dvorského a nahrávka Jonase Kaufmanna, který tuto postavu ztvárnil v rámci projektu přenosů z Metropolitní opery. Právě umělecký přínos Petera Dvorského je pro československou hudební kulturu obrovský a rozhodl jsem se, že by bylo zajímavé a efektivní porovnat dvě hvězdy světové operní scény, které od sebe dělí jedna generace. Jak se od sebe liší pojetí pěvecké techniky, technika jevištního pohybu nebo také artikulace a frázování. Jakým směrem se opera vydala v novém století a jaké prostředky režiséři ve svých dílech využili.

Hlavním cílem mé diplomové práce je tedy analýza postavy Werthera ze stejnojmenné opery Julese Massenetta, v níž se zaměřím na harmonickou a melodickou analýzu partu Werthera, také na zasazení postavy do kontextu díla a na interpretační provedení výše uvedených pěvců. V tomto rozboru zanalyzuji především techniku jevištního pohybu, herecké dovednosti, techniku tvoření jednotlivých vokálů, vedení frází, výslovnost, artikulaci a celkové pojetí role. Dále se okrajově zmíním o dalších postavách, především o postavě Charlotty, která je vedle Werthera nejdůležitější postava celé opery. Pro pochopení problematiky je třeba znát obecné souvislosti, které jsou základem pro toto dílo. Proto bude v práci určitá část věnována obecným informacím, jako jsou životopisné údaje Johanna Wolfganga Goetheho, Julese Massenetta, Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna. Dále se zaměřím na dílo Utrpení mladého Werthera, které bylo ve své době velmi úspěšným počinem a ovlivnilo tak nespočet mladých mužů a žen, kteří podleli této módě. Důraz bude kladen především na samotnou operu Werther, v níž

vyzdvihnu nejdůležitější momenty, hudebně zanalyzuji předehtu, ve které se odehrávají nejdůležitější hudební myšlenky opery a v neposlední řadě si budu všímat libreta, historických souvislostí a koncepce celé opery.

1. JOHANN WOLFGANG GOETHE: UTRPENÍ MLADÉHO WERTHERA - STRUČNÝ ROZBOR LITERÁRNÍHO DÍLA S OHLEDEM NA JEHO ODRAZ A OBECNÉ ZASAZENÍ POSTAVY WERTHERA DO KONTEXTU CELÉHO DÍLA

V této kapitole si přiblížíme život Goetheho a zaměříme se na nejdůležitější osobnosti, které jej během života doprovázely. Sláva, která ho po smrti čekala, je ohromující a dá se říct, že hlavní zásluhu na tomto faktu má dílo „Utrpení mladého Werthera“, které spisovatele charakterizuje dodnes. Dnes se těžko můžeme domnívat, jak by Goethe vnímal ohlasy na Werthera, které byly opravdu různorodé. Je možné, že si bral za vinu smrt mladých lidí, kteří se nechali okouzlit tímto dílem a pod návalem citů skoncovali se svým životem. Právě tato fakta a zkušenosti spisovatele si přiblížíme v následující kapitole. Mimo to si připomeneme i jeho tvorbu, v níž jsou nejnámějšími díly „Faust“ a autobiografie „Báseň a pravda“.

1.1 Johann Wolfgang Goethe

Johann Wolfgang Goethe se narodil 28. srpna 1749 v německém Frankfurtu nad Mohanem. Jeho otec byl zástupcem v císařské radě a díky záznamům víme, že byl velmi pedantský a přísný. Naproti tomu matka měla ke spisovateli a jeho sestře Cornelií mnohem blíže, což bylo pravděpodobně způsobeno věkovým rozdílem mezi ní a jejím manželem. Velmi často urovnávala spory, které byly pravděpodobně na denním pořádku. Corneliie byla pro Goetheho velmi důležitá, a tak pro něj bylo velmi obtížné přijmout její brzké úmrtí. Goethe neprošel všeobecným základním vzděláváním jako většina jeho vrstevníků, ale byl vyučován soukromě svým otcem, který ho učil klasickým jazykům. Mimo to se věnoval francouzštině, angličtině, italštině a ve volných chvílích četl básně Homéra, Ezopa, Vergilia a Ovidia. Výuka dále obsahovala informace z okruhu takzvaných krásných věd a náboženství.

Goethe byl od útlého dětství veden k víře a pokoře, avšak díky svému intelektu začal postupně mít na víru a na svět svůj vlastní názor. K určitým pochybnostem o Boží velkorysosti spisovatele přinutilo zemětřesení v Lisabonu, které se roku 1755 zapsalo do dějin jako jedna z nejhorších živelných katastrof století. Nechápal, jak Bůh mohl dopustit katastrofu takových rozměrů. Následujícího roku začal pochybovat také o spravedlnosti. Politika zasahující do běžného života byla očividná, neboť roku 1756 vypukla sedmiletá válka mezi Pruskem a Rakouskem.

Goethe byl velmi nadaný, o čemž svědčí i to, že již ve třinácti letech napsal svou první sbírku básní, z níž se však mnoho částí nedochovalo. Roku 1765 začal studovat na přání otce práva v Lipsku. Přednášky na vysoké škole jej však zklamaly. Právo a literatura nebyly koncipovány dle jeho představ, a tak se soukromě vzdělával u Wolfganga Behrischeho, který měl rozsáhlé literární znalosti a nutno dodat, že se později právě tento umělec stal kritikem jeho básnických pokusů. V tuto dobu spisovatele mimo jiné ovlivnili: Johann Michael Stock (umění leptu a mědiryctví) a Adam Friedrich Oseser (umění kresby). Goethe byl mimo své spisovatelské umění znám velkým zájmem o ženy, které ho provázely celým jeho životem. Roku 1766 se zamiloval do dcery hostinských zvané Kätchen, na kterou po čas jejich schůzek velmi žárlil. I když tento vztah neměl dlouhého trvání, Kätchen mu byla později inspirací, neboť po jejich rozchodu napsal rozverně verše v básnickém cyklu „Annette“.

Roku 1768 musel Goethe kvůli nečekané nemoci přerušit studia práv, která dokončil až v roce 1770 na přání svého otce. Velké zdravotní problémy vyvolávaly ve spisovateli nepříjemné myšlenky a strach z onemocnění tuberkulózou ho svíral rok a půl. O jeho zdraví v tuto dobu pečovala Sussan Von Klettenberg, což byla rodinná přítelkyně a také lékař Friedrich Metz. Po vyléčení se Goethe vrátil do Štrasburku, kde pokračoval ve studiu. V tomto období se zabýval především historií, filozofií, teologií a přírodovědou. Mnohem méně energie věnoval právům, jež nebyla jeho oblíbeným předmětem. Během studií se setkal s mnohými osobnostmi, které měly vliv na jeho osobnostní a profesní vývoj. Mezi nejvýznamnější postavy této doby patřili: Jung-Stilling (spisovatel a lékař), Jakob Michael Reinhold Lenz, Franz Christian Lerse (teolog) a Gottfried Herder. Právě Herder na mladého Goetheho zapůsobil ze všech výše uvedených osobností největší měrou, neboť mu doporučil opustit rokokový styl. Do tohoto období lze zařadit další milostná vzplanutí a v tvorbě lze vyzdvihnout díla: „Vítej a sbohem“ nebo „Májová“.

Po absolvování právnické fakulty (licenciát práv), se Goethe vrátil do Frankfurtu, kde působil jako právník tamního porotního soudu. Postupně se začal angažovat v hnutí *Sturm und Drank (Bouře a vzdor)*, které vzniklo jako reakce německé literatury na období osvícenství a racionalismu a ve svém programu se navracelo k emocím. Spisovatelé zdůrazňovali emocionalitu, cit, fantazii a osobní svobodu. V rámci tohoto hnutí bylo zapotřebí přednést své názory před ostatními členy, což Goethe splnil roku 1771 ve svém projevu zaměřeném především na Williama Shakespeara. V projevu dále vyzdvihl přirozenost, která se stala protipólem vyumělkovaných situací rokoka.

Ovlivněn hnutím začal tohoto roku pracovat na dramatickém díle „Götz z Berlichingen se železnou rukou“, ve kterém vytvořil typického hrdinu hnutí Bouře a vzdor. V díle se spisovatel

odklonil od rokokových forem a udal tak směr svému novému rukopisu. Další jeho zastávkou se stal roku 1772 Wetzlar, kde vzniklo jedno z nejúspěšnějších děl a to „Utrpení mladého Werthera“. Goethe zde pracoval jako praktikant u říšského komorního soudu a inspirací na tvorbu knihy se mu stala Charlotta Buffová, která se později vdala za svého přítele Johana Christiana Kestnera. Láska, kterou Goethe k Charlottě pociťoval, byla velmi silná, avšak morální kodex mu nikdy nedovolil překročit určitou mez. Pln nevyjádřených citů se pustil do tvorby knihy „Utrpení mladého Werthera“, která byla inspirována výše uvedenou situací a také sebevraždou jeho přítele Goethe Karla Wilhema Jerusalema (dále kapitola 1. 2.).

Ve čtyřiaadvaceti letech byl Goethe velmi spisovatelsky činný, a stal se tak jedním z nejúspěšnějších autorů, něhož vyhledávali mnozí současníci. Svůj talent však nedokázal přenést do tvorby dramát, z nichž většina zůstala nedokončena. Z této doby pochází několik menších děl: „Concerto dramatico“, „Plundersueilernský jarmark“ a „Bozi, hrdinové a Wieland“. Roku 1775 došlo k jeho zasnoubení s dcerou významného frankfurtského obchodníka, avšak ke svatbě nakonec vůbec nedošlo. Ještě téhož roku odešel z Frankfurtu do Výmaru, kde vstoupil do státních služeb jako legační rada. Ve Výmaru toho času končila vládu Anna Amélie, která se za sedmnáct let svého kralování stala velmi oblíbenou vládkyní. Jejím nástupcem se stal roku 1775 nejstarší syn Karl August. Goethe byl u nového vladaře velmi oblíben, a proto se mohl účastnit velkého počtu akcí a zábav, na které byl panovníkem zván. Nové postavení bylo pro spisovatele velmi přínosné, neboť se pohyboval ve státní správě a angažoval se například ve vztazích mezi evropskými dvory. Roku 1779 se stal předsedou válečné komise a také předsedou komise pro stavbu silnic. Tato postavení mu však nepostačovala, a tak mu bylo roku 1782 svěřeno řízení komory nejvyššího finančního úřadu. V tomto období napsal díla: „Sourozenci“ (1776), zpěvohru „Lila“ (1777), dramatickou skicu „Vítězství citu“ (1777), „Jery a Bätely“ (1779) a „Rybářka“ (1781).

V době Goethova působení ve Výmaru jej velmi ovlivnilo přátelství s dvorní dámou Charlottou von Stein. Spisovatel byl i díky jejímu vlivu klidnější, střídavější, jistější a snažil se o organizaci svého vlastního života. Situace však měla i opačnou stranu mince, neboť jej začali skličovat melancholické, chmurné nálady a deprese, které pramenily z pocitu bezmocnosti postavit se všem myšlenkám a situacím, které jej tížily. I přes tyto okolnosti přinesly léta ve Výmaru základ k několika významným dílům. Byly zde například položeny základní kameny románu „Vilém Mister léta učednická“ a také zde byly nashromážděny podněty k „Faustovi“. Před cestou do Itálie, pro niž se Goethe rozhodl, studoval ještě přírodovědné obory a mimo to

projevoval zájem o anatomii. Roku 1784 doložil svými výzkumy existenci mezičelistní kosti u člověka, která byla do té doby známa jen u zvířat.

„ Je mi, jako bych se tu narodil a byl tu vychován a jako kdybych se nyní vracel z cesty po Grónsku, z lovu velryb. Všechno je mi příjemné... “¹

Právě výše uvedená citace jasně vyjadřuje to, jak se Goethe po příjezdu do Itálie cítil a co prožíval. V roce 1786 poprvé uviděl Benátky, Bolognu a nakonec dorazil do Říma, jenž ho tak uchvátil, že zde vydržel celé čtyři měsíce. Cílem italské cesty bylo nabrat inspiraci a podněty pro novou tvorbu, vidět architekturu, přírodu a výtvarná díla na vlastní oči a předčít tak pouhé fantazie, které o této zemi doposud měl. Goethe se zajímal se o mentalitu a kulturní život zdejšího obyvatelstva, navštěvoval soudní přelíčení, a jak sám uvedl v dopisech, které se dochovaly, cítil se zde jako znovuzrozený. Jeho cesta později pokračovala na jih Itálie, kde viděl Pompeje, chrámy v Aestu a nakonec odjel na Sicílii. Cesta byla zakončena v jeho nejoblíbenějším městě a to v Římě. Setrval zde po celý rok.

Po návratu do Německa byl Goethe konfrontován s o mnoho rozdílnějším prostředím, než bylo to italské. Přátelství, která si před svou cestou vytvořil, už nefungovala, a tak začal k propadat pocitům sklíčenosti a samoty. I přes tento prvotní šok dokázal později navázat nová přátelství (například s Friedrichem Schillerem²) a konečně našel ženu, která se stala jeho stálou partnerkou a porodila mu syna. Pohoda v osobním životě se odrazila i v jeho tvorbě. V díle „Římské elegie“ se Goethe inspiroval právě vztahem se svou ženou. Funkce, které jej provázely před cestou do zahraničí, zastával i nadále, avšak nepracoval s tak velkým rozsahem. Zaměřil se výhradně na vědecké a umělecké instituce a také na výmarské operní divadlo, které se pod jeho vedením stalo velmi úspěšným. V tomto období nevzniklo mnoho děl, avšak za zmínku stojí krom „Římských elegií“ ještě „Benátské epigramy“, epos „Ferina lišák“ nebo „Metamorfóza rostlin“.

Goethe se mezi léty 1791 – 1794 distancoval ve svých dramatech od útoku na Bastilu uskutečněným během Francouzské revoluce. Svůj odmítavý postoj vyjádřil v dílech: „Velký kofta“, „Občanský generál“ a „Vyprávění německých přistěhovalců“. V díle „Tažení do Francie“ popsal střet vojáků rakousko-pruské armády s revoluční armádou, kterého se zúčastnil jako pozorovatel roku 1792.

¹ BOERNER, P.: Goethe, s. 60.

² Friedrich Schiller (1759-1805) německý spisovatel, básník a dramatik

Již zmiňované přátelství s Friedrichem Schillerem bylo pro spisovatele velmi inspirativní, avšak k porozumění obou osobností nedošlo ihned. Dalo by se říct, že Goethe došel k vnitřnímu osvícení již během cest po Itálii, zatímco Schiller k témuž dospěl až po studiu Kantovy filozofie. Schiller působil na Goetheho velmi pozitivním způsobem, podporoval ho v jeho spisovatelské činnosti a nabádal ho k menší vědecké aktivitě. Během vzájemného přátelství stihl Goethe vytvořit balady: „Korintská nevěsta“, „Čarodějův učeň“, „Bůh a Bajadéra“, pracoval také na „Faustovi“ a dokončil Epos „Heřman a Dorotka“. V roce 1799 Schiller odešel z univerzity v Jeně, kde působil jako profesor a usadil se ve Výmaru, kde mimo jiné působil v divadle společně s Goethem, s jímž pracoval na tamních inscenacích. Friedrich Schiller zemřel roku 1805, což pro Goetheho znamenalo velkou osobností ztrátu a sám označil toto období jako konec jedné etapy. O tři roky později se oženil se svou partnerkou a v témže roce se setkal s Napoleonem v Erfurtu. Sám Napoleon se k osobnosti spisovatele vyjádřil velmi pochvalně a vyjádřil mu uznání. Goethe se i nadále věnoval vědeckým pracím, avšak už ne tak dopodrobna jako tomu bylo v době před přátelstvím se Schillerem. Během této doby stihl vydat publikace „Metamorfóza zvířat“ a „Nauka o barvách“, která však nebyla odbornou veřejností nikterak vřele přijata. Pravděpodobně také díky jeho názoru, že všechny barvy vznikly součinností světla a tmy.

V roce 1806 dokončil první díl „Fausta“ a v roce 1811 začal pracovat na autobiografickém díle „Z mého života. Báseň a pravda“, které dokončil o dva roky později. V díle „Západovýchodní diván“ využil nové podněty, jež mu přinesl vztah s manželkou frankfurtského bankéře Mariannou von Willemer. Do tohoto období můžeme zařadit i dílo „Knihy Sulejčiny“. Ke konci života cestoval do Porýní, kde načerpal novou inspirativní energii. Po smrti manželky v roce 1816 odstoupil z vedení divadla a ponořil se do soustavné práce. Roku 1823 se Goethe setkal s Peterem Echermannem, který se mu stal oddaným pomocníkem a díky němu v roce 1825 pokračoval v rozepsaném Faustovi. V posledních letech se často setkával se svými přáteli a byl přístupnější než kdy dříve. V těchto letech také spatřoval zájem v Západoevropské literatuře a seznamoval se například s díly čínské a indické literatury. Po smrti syna se však Goethe uzavřel do sebe a nekomunikoval s okolím, což způsobilo odloučení od společnosti. Zemřel roku 1832, rok po tom, co dokončil jedno ze svých nejúspěšnějších děl „Faust“.

1.2 Utrpení mladého Werthera

„Utrpení mladého Werthera“ je jedno z nejúspěšnějších děl světové literatury, ke kterému se vrací čtenáři po celém světě i v dnešní době a vedle „Fausta“ patří k nejvyhledávanějším dílům Johanna Wolfganga Goetheho. Dílo ve své době ovlivnilo mnoho lidí, kteří se chtěli ztotožnit s postavami tohoto díla, což s sebou přineslo mnoho nešťastných událostí. „Utrpení mladého Werthera“ se tak stalo obrovskou senzací a málokterá domácnost se obešla bez této knihy.

Jak je uvedeno v předcházející kapitole, podstatným podnětem pro sepsání díla „Utrpení mladého Werthera“ byl pro Goetheho silný citový vztah k Charlottě Buffové. Právě vztah k ženám byl po celý jeho život velmi komplikovaný, a tak je zřejmé, že se mnoho z těchto citových zklamání muselo projevit v jeho tvorbě. Dalším významným podnětem pro vznik této knihy byla sebevražda Karla Wilhelma Jerusalema, jenž se zabil z nešťastné lásky k vdané ženě svého přítele. Goethe viděl v tomto činu podobnost se svou životní situací a způsob, jaký jeho přítel zvolil, využil i v samotném díle.

„Jerusalema smrt... mne vytrhla ze snu, neboť na to, co potkalo jeho i mne, jsem se nedíval jen rozjímavě, podobnost toho, co se v tutéž chvíli přihodilo mně, mne uvedla do vášnivě prudkého pohybu, a tak muselo dojít k tomu, že jsem do díla, na kterém jsem právě začal pracovat, vdechl všecken žár, který nedovoluje rozlišit báseň a skutečnost. Navenek jsem se zcela izoloval, přátelům jsem dokonce zakázal, aby mě navštěvovali, a tak jsem se i uvnitř zbavil všeho, co tam bezprostředně nepatřilo. Naproti tomu jsem sebral vše, co se nějak dotýkalo mého předsevzetí, a opakoval jsem si svůj nedávný život, jehož obsah jsem dosud básnicky neztvárnil. Za takových okolností, po tak dlouhých a tak mnoha tajemných přípravách jsem napsal Werthera během čtyř týdnů, aniž jsem si předtím na papíře načrtl schéma celku nebo způsob zpracování některé části.“³

Z výše uvedeného příspěvku jde vyčíst, s jakým sebezapřením Goethe knihu vytvořil. Emoce, které na čtenáře tak mohutně působí, jsou skutečné, neboť je vložil do této knihy bez jakýkoliv zábran. Přijetí Werthera bylo ohromující, spisovatel se stal téměř ze dne na den populárním, o čemž svědčí nové zakázky, dotisky a překlady Werthera, které se okamžitě po

³ BOERNER, P.: Goethe, s. 37.

prvním vydání v roce 1774 v Lipsku začaly tisknout. Kniha se zanedlouho stala nejprodávanějším dílem tehdejší doby a spisovatel byl po celý svůj život vnímán jako autor Werthera, což se změnilo až ke konci života, kdy se proslavil „Faustem“.

Vliv na populaci především mladých lidí byl očividný. Mladá generace se ztotožňovala s postavou Werthera, což s sebou neslo sebevražedné chování, jehož příčinou byla většinou nešťastná láska a ztotožnění se s chmurnými náladami, jež byly příznačné právě pro tuto postavu. Vedle sebevražedné epidemie vznikla také Wertherovská móda, kdy se pánové podle knižní předlohy oblékali do modrého fraku se žlutou vestou. Mimo to vznikl kult, při němž byly uctívány všechny předměty spojené s touto knihou (známé byly například předměty jako šálek na čaj, jež byl součástí různých porcelánových souprav či parfém). Dále byla organizována kázání proti tomuto dílu a celá tato rozbouřená situace trvala velmi dlouhou dobu. Dílu se věnovaly i noviny, které v Německu, Anglii, Francii, Holandsku a Skandinávii vydávaly kritiky a recenze na toto dílo. Sám Goethe udal informaci, že v Číně malovali Lottu a Werthera na porcelán, což názorně ilustruje popularitu této knihy. Goethe byl z této situace velmi nešťastný a cítil se být odpovědný za zmařené lidské životy. Spisovatel byl přirovnáván k Wertherovi, neboť mu čtenáři přidělili duševní nemoc, kterou trpěl hlavní hrdina a Goethe tak musel odpovídat na obrovské množství dopisů, jenž se věnovaly právě tomuto tématu.

Dílo je napsáno formou monologu v dopisech, ve kterých Goethe vyjadřuje nešťastnou lásku mladého člověka z konce 18. století. Čtenář se až v sedmém dopise dozvídá, pro koho jsou tyto dopisy psány, neboť tato informace zprvu není zřejmá. Jednotlivé dopisy jsou adresovány Vilémovi a autorem je samotný Werther, který ztvárňuje hlavní postavu díla a je také vypravěčem. Celý příběh je doplněn předmluvou vydavatele v úvodu a závěru knihy, který však čtenáře pouze informuje, jak příběh dopadl a nemá tak nic společného s citlivostí Wertherovi zpovědi.

Werther je klasickým představitelem romantického hrdiny, jenž je v rozporu s konvencemi stanovenými společností. Bojuje především proti hodnotě manželství, naproti které staví největší cit, jenž může člověk cítit, lásku. V úvodu celé knihy Werther vyzdvihuje vzdělanost, která je tak důležitá k celistvosti a progresivitě lidstva. Mimo to se věnuje vztahům mezi zúčastněnými postavami. Jeho slova jsou plná něhy a romantiky, neboť je okouzlen Lottinou krásou. Postupem času se však začne charakter dopisů měnit. Werther ucítí mnohem více nežli pouhé zalíbení. Hluboký, vášnivý, ale bohužel jednostranný cit není opětován, k čemuž přispívá mentalita tehdejší doby, kterou ovlivňovala měšťanská kultura a omezenost doby. Lidé ctily morální zásady a nebylo se zde možné chovat jinak než podle požadavků společnosti. Typickým představitelem měšťanského člověka je Albert, jenž svým rozumovým postojem,

praktickým pojetím života, pílí a šetrností zapadá do tohoto konceptu. Wertherův cit, který se v počátku zdá jako okouzlení, v knize graduje, až se stává čirým zoufalstvím, z něhož hlavní hrdina nevidí východisko. Mnohokrát je z dopisů zřejmá naléhavost směřující k Lottě, jež je více než Werther představitelkou tehdejší doby. Vyznává společenské hodnoty, a přestože cítí vůči Wertherovi určité zalíbení, morální kodex jí nedovoluje jakkoli tento cit rozvinout. Více než půvab nepoznaného citu je pro ni důležité zachovat rodinu pospolu. Tato postava se na dlouho stala ideálem ženy, která svým vřelým a kladným přístupem žije v souladu s okolním světem a tvoří tak protipól k Wertherovi, jenž se nechává unášet svou emocionalitou a city, které se nebojí projevit i přes možný neúspěch a úskalí zaběhlých morálních zásad měšťanské společnosti. Velmi podstatným momentem v příběhu se stal slib, jenž Lotta dala své matce. Slíbila jí, že si vezme Alfreda, se kterým vychová své sourozence. V knize se často hlavní hrdina obrací k přírodě, kde hledá východisko ze svého utrpení.

Román „Utrpení mladého Werthera“ se stal podnětem ke vzniku dalších uměleckých děl jako například „Radosti mladého Werthera“. Jednalo se o parodii, kterou v roce 1775 napsal Christoph Friedrich Nicolai. Werther nakonec v díle zůstane s Lottou a založí spolu velmi početnou rodinu. Mezi další díla navazující na Werthera můžeme jmenovat „Lesní bratr, protějšek k Wertherovým utrpením“ či „Dopisy o morálnosti Utrpení mladého Werthera od (1751-1792)“.

„Utrpení mladého Werthera“ však nebylo podnětem pouze pro další literární díla, ale taky bylo základním kamenem pro hudební scénické dílo a to operu Julese Masseneta, jenž celý název zkrátil na jednoduché označení „Werther“. Skladatele kniha zaujala převážně pro svůj romantický nádech. Prvek sebevraždy, který je typický pro mnoho romantických oper (jmenujme například Madam Butterfly nebo Toscu), se skladateli výborně hodil do koncepce romantického dramatu, jež si diváci tehdejší doby žádali. Massenet dokázal hudbou dokreslit postavu Werthera i Charlotty a celý příběh tak dostal ještě větší hloubku. Rozhodujícím prvkem pro výběr opery se stala i skutečnost, že kniha byla mezi lidmi obrovsky oblíbena, což dávalo skladateli záruku toho, že se mnoho čtenářů bude chtít s tímto dílem seznámit. Kniha splňovala veškeré předpoklady pro velké drama na jevišti. O kvalitě předlohy svědčí i to, že si Massenet nikdy nevybíral díla, o jejichž kvalitě by nebyl přesvědčený. Mimo historické a mytologické náměty si ve svých operách vybíral úspěšné předlohy jako „Cid“, „Manon“ nebo „Don Quichotte“. Stejně jako „Utrpení mladého Werthera“ byla opera ihned terčem různých diskuzí a kritik, neboť se mnohým posluchačům zdála příliš temná a depresivní. Kouzlo „Werthera“ tak Massenet přenesl i do hudby, kdy dokázal jednotlivé emoce ještě více zvýraznit a dílo se

tak stalo skutečným operním klenotem. Postupem času si obecnstvo k opeře našlo cestu a dodnes je velmi oblíbená a hrána na mnohých světových operních jevištích.

Vliv Utrpení mladého Werthera je tak nezpochybnitelný. Během několika století dokázala tato kniha ovlivnit nespočet čtenářů, mladých lidí, ale také umělců, kteří na toto dílo navazovali ve svých dílech. O tom jak je toto dílo kontroverzní a živoucí svědčí hlavně to, s jakým zájmem je dodnes pozorováno a vyhledáváno. Bezpochyby můžeme tuto knihu zařadit k nejúspěšnějším knihám všech dob, neboť jen málo děl dokázalo opravdu vniknout pod kůži jednotlivým čtenářům.

2. JULES MASSENET: WERTHER - OBECNÁ CHARAKTERISTIKA OPERY S DŮRAZEM NA SROVNÁNÍ HUDEBNÍHO LIBRETA S LITERÁRNÍ PŘEDLOHOU

Na počátku analýzy hudebního zpracování opery je důležité zorientovat se v širších souvislostech a seznámit čtenáře s osobností skladatele. Jules Massenet byl velmi talentovaný skladatel, jenž však za svého života nenabyl takové popularity, kterou mu později přinesly jeho dvě nejvýznamnější opery „Manon“ a „Werther“. V této kapitole si nejen přiblížíme dobu, v níž skladatel působil, ale také jeho život a v neposlední řadě okolnosti a podněty, jež na něho působily. V další části kapitoly se zaměříme na operu „Werther“, která je vedle „Manon“ nejúspěšnější operou tohoto skladatele. Toto romantické dílo nebyla u publika zprvu oblíbeno, avšak diváci si ho postupem času zamilovali. V další části této kapitoly si přiblížíme hlavní znaky díla a také nahlédneme na jeho historii. Z hudebního hlediska je „Werther“ bezesporu významným klenotem mezi operami. Orchestr má v mnoha místech symfonický charakter, jenž podporuje náročné pěvecké party. Nápěvy si posluchači tak snadno nezapamatují jako například melodie Giuseppe Verdiho. Vězí v nich obrovská síla a melancholie, jež dává celému dílu velký náboj. V závěrečné části kapitoly si přiblížíme nejvýraznější momenty celé opery, z nichž se zaměříme především na předehru k prvnímu jednání a také na srovnání libreta s hudebním provedením.

2.1 Jules Massenet

Jules Massenet byl francouzský skladatel, který se proslavil především díky svým operám, kterých za svou skladatelskou kariéru napsal více jak třicet. Na repertoáru divadel se však udržely pouze dvě a to „Manon“ a „Werther“, jež jsou hrány v divadlech po celém světě.

V polovině 19 století vznikl nový operní útvar tzv. Opéra lyrique nebo drame lyrique s převažujícími náměty lyrické až sentimentální povahy. K největším představitelům patřili Gounod, Thomas a Massenet.⁴

⁴ ŠAFAŘÍK, J.: Dějiny hudby II. díl, s. 59

Jules Massenet vytvořil více než třicet oper, v nichž se střídají prvky francouzské romantiky s vlivy Richarda Wagnera. Massenet bývá často považován za sentimentálního rutinéra, ale toto hodnocení není zcela spravedlivé. Jeho hudba působila inspirativně jak na mladého Claudia Debussyho, tak i na Giacoma Pucciniho. Přežily tři opery: Manon, Werther a Le jongleur de Notre – Dame. Libreto k operě Manon (1884) vytvořili Henri Meilhac a Philippe Gille podle slavného románu abbého Prévosta. Na exponovaných místech je dokonce použity formy melodramu, zavedení příznačného motivu poukazuje k Wagnerovi. Též zvětšení orchestru poukazuje k Wagnerovi. Manon bývá často považována za vrchol francouzské opery lyrique.⁵

Jules Massenet se narodil 12. května 1842 ve vesnici zvané Montaud, která je nyní součástí Saint-Étienne a zemřel v Paříži roku 1912. Roku 1848 probíhala ve Francii revoluce ukončující vládu krále Ludvíka Filipa a vedoucí k vyhlášení druhé republiky. Otec Masseneta byl důstojníkem působícím pod Napoleonem Bonapartem a matka vykonávala učitelskou profesi. Mimo to byla první učitelkou skladatele a během několika let seznámila mladého Masseneta se základy hudby a učila ho ve hře na klavír. Jeho talent byl zřejmý už od útlého dětství, a tak ho rodiče zapsali roku 1851 na přijímací zkoušky na Pařížskou konzervatoř. V komisi tehdy seděl francouzský skladatel J. F. Halevy, Michel Carafa, Ambrosie Thomas a ředitel konzervatoře Daniel Auber (v té době šedesátipětiletý muž, jenž byl známý jako vynikající skladatel). U přijímacích zkoušek byl mladý Massenet oceněn pro svou interpretaci sonáty od Ludwiga van Beethovena op. 29, díky čemuž byl přijat ke studiu na této instituci. Massenet byl přidělen do třídy profesora Laurenta, který společně s Ambrosie Thomasem mladého skladatele velmi podporoval a směřoval. Na konzervatoři však Massenet dlouho nepobyl, neboť okolnosti tomu chtěly tak, že celá rodina byla nucena odejít z Paříže. Otec skladatele byl vážně nemocný a na doporučení lékařů musel opustit Paříž. Rodina vystřídala metropoli za malé lázeňské město Aix-les-Bains na východě Francie. V této době však skladatel nezhálel a pilně cvičil na klavír několik hodin denně. Po dvou letech se rozhodl odejít zpět do Paříže, kde znovu začal studovat a také se zúčastnil soutěže ve hře na piano s Koncertem f moll od Ferdinanda Hillera. Massenet soutěžil proti svým spolužákům z konzervatoře a nakonec celou soutěž vyhrál, čímž si mimo jiné zasloužil ocenění od svého učitele Laurenta.

„Před třiceti sedmi lety jsem stejně jako ty, mé dítě, vyhrál hlavní cenu ve hře na piano. Nemyslím si, že bych ti mohl dát lepší dárek, než tenhle dopis, který ti dávám z opravdového

⁵ ŠAFAŘÍK, J.: Dějiny hudby II. díl, s. 60 - 61

práteleství. Běž a může se z tebe stát opravdu dobrý umělec. Toto je názor poroty, která ti dnes tuhle významnou cenu udělila.“

Tvůj starý přítel a profesor LAURENT⁶

Následující doba byla pro Masseneta finančně obtížná, neboť si musel platit hodiny klavíru, a tak si našel místo v kavárně, kde dostával třicet franků měsíčně. Později však získal místo bubeníka v Theatre-Lyrique na Boulevard du Temple (operní divadlo na dnešním *Place de la republicque*), kde si zlepšil svou finanční situaci a získal cenné zkušenosti s operním souborem. Potkal zde osobnosti jako Marii Caroline Miolan-Carvalho⁷, Giuseppe Frezzoliniho⁸, Enrica Delle Sedie⁹ a Francesca Grazianiho¹⁰.

V roce 1863 Massenet obdržel prestižní cenu Prix de Rome, což mu umožnilo strávit celé čtyři roky v Itálii v proslulé Vile Medici. V porotě, která Masseneta hodnotila, seděli Hector Berlioz, Ambrosie Thomas a Daniel Auber. Vila Medici byla velmi pohostinným místem a skladatel zde byl v konfrontaci s nevídaným luxusem spojeným s honosnými večeřemi, obsluhou a milou společností. Toto prostředí ve skladateli vyvolávalo příjemné pocity. Mimo jiné byl kladně ovlivněn historií, která byla v Římě takřka na každém kroku. Jednoho dne se Massenet rozhodl společně se svými přáteli navštívit Neapol a poté Palestrinu, město, ve kterém se narodil a působil slavný renesanční skladatel Giovanni Pierluigi da Palestrina. Během cesty Massenet poprvé zkomponoval tónové úryvky oratoria „Máří Magdaléna“ a později stihl navrhnout skicu své „První suity pro orchestr“. Skladatel si při cestování všiml zvláštního zvuku rakouské trumpetky znějící každý večer při uzavírání bran města. Tento nástroj využil o dvacet pět let později ve čtvrtém dějství opery „Cid“.

Po dvou letech Massenet opustil Řím a vrátil se do Francie. V Itálii se mladý skladatel seznámil s mnoha světovými uměleckými díly, které ho velmi okouzly. Na zpáteční cestě navštívil mimo jiné Florencii, kde obdivoval díla malířů, jako byl Peter Paul Rubens, Rembrandt, Anthonis van Dyck a dalších. Když se vrátil do své rodné Francie, bylo pro něj těžké přijmout fakt, že nebe bylo zamračené a šedé, oproti Itálii, kde panovalo velmi často krásné a slunečné počasí. Massenet se ihned po příjezdu ocitl ve finanční tísní, se kterou se potýkal v podstatě celý život. Naštěstí byl ještě chráněn cenou pro vítěze Římské ceny, díky níž

⁶ MASSENET, J.: *Mes Souvenirs*, s. 32.

⁷ Caroline Miolan-Carvalho (1827–1895): výborná francouzská pěvkyně, lyrická a kolorатурní soprán

⁸ Giuseppe Frezzolini (1789–1861): vynikající basista, pro kterého byla napsána role dr. Dulcamara od G. Donizzetiho

⁹ Delle Sedie (1822- 1907): italský baryton

¹⁰ Francesco Graziani (1828-1901): italský baryton a učitel

měl právo na tříletou rentu. V tento čas se seznámil se skladatelem Léem Delibesem a také s básníkem Armandem Silvestrem, jenž byl jeho sousedem v pronajatém domě. Básník na Masseneta velmi zapůsobil, a proto se rozhodl zkomponovat „Poeme D'avril“. Armando Silvestr jej přesvědčil, aby navštívil nakladatelství Choudens. Massenet si byl vědom neznámosti svého jména, a proto zprvu odmítl. Nakonec se však rozhodl nakladatelství navštívit. Jednoho dne, když se vracel domů, stál u jeho domovních jeho první vydavatel Georges Hartmann.

Po návratu do Paříže se roku 1866 oženil se svou žačkou Konstancií de Saint-Marie, která jej doprovázela při cestách po světě. Následně dostal Massenet nabídku na operu od Ambrosie Thomase „La grand Tante“, pro kterou napsali libreto Jules Adenise a Charlese Grandvallet. Massenet byl velmi nadšen, a tak se ihned pustil do práce. Bylo mu velkou ctí zařadit se po bok osobností, jako byli skladatelé Aubert, Herold, Gounod, Meyerbeer či Thomas, kteří se na prknech divadla Opera – comique představili. Při premiéře měla hrát hlavní roli talentovaná pěvkyně Marie Roze, miláček publika Victor Capoul a temperamentní pěvkyně a herečka Caroline Girard. Marie Roze však nemohla ze zdravotních důvodů nastoupit, a tak přišla na řadu její náhradnice, sedmnáctiletá naděje Marie Heilbronn, jež měla tu čest ztvárnit o sedmáct let později postavu Manon ve stejnojmenné opeře skladatele. Opera „La grand Tante“ byla reprízovaná ve čtrnácti představeních, což bylo pro Masseneta poměrně úspěšné.

Při zpáteční cestě ze soukromé hodiny, kterou Massenet vyučoval ve Versailles, potkal skladatele Julese Padeloupa¹¹. Massenet mu nabídl suitu pro orchestr o pěti větách, zkomponovanou v Benátkách roku 1865. Premiéra se uskutečnila o rok později. V následujícím období Císař Napoleon III. vyhlásil tři skladatelské soutěže, na kterých se bohužel Massenet neumístil na prvním místě. Roku 1869 a 1870 pracoval na operách „Manfréd“ a „Meduse“, jež však nebyly uvedeny. Mezitím byla vyhlášena Francouzsko-pruská válka, která se konala mezi léty 1870 - 1871 a skladatel v ní působil jako dobrovolník. Tímto rozhodnutím si musel samozřejmě dát od komponování nucenou pauzu. S kompozicí však začal ihned po skončení služby a v roce 1872 měla premiéru jeho další opera „Don Cesar de Bazan“, jejíž premiéra se konala v pařížské opeře Opéra – Comique. Tato opera však nepatří ke zdařilým hudebním kompozicím skladatele, o čemž svědčí i to, že premiéra nezaznamenala výraznější úspěch. Naproti tomu mnohem výraznějším hudebním počinem bylo uvedení oratoria „Máří Magdaléna“ v roce 1873. Hlavní roli ztvárnila Lina Pacaly, jež patřila ke generaci velmi talentovaných pěvkyní. Po premiéře přišel Massenetovi dopis od jeho známého přítele Ambrosie

¹¹ Jules Padeloup (15 září 1819 – 14 srpen 1887): francouzský režisér, který působil v opeře Comique.

Thomase, podle něhož bylo dílo plné vznešenosti, vážnosti a citů. Nadšený skladatel byl přesvědčen, že Massenet ukázal směr hudebnímu proudu a díky němuž se hudba posunula zase o kus dál. Úspěch oratoria nezůstal zapomenut. Věnovaly se mu i odborné časopisy, z nichž můžeme jmenovat *Journal des Debats*.

Massenet se později seznámil s Charlesem Lamoureuxem¹², který si dle kladných referencí odborné veřejnosti vyžádal nějaké dílo skladatele, které by mohl sám dirigovat. Massenet nabídl dirigentovi své oratorium „Eve“, jež se Lamoureuxovi zalíbilo, a tak 18. března 1875 došlo k jeho provedení. Oratorium bylo úspěšné. Mimo to se o tomto počínu pochvalně vyjádřil i skladatel Charles Gounoud. V tomto období skladatel prošel těžkou zkouškou, neboť jeho matka podlehla vážné nemoci. Po této smutné události se ponořil ještě více do sebe a začal tvrdě pracovat na svých kompozicích. Pracoval soustavně od čtyř hodin ráno až do šesti hodin večer. Úspěch se dostavil poměrně rychle, neboť byla 27. dubna 1877 uvedena premiéra opery „Le Roi de Lahore“, kterou komponoval velmi dlouho. Massenet si nebyl jist tím, jestli bude opera kladně přijata. K jeho úžasu však bylo dílo po premiéře velmi kladně hodnoceno. Posluchači byli překvapeni exotickým zvukem i orchestrálními barvami, a tak se „Le Roi de Lahore“ udržela v italských městech Turíně a Miláně po dvě divadelní sezóny.

Jules Massenet nebyl pouze úspěšný skladatel. Stal se také pedagogem, neboť byl jmenován profesorem kontrapunktu, fugy a skladby na Pařížské konzervatoři. Mimo byl jmenován členem Akademie krásných umění. Skladatel tak musel kvůli náročnému časovému harmonogramu definitivně odejít ze svého domu ve Fontainebleau do Paříže. Práce se studenty Masseneta velmi naplňovala, žáci ho obdivovali a stal se vzorem pro mladé skladatele. V tomto období Jules Massenet pracoval soustavně patnáct až šestnáct hodin denně a jeho popularita rostla. Roku 1879 se Massenet nedohodl s Augustem Vaucorbeilem, který odmítl uvést v Ópera – Comique jeho novou operu „Hérodiade“, a tak Massenet nabídl dílo divadlu v Bruselu, které ji 19. prosince 1881 interpretovalo jako první francouzské dílo v tomto divadle. O dva měsíce později byla opera provedena v italském divadle La Scala a roku 1884 se dočkala premiéry tohoto díla i Paříž.

Povzbuzen velkými úspěchy svých děl Massenet hledal námět, jenž se stane v operním světě senzací. Zjistěte tento předpoklad splňovala další opera s názvem „Manon“. Skladatel byl z tohoto námětu velmi nadšený, a tak se pustil do soustavné práce, kterou dokončil v roce 1883 po návratu z Belgie. Massenet, tušíc velký úspěch, nechtěl nic ponechat náhodě a velmi dlouho se rozhodoval, která pěvkyně by byla nejideálnější pro ztvárnění hlavní postavy. Volba nakonec

¹² Charles Lamoureux (1834-1899): francouzský dirigent a houslista.

padla na pěvkyni Vailant Couturier, jež si zazpívala postavu Manon při premiéře opery uvedeného 19. ledna 1884 v divadle Opéra – Comique v Paříži. V této roli se mimo jiné představily světové sopranistky: Marie Heilbronn, Geraldine Farrar, Sibyl Sanderson, Fanny Heldy, Lucrezia Bori, Bidu Sayao, Victoria de los Angeles, Anna Moffo, Edita Gruberová, Renée Fleming a další.

Neméně velký ohlas měla další opera „Le Cid“, která měla premiéru 30. listopadu 1885 v Paříži. Dílo bylo zhudebněno podle předlohy dramatu Pierra Corneilla, na něž ve svém libretu navazovali Adolphe Philippe d’Ennery za spolupráce Louise Galetta a Édouarda Blaua. Opera je charakteristická velkými sbory a také rozšířeným orchestrem o větší obsazení bicích a žesťových nástrojů. Další opera „Esclarmonde“ byla uvedena 15. května 1889 v divadle Opéra – Comique k příležitosti Světové výstavy v Paříži. Hlavní roli v této opeře ztvárnila Sybil Sanderson¹³, které bylo toto dílo věnováno samotným skladatelem. Pěvkyně se stala osobní favoritkou skladatele, jenž byl dokonale okouzlen její osobností a navíc bezmezně obdivoval hlasové možnosti, pružný a flexibilní hlas a pěveckou vyzrálost pěvkyně. Mimo tuto hlavní roli si ještě Sanderson zazpívala hlavní role v opeře „Thaïs“ a „Manon“.

Po velkém úspěchu „Manon“ skladatel zkomponoval neméně úspěšnou operu „Werther“, která však nebyla ihned kladně přijata. Massenetův nakladatel Georges Hartmann byl velmi zaujat německou literaturou a mimo jiné mluvil výborně německy. Tato skutečnost v něm evokovala nápad na operu, která by byla zkomponována na vynikající literární předlohu „Utrpení mladého Werthera“ od Johanna Wolfganga Goetheho. Hartmann vzal Masseneta do Wetzlaru, kde Gothe napsal svůj román a poskytl mu překlad tohoto díla do francouzského jazyka. Okouzlen tímto místem a dílem začal skladatel komponovat první noty opery, k jejímuž dokončení došlo v roce 1887. Opera byla hotova, a tak zbývalo vyřešit jen místo jejího uvedení. Jako první možnost přicházelo v úvahu divadlo Opéra – Comique, z čehož však brzy sešlo, neboť se hlavním představitelům tohoto divadla zdálo, že je opera příliš ponurá. Mimo to budovu zasáhl velký požár. Massenet se však nenechal tímto odmítnutím znechutit, a tak operu nabídl Vídeňskému opernímu divadlu, v němž se 16. února 1892 uskutečnila její premiéra. Roku 1894 zkomponoval další operu „Thaïs“ pro divadlo Opéra – Comique. Sybil Sanderson, pro kterou byla tato opera vytvořená, však měla smlouvu s Pařížskou operou, a tak skladatel musel nabídnout operu právě tomuto divadlu. Premiéra „Thaïs“ se uskutečnila 16. dubna 1894.

Jules Massenet, povzbuzen svými úspěchy, toužil po předání svých znalostí a zkušeností někomu jinému. Když roku 1896 zemřel ředitel konzervatoře Ambrosie Thomas, naskytla se

¹³ Sibyl Sanderson (7. prosince 1864 – 16. května 1903): byla americká sopranistka.

mu obrovská příležitost stát se ředitelem takové významné instituce, jakou byla právě Pařížská konzervatoř. Massenet však tuto pozici po velkém zvážení odmítl a místo toho se stal profesorem skladby. Mimo pedagogické snažení byl i nadále činný v komponování oper. Roku 1894 byla uvedena v divadle Ópera – Comique jednoaktová komická opera „Le Portrait de Manon“ a stejného roku byla provedena v Londýně v Royal Opera House dvouaktová opera „La Navarraise“. Skladatel v tomto období dále zkomponoval opery „Saphó“ (premiéra 27. listopadu 1897 v Pařížské opeře), „Cendrillon“ neboli Popelka (premiéra 24. května 1899 v Ópera – Comique) a „Grisélidis“ (premiéra 20. listopadu 1901 v Ópera – Comique). Mimo oper „Manon“ a „Werther“ můžeme vyzdvihnout ještě operu „Le Jongleur de Notre Dame“, jež mezi ostatními díly vyniká. Autor libreta Maurice Léna byl velmi zaujat kompozicemi Julese Masseneta, a tak mu nabídl své libreto k výše uvedené opeře. Když bylo dílo hotovo, nastal jediný problém s místem jejího uvedení. Naneštěstí se v té době ozval skladateli Princ Monacký, který nabídl Massenetovi zakázku do divadla v Monte Carlu. V lednu 1902 odjel Massenet do paláce v Monaku, kde byl uveden do nebývalého přepychu. Premiéra opery „Le Jongleur de Notre Dame“ se uskutečnila 18 února 1902 a o dva roky později byla uvedena její premiéra i na francouzské půdě v divadle Ópera - Comique. V Monaku se cítil Massenet velmi dobře, o čemž svědčí to, že zde uvedl další své opery „Cherubin“ (premiéra se uskutečnila 14. února 1905) na předlohu Franciase Croisseta, kterou zpracoval Henri Cain, nebo operu „Thérese“ (premiéra byla provedena 7. února 1907), jejíž libreto zpracoval Jules Claretie.

Mezi dalšími díly zajisté vyniká opera „Don Quichotte“, jež byla napsána přímo pro úspěšného ruského basistu Fjodora Ivanoviče Šaljapina, jenž napomohl svým interpretačním pojetím hlavní role k proslavení opery. Šaljapin mimo jiné zpíval českou premiéru opery v Praze roku 1933, přičemž světová premiéra se uskutečnila opět v Monte Carlu 19. února 1910.

„Don Quichotte sice nedosahuje vysoké úrovně Massenetových mistrovských děl, obsahuje však dost melodických a hudebních nápadů. Tím umožňuje tato opera pěveckým hvězdám, které také rádi hrají divadlo, dosažení i osobních triumfů. Hudební substance ovšem nestačí pro pět jednání této „heroické komedie“, jak zní podtitul, kterým ji autor sám opatřil. Též povahy postav se vzdálily od Cervantesovy předlohy. Již u Le Lorraine je Don Quichotte tlachavý, potulný kazatel, Dulcinea komorná a sluha Sancho Panza hlasatel sociálních idejí. V Libreto Henryho Caina nehrají ovšem tyto autorské svévolnosti skoro žádnou roli.“¹⁴

¹⁴ http://www.ascolti.cz/opera/Don%20Quichotte_Jules%20Massenet (vyhledáno dne 2.10.2014, 22:02)

Ke konci života skladatel zkomponoval ještě opery „Roma“, „Panurge“, „Cleopatre“ a „Amadis“, která nebyla dokončena. Poslední tři jmenované opery měly premiéru až po smrti skladatele. Jules Massenet zemřel roku 1912 na rakovinu ve věku sedmdesáti let a je pohřben v Égreville.

2.2 Werther

Proslulý román Goethova mládí, který předznamenal romantickou epochu, byl zhudebněn Massenetem počátkem devadesátých let. Bylo to v době snah o realismus, které často přesahovaly až do oblasti výrazu naturalistického. Massenet, který už svou Manon uměl zachytit atmosféru podobného druhu, vytvořil ve Wertherovi dílo typického střídání nálad, nesmírné melancholie, místy až sentimentality. Zvláštní předností Massenetovou je široký symfonický podklad díla, pracující nejen s příznačnými motivy, ale i odstíny zvukomalebnými a ilustrativními. Druhou předností je psychologické chápání postav a jejich činů. Každá z hlavních postav, zejména Lotta a Werther, je hudebně dramaticky vypracována do nejmenších podrobností. Dílo svou nesmírnou citlivostí získalo mimořádnou oblibu po celém světě.¹⁵

Werther patří k nejúspěšnějším operám, které kdy prkna světových divadel spatřila. Jak je uvedeno výše, operu zkomponoval skladatel Jules Massenet, jemuž byla inspirací úspěšná kniha Johanna Wolfganga Goetheho Utrpení mladého Werthera. Jules Massenet však potřeboval zpracovat tuto knihu do předlohy, na níž by se dala komponovat hudba. Jak je známo, úspěch operního díla závisí také na kvalitě libreta a úspěšní světoví skladatelé kladli velký důraz na tuto stránku. Libreto k opeře Werther zpracovali Édouard Blau, Paul Millet a Georges Hartmann. Zajímavostí je, že premiéra, jež se konala roku 1892 ve Vídeňské státní opeře, nebyla provedena ve skladatelově rodné francouzštině ale v němčině. Jazyková srozumitelnost totiž představovala pro tamní posluchače podstatnou složku. Avšak opera se brzy po premiéře dočkala i své francouzské verze, kdy byla poprvé provedena v prosinci stejného roku ve švýcarské Ženevě a následně v lednu roku 1893 se dočkalo uvedení i francouzské publikum v divadle Ópera – Comique. Jak je zvykem, do českých zemí dorazila tato opera později a to roku 1900, kdy byl Werther uveden v Městském divadle v Brně

¹⁵ HOSTOMSKÁ, A.: Opera, průvodce operní tvorbou, s. 198.

v německém překladu, přičemž se nesetkala s příliš velkým úspěchem a to ani po uvedení v Olomouci.

„A co ten Massenet z Werthera udělal! Massenetův Werther je sentimentální mladý Francouz a nezůstal ani stín toho jiného, německého Werthera, který žije v našich srdcích.“¹⁶

Mährisches Tagblatt Angela Drechslerová

Negativní přijetí Werthera moravskými divadly však bylo vystřídáno úspěšným provedením Národním divadlem. Roku 1901 se zde uskutečnila premiéra Werthera a setkala se s úspěchem, o kterém svědčí to, že se opera hrála téměř pravidelně do roku 1939. V následujících letech uvedly Werthera další divadla, mezi nimiž můžeme uvést divadlo v Plzni roku 1907 a Brněnské české divadlo v roce 1909.

Jules Massenet zkomponoval operu Werther jako celovečerní dílo skládající se ze čtyř jednání, které propojil s orchestrální přehrou. Massenet se však nevyhnul přehrávkám k dalším jednáním, a tak je úvodní vstup i na začátku druhého, třetího i čtvrtého jednání, při čemž třetí a čtvrté nejsou přerušeny pauzou, která je mezi prvním a druhým a následně mezi druhým a třetím jednáním. Čtvrté jednání je, co se týče délky, nejkratší, proto ho skladatel připojil ihned za třetí bez pauzy. Krom hlavních postav Werthera, 23 let (tenor) a Charlotty, 20 let (mezzosoprán) se v opeře vyskytují další postavy a to: Charlottina sestra Sofie, 15 let (soprán), Charlottin snoubenec, později manžel Alfred, 25 let (bas), městský správce, 50 let (bas), správcovy přátelé Johan (bas) a Schmidt (tenor), Brühlmann (bas) a jeho snoubenka Kätchen (mezzosoprán). Celé obsazení ještě doplňuje dětský pěvecký sbor, který zpívá na začátku a na konci opery vánoční píseň.

Massenet vytvořil dílo typické střídáním nálad, melancholie až sentimentality. Jak je uvedeno výše, opera je podložena širokým orchestrálním doprovodem. Skladatel však nepracoval pouze s velkým symfonickým zvukem, ale dokázal vyjádřit rozmanitou škálu zvukomalebných tónů. Orchester podtrhuje náročné pěvecké party a tvoří tak jeden celek. V opeře krom dětského sboru nenajdeme jiné sborové číslo. Hlavní úlohu v celém představení mají Werther a Charlotta, jejichž pěvecké party jsou na vysoké pěvecko-technické úrovni. Každá z postav je vypracována do detailu, což platí i pro vedlejší postavy jako jsou Sofie nebo

¹⁶ KŘUPKOVÁ, L: Německá operní scéna v Olomouci II 1878–1920, s. 384.

Albert. V opeře najdeme převážně sólové party. Skladatel využívá ve velké míře příznačných motivů, z nichž je většina uvedena v úvodní předehře. Práce s příznačnými motivy je typická například pro skladatele Richarda Wagnera, který ve svých operních dílech s těmito motivy pracoval. Další paralela s Richardem Wagnerem je v dramatickém rozpracování jednotlivých částí operního díla Julese Masseneta. Werther je typem číslované opery, ve které však nenalezneme mnoho vícehlasých částí. Hlasy nezní skoro nikdy spolu, nýbrž na sebe navazují a prolínají se. Árie jsou až na jednu výjimku uzavřené, což na posluchače působí uceleným dojmem.

Každá z postav je dokonale zvýrazněna hudebním pojetím. Zatímco Werther je charakteristický velkou vášnivostí a sentimentem, Charlotta je charakterem melancholická až uzavřená postava. Největší samostatný výstup má Charlotta ve třetím jednání, kdy předčítá jednotlivé dopisy, které jí posílal Werther během doby, kdy byl pryč. O náročnosti této postavy není pochyb, neboť Charlotta je na jevišti přítomna skoro celé třetí i čtvrté jednání. Jako den a noc působí zpěv její sestry Sofie, který charakterizují hravé a radostné motivy. Pokaždé, když se objeví na scéně, jakoby se dramatický proud celé opery pozastavil a dal tak posluchači oddechnout od náročné dramatické koncepce díla. Sofie má velký výstup společně s Charlottou ve třetím jednání.

V rámci celé opery působí velmi odlehčeným dojmem postavy Johana a Schmidta, kteří tvoří spojovací článek celé opery a jsou i charakterem zpěvu spíše doplňující postavy. Nejvýraznější árií celé opery je árie Werthera „*Pourquoi me réveiller*“, která se jako jedno z málo výstupů provádí také koncertně v rámci recitálů významných světových pěvců. Werther v této árii předčítá Ossianovu báseň, o čemž svědčí dvoustrofová forma.

V orchestraci Massenet velmi často používá spodní polohy žesťových nástrojů a mimo to často do opery zakomponoval dřevěné dechové nástroje, které udržují v instrumentaci pochmurnou náladu. Tohoto prvku Massenet už nikdy nevyužil, možná i proto, že Werther nebyl zpočátku kladně přijat. Dále v orchestraci využívá ve velké míře sólových partů pro violu, housle a příčnou flétnu a mnoho částí je také doprovázeno harfou.

Ve výstupu v prvním je použit waltz, který je uveden při entré Charlotty a Werthera na bále. Tento motiv zazní ještě v tónině F dur v alternaci s motivem Clair de lune v místě, kdy se hlavní postavy vrací z bálu.

2.2.1 Analýza předehry z prvního jednání

Předehra prvního jednání uvádí celou operu, ve které jsou avizována témata, se kterými skladatel v dalším průběhu díla pracuje. Massenet v úvodním výstupu opery využil tóninu d moll, která svým chmurným nádechem naznačuje vážnost celého příběhu. Skladatel zde zakomponoval široký instrumentální zvuk, podpořený akordy v nejsilnější dynamice, který posluchače ihned vtáhne do děje. V taktu 6 nastupuje hlavní motiv, který je v dalším taktu zopakován a totéž se stane i v taktu 9, avšak ve větší instrumentaci. V taktu 11 skladatel použil sestupný chromatický postup, který je dále využit například v úvodní předehře třetího jednání nebo v úvodním výstupu čtvrtého jednání. V taktu 17 je uvedena změna tóniny a to na D dur. Téma, se kterým skladatel motivicky pracuje i ve Wertherově úvodním výstupu, se rozkládá v taktech 17 – 24. V taktu 31 skladatel využil gradaci, která směřuje až do taktu 40, kde je opět uvedeno téma z taktu 17, tentokrát je však interpretováno flétnou v sopránu a proti němu je veden hlas, který je zkomponován v houslích, jež převezmou hlavní téma v taktu 40. V taktu 49 je ještě jednou uveden motiv z taktu 6.

Předehra není, co se týče délky nikterak dlouhá, avšak skladatel i na tomto malém hudebním úseku stačil vyjádřit mnoho hudebních a výrazových poloh, které předurčují hudební kvalitu díla. Náboj, který v sobě hudba má, pocítí každý posluchač, který vnímá hudbu srdcem. Massenet se zde nebál využít velká forte, která jsou vystřídána jemnými pianissimy, jež jsou podepřeny dvěma hlavními myšlenkami, a to s motivy z taktů 6 a 17.

2.2.2 Analýza předehry ze třetího jednání

Jelikož předehra k druhému jednání nepřináší nikterak zajímavé hudební myšlenky, krom tématu Johana a Schmidta, zaměříme se rovnou na úvodní předehru k třetímu jednání. Výstup začíná úplně stejně jako předehra prvního jednání v tónině d moll. Stejný motiv je uveden také v taktu 8 a dále je s ním pracováno ve větší instrumentaci stejně jako v prvním jednání. V taktu 12 je uveden charakteristický sestupný chromatický motiv, který prochází průběžně celou operou. Jules Massenet ve svých předehrách využil vždy motiv, který je spjat s určitou postavou v právě probíhajícím dějství. Velkou část třetího jednání je na jevišti Charlotta, která má v této části opery velký význam. Není tak divu, že její motiv skladatel uvedl už v předehře, čímž připravil posluchače na její příchod. Co se týče rozboru tohoto motivu, nastupuje v taktu 16

a končí v taktu 19. V další části přede hry je tento motiv dále rozvíjen a k jeho dalšímu zopakování dojde v taktu 25.

2.2.3 Analýza přede hry ze čtvrtého jednání

Přede hra ke čtvrtému jednání je z hudebního hlediska velmi výrazným místem celé opery. Celý tento výstup má neuvěřitelný náboj a skladatel dokázal naprosto geniálním způsobem vyjádřit váhu situace, v níž drama zasazené do chladné Štědré noci vrcholí.

Výstup je v tónině h moll a téma zazní v prvních čtyřech taktech a ihned po něm následuje vsuvka, jež využívá chromatického sestupu v šestnáctinových notových hodnotách přes dvě oktávy navozující dojem bouře. V taktu 7 skladatel uvádí téma, jež je spojeno s postavou Charlotty, avšak v předešlé přede hře k třetímu jednání se nevyskytuje. Toto téma je interpretováno v momentě, kdy si Charlotta předčítá dopisy, které ji Werther poslal ze svých cest (úvodní výstup třetího jednání). Skladatel s tímto tématem pracuje ještě v taktu 19 – 33 a v taktu 14 připomene opět úvodní myšlenku, která je uvedena v přede hře společně s chromatickým sestupem. Mimo to skladatel v další části přede hry zakomponoval chromatiku, s níž v tomto místě pracuje. V taktu 33 je uveden motiv z přede hry prvního jednání. V taktu 57 - 60 přichází na řadu nové téma, které je typické pro čtvrté jednání. Dále se opakuje v taktu 61 a to následovně: (a¹), 65 (a²), 69 (a³), 73 (a⁴), 76 (a⁵). Skladatel se tomuto tématu věnuje i nadále, přičemž užívá tématu Charlotty ze 7. taktu. V taktu 90 skladatel propojil téma z taktu 57 s tématem Charlotty (takt 7), které se v další části vzájemně prolínají. V taktu 114 je uvedena chromatika, kterou skladatel v přede hře čtvrtého jednání využívá poměrně často. Nakonec v taktu 119 opět zakomponoval motiv z úvodní přede hry. Větší část doprovodu přede hry od taktu 50 má figurativní charakter, jenž je tvořen obvykle terciovými postupy.

2.3 Srovnání libreta s hudebním provedením

Jak už bylo řečeno, libreto k opeře napsala trojice spisovatelů Édouard Blau, Paul Millet a Georges Hartmann podle předlohy Johanna Wolfganga Goetheho, kterou spisovatel koncipoval jako dopisy, jenž Werther posílal své lásce Charlottě. Libreto zpočátku psal Paul Millet, avšak dle Hartmanna se přehnaně držel Goetheho rukopisu. V první verzi libreta tak převažoval sklon k barvitému vyjádření zápletky, což přimělo Masseneta práci zrevidovat.

Mimo to doporučil několik částí úplně vyjmout. Nakladatel Georges Hartmann ani Jules Massenet nebyli s prací spokojeni, a proto Hartman povolal Édouarda Blaua, který pomohl toto libreto dokončit. Na druhou stranu lze říci, že konečná forma libreta patří k nejzdařilejším pracím, se kterými Massenet ve své tvorbě pracoval.

Nejpodstatnější rozdíl v pojetí díla je způsob, jakým Werther umírá. Zatímco v Goethově románu zemře sám v pokoji, v opeře umírá po boku Charlotty, která za ním přispěchá, tušíce neštěstí, ke kterému se schyluje. Massenet tak dokázal společně se svými libretisty vytvořit celé jednání, které v knize nenajdeme. Situace, ve které se smrtelně zraněný Werther loučí se světem a s Charlottou, je výborným zakončením celé opery. Jelikož je v knize závěrečný moment popsán pouze nezaujatým vypravěčem, je tento tah celkem logickým vyústěním potřeby dramatického rozuzlení celého díla, který vyžadují posluchači a koncepce celého díla. Nejvíce přímých citací z knihy Utrpení mladého Werthera je v libretu uvedeno v prvním jednání ve výstupu Charlotty a Werthera, které vychází ze dvou dopisů a to konkrétně z 16. června a 10. září. Skladatel tento moment zkušeně propojil v jeden večer, kdy využil kouzlo měsíčního večera. Konkrétně se jedná o moment, kdy Werther doprovází Charlottu z plesu před její dům. Skladatel propojení dvou různých časů využívá v opeře poměrně často.

Další moment, který stojí za zmínku je situace z 20. prosince, kdy Lotta nabádá Werthera, aby si našel dívku, která bude jeho srdci bližší. Tato dívka by měla být schopná opětovat city, jež je Werther schopen nabídnout. Charlotta Werthera zároveň prosí, aby se na Štědrý večer nevracel do jejího domu, což Werther ironicky komentuje a velmi ho to zasáhne. Analogie s operou je v této situaci zřejmá, avšak v opeře se Werther s Charlottou setká v září bez zjevné ironie v jeho slovech. Charlotta se snaží distancovat od Werthera, i když ví, že je její spřízněná duše. Jelikož nechce ublížit svému manželovi, posílá Werthera pryč. Velmi důležitý moment, ve kterém se skladatel s Goethem rozešli, je den úmrtí hlavní postavy. V Goetheho knize Werther umírá 22. prosince, zatímco v Massenetově opeře umírá přímo na Štědrý den, což je doplněno vánoční koledou, kterou zpívá dětský sbor.

Libretisté mimo to velmi pozměnili postavu Sofie, jež je naproti knižní předloze rozdílnou postavou. Zatímco v Goethově románu hraje tato dívka bezvýznamnou roli, v opeře je velmi důležitá dívka, která má velký výstup společně s Charlottou ve třetím jednání. Massenet se v opeře zabýval právě vztahem dvou sester, jenž je důležitým momentem Charlottina rozhodnutí. Sofie, která má v opeře patnáct let (v Goethově knize má jedenáct let), se mimo třetí jednání objevuje na scéně ještě v prvním dějství, dále ve druhém jednání společně s Wertherem a její hlas je zakomponován také do koledy, kterou interpretuje společně s dětmi na konci čtvrtého dějství, když Werther umírá.

3. HUDEBNÍ ANALÝZA POSTAVY WERTHERA SE ZAMĚŘENÍM NA PĚVECKÝ PART

Postava Werthera patří bezesporu k náročnějším postavám v tenorovém repertoáru, jejíž obtížnost nespočívá jen v pěvecké náročnosti, ale také v interpretačním uchopení celé postavy. Fyziologická, pěvecká a interpretační vyzrálость interpreta jsou hlavními předpoklady pro její kvalitní ztvárnění. Samozřejmostí je pak předpoklad pro mladodramatický obor pěvce, který by měl disponovat hlasovým materiálem vhodným pro interpretaci výše uvedené role. Part Werthera je zasazen převážně ve vyšší střední poloze, což nedává mnoho příležitostí pro odpočinek od exponované hlasové polohy. Právě zvládnutí náročné tesitury je v tenorovém oboru to nejtěžší.

Werther je v opeře koncipován jako hlavní postava vedle Charlotty, přičemž má v opeře dvě hlavní árie. První se nachází v úvodním jednání, poté co Werther spatří Charlottu (*O nature, pleine de grace*) a druhá (*Purquoi me reveiller*) je ve třetím dějství. *Purquoi me reveiller* patří díky své klenuté melancholické melodii k nejoblíbenějším melodiím operního publika a je skutečným skvostem celého díla. Mimo to má Werther v opeře ještě další tři náročné výstupy s Charlottou. První je uveden na konci úvodního jednání, dále se setkají na konci třetího dějství, na které navazuje čtvrté jednání, v němž jsou Charlotta a Werther přítomni celou dobu. Dále má Werther ještě krátký výstup s Albertem a také se sestrou Charlotty Sofií.

Náročnost této postavy také podporuje orchestrace, která je ve většině míst ve velké dynamice, což je pro interpreta velmi náročné. Musí mít zvládnutou techniku zpěvu, aby byl slyšet přes orchestr.

3.1 I. Jednání

V prvním dějství je Wertherův part spíše lyrického charakteru. Zpočátku nic nenasvědčuje tomu, že by měla postava dramaticky vygradovat, jako je tomu v dalších dvou dějstvích. Werther zpívá lyrické melodie, ve kterých může dát vyniknout své belcantové technice. Ve výstupu s Charlottou spatřujeme mírný posun k dramatickému vývoji této postavy. Co se týče pěveckého partu Werthera, melodie je krásně klenutá a zkomponovaná s citem pro pěvecký hlas, což vypovídá o tom, že skladatel dobře rozuměl zpěvu. Tesitura pěveckého partu je vyšší,

avšak je zkomponována celkem v pohodlných většinou stupnicových postupech. Skladatel se zde vyhnul náročným intonačním skokům.

3.1.1 Úvodní výstup Werthera (str. 26 – 35)

Massenet zkomponoval příchod Werthera s náležitou důstojností, ale také dokázal hudbou vyjádřit citovou hloubku, která charakterizuje jeho osobnost. Skladatel využil líbezné barvy violy, jež uvádí tuto scénu hlavním motivem (takt 1-3) v tónině e moll. Ten je vystřídán houslemi, které hrají téma o tercii výš (takt 4-6) v tónině g moll. Téma v předešlé tak lze označit jako hudební větu skládající se z dílu „a“ a „a'“. Barvu celého motivu dotváří rozložené akordy hrané harfou, která tak dokresluje jemnou nostalgickou náladu celého výstupu. V taktu 7 dojde ke změně tóniny na D dur a ve druhé době zazní v arpeggiu kvartsextakord. Celá předešlá je zakončena trylkem na tónu h₂ v 8. taktu. V následujícím taktu začíná Werther zpívat na dominantě (*Alors. c'est bien ici la maison du Bailli*).

V následujících taktech (14 – 18) je uvedeno téma, jenž autor využil již v úvodní předešlé opery (takt 17 – 21 v předešlé). Hlavní téma zde hraje opět příčná flétna. Samotná árie začíná v taktu 19, přičemž v doprovodu je pracováno s již uvedeným tématem (takt 22 - 29) - předešlá (takt 25 - 34). Melodie je vystupňována k tónu a₂, kdy skladatel správně využil slov a přizpůsobil stoupající melodii významu textu, neboť se v tomto úseku zpívá na nejvyšším tónu *paradis* (ráj). Massenet zde dokázal význam slov s hudbou, neboť v první části árie zpívá Werther o tom, že si připadá, jako kdyby byl ve snu. Je okouzlen Charlottinou krásou, jež před malou chvílí spatřil. Výše uvedené téma je zakončeno v taktu 30 jako zmenšený septakord. Tento moment je velmi zajímavým místem v celé árii, neboť skladatel posluchače překvapil výše uvedeným akordem, který evokuje velké vnitřní napětí odehrávající se v duši Werthera. V taktu 34 dojde k změně tóniny na G dur (*O nature, pleine de grâce*). V taktu 38 skladatel využil na třetí době sestupné stupnicové postupy v tónině G dur, které dále obměňuje v triolách. V taktu 42 dochází k velkému zpomalení, jež moduluje do další části árie v tónině a moll (takt 48). Doprovod je veden v triolových postupech a využívá motiv, který je poprvé uveden v taktu 49 a 50 na lehké době - interval na tónech (c₂-e₂). Dále je tento motiv uveden v taktu 51 (a₁-c₂), v taktu 54 a 56 (f₂- a₂), a v taktu 58 (h₂-d₂) Naproti líbeznému předchozímu dílu má tento díl zádušný charakter, neboť zde Werther popisuje své vnitřní pocity, které v něm vyvolalo

setkání s Charlottou. Melodie již uvedená v taktu 34 se vrátí opět v tónině G dur v taktu 61 a je zakončena v taktu 69 tvrdě malým septakordem od es.

Werther pokračuje ve zpěvu hned po své árii (str. 33) a hudební proud plyne v tónině D dur, kdy děti zpívají Vánoční koledu. Velmi zajímavá je část, v níž Werther obdivuje čistotu a víru, jež je obsažena v životech Charlottiných svěřenců, naproti temnotě, kterou má ve své duši (volně přeloženo z francouzského textu *Autant notre vie, est amère, autant leurs jours sont pleins de foi...*).

Werther má ještě charakteristický motiv na straně 47 (*O spectacle idéal d'amour*), s nímž skladatel později ještě pracuje. Werther začíná zpívat na tónu G₂. Následuje tónina As dur a hudba pomocí kadencí plynule přejde na následující výstup Bailliho a Charlotty v tónině C dur.

3.1.2 Výstup Charlotty a Werthera (str. 62 – 77)

Jeden z hudebně nejkrásnějších momentů v opeře je bezesporu duet Charlotty a Werthera. Massenet zde dokázal vystavět ohromným způsobem napětí, která začíná motivem, s nímž se dále v opeře pracuje. Jedná se o měsíční motiv, který se poprvé objeví v předešlé, následující po Albertově výstupu. Téma je kombinováno s tanečním motivem, jenž byl uveden v mezihře výstupu Charlotty a Balliniho. Samotné téma začíná v tónině F dur a můžeme ho rozdělit na A 1 – 8 takt (a, b) a na A' (a, b), přičemž periody v malých dílech A jsou symetrické. To znamená 4 + 4 takty a v A' je motiv zkrácený v dílu b. Pro tento motiv je charakteristické opakování prvního tónu melodie se stejným tónem na lehké době, což v posluchačích může evokovat pocit mírného pozastavení hudebního toku. V taktu 15 začíná zpívat Charlotta (*Il faut nous séparer*), přičemž ji doprovází stejný motiv uvedený v různých modulacích. Od taktu 20 přebírá hlavní melodii Werther. K přesné citaci tématu z předešlé (takt 9 – 16) v tomto výstupu dojde v taktu 25 – 32, kdy Werther zpívá za doprovodu houslí, jež hrají téma. Motiv Werthera z taktu 38 je obsažen v orchestru v taktu 41.

V dalším průběhu opery skladatel využil měkce malého septakordu (takt 42), a v následujícím taktu použil tvrdě malý septakord. Werther zpívá slova: *Vous etes la meilleure ain si que la plus bell de créatures* (jste nejlepší z všech možných stvoření), pod nimiž jsou uvedeny dva tvrdě velké septakordy (takt 44, 45) a celá melodie je zakončena zvětšeným

kvintakordem (takt 46). V taktu 52 dojde ke změně tóniny a to na E dur. Skladatel v této části pracuje s tématem Charlotty. V taktu 87 je doprovodu uveden synkopický rytmus, který dodává určitou naléhavost této situaci, která dospěje do taktu 109, kde Massenet pocitově připravuje posluchače na nástup taktu 122, ve kterém Werther zpívá.

Harmonicky a interpretačně zajímavé místo ve výstupu Werthera lze nalézt v taktu 122, jež následuje bezprostředně po árii Charlotty. Celá tato pasáž je skladatelem vybudována mistrovským způsobem dynamicky od pianissima až po forte. Velké napětí dodává frázím chromatický postup, který skladatel v této části zvolil. Werther začíná zpívat v taktu 122 v tónině E dur na gis_1 (*réve*), dále melodie pokračuje na dominantu dalšího akordu d moll (*extase*), v taktu 124 je v tónině Fis dur tón b_1 (*bonheur*), což je v této tónině tón ais_1 v enharmonické záměně. Tento tón směřuje opět do mollové tóniny e moll, jehož dominantu je rozvedena do tercie tóniny As dur. Melodie stále pokračuje chromatickým postupem na dominantu v tónině Fis dur, která je rozvedena v taktu 128 do tercie tóniny B dur. V taktu 129 je dominantu As moll rozvedena do následujícího akordu C dur a v taktu 131 je opět uvedena dominantu v tónině b moll, jež je rozvedena do As dur, která ústí v dílčí mezivětu (134 – 136). Zde je opět uveden měsíční motiv ve velké instrumentaci, což je oproti dřívějším komorním provedením tohoto motivu odlišné a zajímavé hudební místo.

Werther naváže svým zpěvem v taktu 136 do velmi silně znějícího orchestru a nutno dodat, že pěvecká linka je v této části velmi exponovaná, což příkládá tomuto místu velkou technickou obtížnost. V taktu 142 je ještě měsíční téma zopakováno při zpěvu Charlotty v houslích a návratu tématu ve zkrácené formě si můžeme povšimnout i v taktu 160 nebo v samotné dílčí mezivětě v taktu 164, v níž je hráno orchestrem v tónině d moll. Závěrečná slova Werthera jsou na konci tohoto jednání na dominantě zmenšeného kvintakordu (*Un autre! Son epoux – Další! Její manžel*). Tyto slova jsou reakcí na příchod Alberta, který se objeví na scéně. Charlotta se celá zmatená rozhodne utéct právě k Alfredovi, což Werther velmi těžce nese. Závěrečný akord prvního jednání je měkce malý septakord v tónině F dur.

3.2 II. Jednání

Ve druhém jednání nastupuje Werther poměrně pozdě, avšak oproti lyrické postavě z prvního jednání je tato postava o poznání dramatičtější a interpret zde může vyjádřit více

hereckých poloh. Werther zde má sólový výstup, dále zpívá s Albertem a nakonec s Charlottou. Interpret zde musí zvládnout vypjatější polohu jak po pěvecké stránce, tak po stránce interpretační. V této části je nejvýraznějším momentem duet Charlotty a Werthera, který má romantický nádech a jsou uvedeny nejvýraznější melodie celého jednání. Představitel Werthera tak může využít svůj herecký potenciál a doplnit nádherně znějící zvuk orchestru a zpěvu v jeden celek.

3.2.1 Výstup Werthera (str. 93 – 100)

Ve druhém jednání se Werther objeví až po předejře, výstupu Johanna a Schmidta a nakonec duetu Charlotty s Albertem. Právě na tento duet Werther bezprostředně reaguje, neboť je v tuto chvíli jasné, že se Charlotta stala manželkou Alberta. Celý výstup Werthera je pokračováním již nastoleného trendu postupného dramatizování této postavy. Ze začátku lyrická postava Werthera postupně přešla na konci prvního jednání k dramatické interpretaci. Werther celý svůj úvodní výstup druhého jednání začíná motivem v 6. taktu se slovy: *un autre est son époux (dalším důvodem je její manžel)*, který je zopakován o malou tercii výše v taktu 10. Skladatel dále v taktu 13 - 17 pracuje s tématem, které se objevilo už v prvním jednání výstupu Werthera (str. 47).

Následuje árie s názvem *C'est moi, qu'elle pouvait aimer! (To jsem já, koho by měla milovat)*, v níž začíná Werther zpívat recitativ v taktu 22 – 30. Již v této části je výstup velmi exponovaný. Samotná árie začíná v taktu 31 krátkou předejrou s chromatickým postupem v tónině As dur a téma je zde uvedeno následovně: díl A (takt 34– 46), dále A' (takt 47 – 58) a rozšířený A'' (59 – 83), které je rozšířeno o Codu (84 – 95). Tato árie je technicky i výrazově velmi obtížná, neboť obsahuje mnoho držených tónů ve vysoké tenorové poloze. Navíc vyžaduje perfektní deklamaci v rychlém tempu a také velkou energii, která musí z pěvce vycházet.

3.2.2 Výstup Alberta a Werthera (str. 102 - 107)

Výstup Alberta a Werthera je jediným střetnutím obou hlavních postav v celé opeře. Hudebně zde nenalezneme výraznější hudební myšlenky, které by posluchače více zaujaly. Celý výstup uvede na straně 102 chromatický sestup v šestnáctinových hodnotách, který se dále objeví v předejře ke čtvrtému jednání. Werther začíná zpívat, po Albertovi, až v taktu 164 nezvyklými rychlými postupy v šestnáctinových hodnotách, které jsou v taktu 169 obohaceny

triolovými postupy. Tato rychlejší část je v taktu 179 vystřídána táhlou melodií v As dur, jež připomíná veristické vedení melodie, známé například z oper Giacoma Pucciniho. Melodie je nádherně klenutá a po pěvecké stránce mistrovsky zkomponovaná. Werther je doprovázen orchestrem, v nichž hlavní melodii hrají smyčce. Téma je zdvojené v oktávách a v unisonu. Tato část opery je velmi lyrická a v klidném tempu, což dává interpretovi dostatek času na jeho interpretaci. Doprovod se řídí podle pěvce, který zpívá stejnou melodii, jaká je v orchestru. Vrchol skladby najdeme v taktu 191 na tónu as₂, na který interpret dojde kvartovým postupem z e₂, jenž je pokračováním předchozího stupnicového postupu v taktu 190.

3.2.3 Výstup Charlotty a Werthera (str. 116 – 134)

Werther nastupuje po jiskřivém motivu Sofie v tónině A dur, která uzavírá tónem a₂ celý předchozí výstup ve stejnojmenné tónině a moll. Charakter hudby je v tomto místě naprosto rozdílný. Massenet se zde navrátil k dramatictosti, což můžeme pozorovat už v taktu 1, kde je uveden disonantní zmenšený septakord, který podporuje velké napětí, jež probíhá na scéně. Tento akord je rozveden do f moll. V 5. taktu nalezneme zmenšený septakord (e – g – b – des), který je opět rozveden do tóniny Des dur. Nakonec v taktu 9 najdeme tvrdě malý septakord v tónině A dur. Pěvecký part je zde zkomponován spíše v recitativním charakteru a je koncipován v pěvecké vyšší střední poloze. V Taktu 20 - 21 je uvedeno v doprovodu téma Charlotty a od taktu 38 se navrátil hudební myšlenka měsíčního motivu, jež je uvedena už ve výstupu Charlotty a Werthera v prvním jednání. V dalším průběhu je pracováno až do taktu 54 právě s tímto motivem. Skladatel zde využil stejný motivický materiál jako v taktu 25 – 32 závěrečného výstupu Charlotty a Werthera v prvním jednání. Massenet zde zakomponoval stejný motiv jako v prvním jednání, neboť v té chvíli bylo všechno ještě bezstarostné a Werther s Charlottou si mohli užívat společné chvíle. Motiv v tomto jednání je proto hudební i dějovou vzpomínkou na první společné chvíle, které spolu Werther a Charlotta strávili a navrácí pocitově posluchače zpět v čase do prvního jednání.

V taktech 60 – 64 je uvedeno téma, které je spojené se zpěvem Charlotty a prolíná se téměř celým jejím a Wertherovým výstupem. Hudba zde má spád a skladatel zde využil hojně triolových postupů, šestnáctinových hodnot a tečkovaného rytmu. Práce s motivy a rytmy tak pokračuje do taktu 104. V taktu 108 je uvedena mezihra, v níž je využito motivického materiálu z předešlého v prvním jednání (takt 11 – 13 předešlého). Od taktu 123 je až do taktu 139 velmi působivá část, která dává interpretovi velkou interpretační volnost, neboť je doprovázen pouze

komorním uskupením. V mnoha místech Werther zpívá sám bez doprovodu orchestru. V taktu 140 začíná v tónině H dur nová myšlenka, kterou doplňují housle a smyčce. Vrcholná místa celého výstupu Werthera v této části můžeme najít od taktu 155 do taktu 172 s vrcholem na H₂ v taktu 170. Celý výstup je podpořen velkou dynamikou v orchestru a ve vypjaté tenorové poloze.

3.3 III. Jednání

Třetí jednání je, co se týče dramatičnosti, vrcholem celé opery a dílo od této chvíle směřuje ke svému velkolepému závěru. Werther nastupuje až po dlouhém výstupu Charlotty a její sestry Sofie, v němž se Charlotta věnuje své milované sestře. I přestože se jí snaží Sofie rozveselit, nedokáže přestat myslet na Werthera, jenž je velmi dlouhou dobu pryč. Charlotta si předčítá jednotlivé jeho dopisy, což je krásná analogie s knižní předlohou, neboť je krom dvou částí složena pouze z dopisů. Představitelka Charlotty má v této části opery největší prostor pro zvýraznění a herecké ztvárnění své postavy. Mimo to i její pěvecký part představuje značnou technickou obtížnost. Po tomto dlouhém a náročném výstupu se na scéně objeví Werther, jenž přišel Charlottě vyznat svou lásku.

Celý výstup začne temnou hudbou, která navozuje napětí. Postupně však přejde k jemným zpěvným melodiím a poté pokračuje až k árii *Purquoi me reveiller*. Dále navazuje duet, který plyne až do konce třetího jednání. Od výše uvedené árie se chod celé opery jakoby zrychlí. Velmi exponované party obou interpretů jsou v komparaci s velkým symfonickým zvukem. Opera nabývá na dramatičnosti a interpreti musí zpívat maximální forte, aby stačili znějícímu orchestru. S přihlédnutím k tomu, že mají pěvci odzpíváno mnoho pěvecky těžkých částí, je toto místo jedním z nejnáročnějších v celé opeře a to především z hlediska pěvecké techniky. V této části vyjdou najevo skutečné city, neboť Werther s Charlottou dají průchod svým emocím. Představitelé proto musí ze sebe v této části vydat maximum jak v pěvecké, tak herecké části, aby scéna vyzněla skutečně důvěryhodně.

3.3.1 Výstup Charlotty a Werthera (str. 168 – 192)

Příchod Werthera uvádí předehra, která využívá motivického materiálu využitého v předehře k prvnímu a k třetímu jednání. (takt 1 – 12). Werther nastupuje v taktu 13 v tónině B dur, v taktu 13 – 19 je melodie zpočátku vedena chromaticky a má recitativní charakter. V taktu 19 se

navrací melodie z taktu 13 – 19 jen v pozměněné verzi. V taktu 22 – 26 skladatel využil zajímavého sledu akordů, který na posluchače působí velmi ponurým až soudným dojmem. V taktu 22 – 24 jsou užity sextakordy.

V taktu 37 a 38 zpívá Charlotta melodii, která je interpretována v taktu 42 Wertherem o tercii výše, přičemž jsou zachované hodnoty intervalů přesně jako v úryvku Charlotty. Tataž melodie je v provedení Charlotty v taktu 44 a v taktu 56 a Werther opakuje tento motiv v taktu 54. V taktech 63 – 66 skladatel využil předlohy, ve které se Werther zmíní o zbraních, jež se chystá použít při své sebevraždě. Skladatel zde zakomponoval šestnáctinové hodnoty, které v posluchači navodí dojem, že se blíží důležitý moment v zápletkce celého děje.

Následuje jedna z nejkrásnějších árií celé opery *Pourquoi me Reveiller*, která je uvedena společně s předehrou a recitativem od taktu 75. V krátké předehře skladatel využil symfonického zvuku, po němž nastupuje velmi krátký recitativ v tónině fis moll (takt 77), který má oznamovací charakter. Samotná árie se skládá ze dvou téměř identických vět (věta A: takt 81 – 94, věta A': 96 – 109). Obě tyto hudební věty mají vrchol na tónu ais₂ a melodie je zakončena na tónu fis₂. Tato árie je vrcholným výstupem celé opery. Jemná táhlá melodie dává interpretovi možnost předvést svůj cit pro belcanto¹⁷. Pěvec v ní může také prokázat cit pro tvoření jednotlivých vokálů a frází. Co se týče pěvecké obtížnosti, není árie nikterak dlouhá ani exponovaná, avšak v zařazení do konceptu celého díla, je adekvátně obtížným výstupem. Jako doprovod árie zvolil skladatel harfu, která hraje rozložené akordy dodávající celému výstupu jemný až melancholický nádech. Figura hraná harfou je v taktu 94 vystřídána širokým symfonickým zvukem s převahou smyčců. Tato krátká mezivěta spojí díl (A) a (A') a je v ní uvedena hlava tématu árie. První díl se od druhého liší převážně v hustotě doprovodu, jenž je především v druhém dílu rozšířen o smyčce.

V duetu mezi Charlottou a Wertherem, který následuje bezprostředně po árii, skladatel využívá motivického materiálu z árie. V taktu 151 se střídají obě postavy v interpretaci hlavy tématu Wertherovi árie a v taktu 154 mají stejnou melodii v unisonu. Celý duet je velmi dramatický a pro oba interprety exponovaný. Na konci výstupu ve třetím jednání zazpívá

¹⁷ Belcanto – velký reklamní tahák pěveckých metod, znamená v překladu krásný zpěv. Historicky souvisí vysloveně belcantové období s rozkvětem doby kastrátů na konci 17. a v 18. století. Ve smyslu stylovém je jako belcanto označována rozhodující převaha vokálního zvuku a pěvecké linie (cantabile), nad mluvně- výrazovou intenzitou. (MARTIENSSEN, LOHMANN, F.: Vzdělaný pěvec, s. 32.)

Werther v taktu 248 motiv z árie z prvního jednání *O nature pleine de grace*, který je zkomponován opět ve větší instrumentaci.

3.4 IV. Jednání

Ve čtvrtém jednání se jakoby celý dramatický proud zpomalí. Velmi dlouhá předehra navodí náladu závěrečného jednání, během níž se Werther postřelí. Představitel Werthera zde nemá tolik exponovaných částí a Massenet zde přistoupil k lyrickému pojetí postavy, což je logické, vzhledem k tomu, že je Werther už od počátku jednání smrtelně zraněn. Mnoho recitativních částí je prostřídáno jemnými melodiemi, které jsou klenuté do frází. Dramatičnost zde udržuje jen Charlotta, která má v této části naproti Wertherovi velmi náročný a exponovaný pěvecký part, avšak naproti předchozím výstupům je i její zpěv méně dramatický. Vzhledem k tomu, že se Werther nemusí soustředit v takové míře na pěveckou techniku, má zde čas na nuance, které dotvoří celou postavu. Hra stínů, jemná mimika a gestikulace a celkový výraz, jsou pro tuto část opery rozhodující.

3.4.1 Výstup Charlotty a Werthera (str. 206 – 229)

Třetí a čtvrté jednání jsou odděleny velkou mezihrou nebo by se dalo říci předehrou k celému čtvrtému jednání, která patří k nejzdařilejším hudebním číslům celé opery. V předehře jsou uvedena témata z předehry v úvodu celé opery (takt 1 – 4) ale také nové téma (takt 6 – 7). Werther začíná svůj výstup v taktu 54 a v taktu 56 je uveden motiv v tónině d moll, který se navrácí ještě v taktu 59. Další motiv je uveden v taktu 72 – 73, opakuje se v taktech 74 – 76 a 76 – 77 v mírné obměně. V taktu 88 – 99 skladatel využil doprovodu zhudebněného v synkopách a v následujícím taktu 100 se opět navrátí motiv z taktu 72 - 73. S tímto motivickým materiálem je pracováno až do taktu 110. Celý výstup není nikterak exponovaný oproti předešlým jednáním, ve kterých Werther účinkoval. Celá tato situace je logická, neboť ho v tomto jednání Charlotta najde postřeleného a tak skladatel nechal exponovanou melodii právě na Charlottě, která teskní nad umírajícím Wertherem. V taktu 121 se navrátí měsíční motiv z prvního jednání, dále se s tímto motivem pracuje v taktu 146 – 148. V taktu 153 se v pozadí ozve zvuk vánoční koledy, kterou zpívají děti stejně jako na začátku celé opery, na což reaguje Werther, jehož melodie je opět exponovaná okolo f_2 a jejíž vrchol je na a_2 v taktu 192 - 195 Tento moment lze považovat za poslední vzednutí sil Werthera, který díky

andělskému zpěvu dostal ještě naději na znovuzrození. Werther dozpívává za doprovodu violy v taktu 222, s tímto motivem pracuje skladatel až do taktu 243, v následujícím taktu, převezmou doprovod housle. Celý výstup končí Charlotta a děti, které zpívají vánoční píseň.

4. PETER DVORSKÝ VS. JONAS KAUFMANN: ANALÝZA A KOMPARACE INTERPRETACÍ POSTAVY WERTHERA

V této kapitole se zaměříme na základní informace ze života pěvců Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna, kteří ve své kariéře ztvárnili, mimo mnoho jiných rolí, postavu Werthera ze stejnojmenné opery Julese Masseneta. Prostředí, v němž interpret vyrůstá, je velmi důležitým předpokladem pro další jeho hudební vývoj, a proto se budeme věnovat i prvním hudebním krůčkům Dvorského a Kaufmanna. Mimo hudební prostředí je velmi důležité rodinné zázemí, jež hraje v životě interpreta nezastupitelnou roli. Proto je zapotřebí znát jednotlivé příběhy, které jsou názorným příkladem toho, že rodina a zázemí jsou nejpodstatnějšími aspekty pro vznik pěvecké hvězdy.

V kapitole se také budeme věnovat ztvárněným operním rolím, dále osobnostem a pedagogům, kteří pěvce v jejich kariéře ovlivnili. Hlavní část této diplomové práce, zaměřující se na analýzu interpretací vybraných představení Werthera v podání Kaufmanna a Dvorského, přijde na řadu v dalším průběhu této kapitoly. V této části zanalyzujeme pěvecký part a také celkovou interpretaci postavy. Je velmi podstatné, jak interpret tuto roli zazpívá, avšak není to jediné měřítko kvalitního a uceleného výkonu. Právě interpretace postavy je základní kámen celého provedení určité role, neboť právě interpret svým hereckým ztvárněním, gesty, mimikou a výslovností dává této postavě skutečný rozměr.

Z výše uvedené informace tak vyplývá nutnost vcítit se do postavy, kterou je při studiu nutno provést. Díky tomu, že se pěvec stane právě onou postavou, může přenést veškeré emoce na diváky. Ve chvíli, kdy stojí na jevišti v určitém představení, nehraje sám za sebe ale za osobu, kterou představuje. Tuto podstatnou informaci si musí každý uvědomit před tím, než vstoupí na jeviště. Při studiu jednotlivých rolí je důležitá příprava, což je však v divadelním provozu velmi obtížné.

Každý interpret by měl věnovat značné úsilí tomu, aby při studiu využil veškerých možných zdrojů a prostředků k pochopení celé postavy. Dále by měl nastudovat přesně hudební part a zvýraznit postavu přesně tak, jak si to autor ve svém hudební kompozici představoval. Dalšími podstatnými znaky pro hodnocení dobrého výkonu jsou kompetence řeči. Jelikož je většina oper v cizím jazyce, je potřeba nastudovat roli společně s odborníkem, který pomůže pěvci se správnou výslovností jednotlivých slov a konsonantů. V opeře „Werther“ je využita rodná řeč skladatele, která patří mezi nejtěžší možné cizí jazyky vůbec. Zpěv ve francouzském jazyce vyžaduje správné tvoření nosových konsonantů a měkkou výslovnost. Mezi další předpoklady

dobrého interpreta patří: herecké dovednosti, práce s mimikou, gestikulace a srozumitelná výslovnost. Samozřejmostí je správná typologie vzhledem k určité roli, jež by však měl zajistit management divadla. Bohužel v mnoha českých divadlech není brán zřetel na hlasové možnosti a pěvecký obor interpretů, jež musí zpívat role nevhodné pro jejich hlasový obor.

4.1 Peter Dvorský

Jeden z nejvýznamnějších světových pěvců Peter Dvorský se narodil 25. září 1951 ve slovenském městě Partizánske jako jedno z pěti dětí. K hudbě byl veden od útlého dětství, neboť jeho matka velmi pěkně zpívala a otec hrál na housle. Prospěšná byla pro mladého Petera léta strávená na kostelním kůru, kde se seznámil s velkým množstvím písní a nápěvů. První veřejné vystoupení se konalo 8. března 1955, kdy čtyřletý Peter Dvorský zpíval na koncertu ke dni matek. Nikdo v tu chvíli netušil, jaký talent před sebou má. S obrovskou nervozitou své vystoupení mladý Peter zvládl. Touha stát se operní pěvcem v Dvorském zahořela při školním výletě do hlavního města Slovenska, Bratislavy. Škola se tehdy vydala na představení Evžena Oněgina, které se hrálo v Slovenském národním divadle (dále SND). Mladému Dvorskému se velmi zalíbilo divadelní prostředí, které se skládalo z kulis, dirigenta, orchestru a sólistů. Se svým okouzlením se svěřil tehdejšímu učiteli klavíru Eduardu Hricovi, který svého žáka ihned vyzkoušel ze zpěvu a doporučil ho ke studiu zpěvu.

Peter Dvorský byl velmi talentovaný, a tak se se svými rodiči rozhodl zkusit štěstí na Bratislavské konzervatoři. Tehdejší zvykem, jenž přetrval na Slovensku do dnešní doby, bylo přijímání chlapců na konzervatoř až poté, co absolvovali střední školu. Důvod byl jasný, neboť mužský vývoj je o něco pozdější, nežli ženský, což se týká i hlasové vyspělosti. Chlapci tak byli přijímáni po dokončeném a ustáleném hlasovém vývoji. Tato skutečnost však mladého Dvorského neodradila, a tak se coby čtrnáctiletý hoch vydal se svým otcem na konzervatoř za tehdejší profesorkou Idou Černeckou, která si chlapce poslechla a souhlasila s hlasovou přípravou k přijímacím zkouškám. Po roce intenzivní práce byl Dvorský přijat do třídy této profesorky. Úsilí a chuť zpívat byly z projevu mladého Dvorského velmi patrné a od začátku studia chtěl zpívat ty nejtěžší operní árie, což bylo pochopitelně nemožné jak pro hlasovou, tak mentální nevyspělost. Ve svém volném čase chodil poslouchat své spolužáky, ale i žáky jiných profesorů a chtěl se jim co nejdříve vyrovnat. Naštěstí profesorka Černecká velmi rozuměla hlasu a dokázala Dvorskému vštěpit základy pěvecké hygieny, které jdou ruku v ruce s přiměřeností hlasového repertoáru. Neuplynulo mnoho času a mladý Peter se stal na

konzervatoři velmi úspěšným studentem, který reprezentoval školu na různých koncertech a představeních. Prvního výrazného úspěchu dosáhl, když mu byla nabídnuta role Lenského ve SND, s níž měl premiéru 2. dubna 1973. Další úspěchy na sebe nenechaly dlouho čekat. V květnu stejného roku zvítězil v soutěži Mikuláše Schneidera Trnavského, dále mu bylo nabídnuto natočení pěveckého cyklu Slzy a úsměvy od Mikuláše Schneidera Trnavského vydavatelstvím Opus a nakonec se také zúčastnil Mezinárodní soutěže Petra Ilijiče Čajkovského v Moskvě, kde se v obrovské konkurenci padesáti osmi pěvců z celého světa umístil na pátém místě a stal se laureátem soutěže. Po úspěchu v soutěži nastudoval roli Vévody ve Verdiho opeře „Rigoletto“ (1974) a také roli Fausta ve stejnojmenné opeře Charlese Gounoda. Kritika vyzdvihla Dvorského hlasový projev, který byl ve výškách velmi jistý a jeho krásně znějící tenor byl intonačně přesvědčivý, podpořen velkou muzikálností.

Rok 1975 byl dalším významným a úspěšným rokem, neboť pěvec dostal příležitost předzpívat členům milánského divadla La Scala, k příležitosti 30. ročníku konkurzu pro mladé pěvce, který se uskutečnil v prostorách SND. Pěvci, jež byli vybráni, měli možnost pobýt na půlroční stáži v Miláně. Peter Dvorský se porotě zalíbil a ke svému velkému nadšení se vydal do Milána. Ještě před cestou do tohoto italského města se pěvec zúčastnil soutěže, která se konala v Ženevě, kde se v silné konkurenci umístil na druhém místě mezi muži, přičemž první místo nebylo uděleno. Při již zmíněné stáži v Itálii dostal k dispozici dva pedagogy, se kterými pracoval na pěvecké technice (Renata Carosiová) a na studiu operních rolí (Maestro Luggo). Mimo studií se ve městě seznamoval s tamní kulturou, kdy navštěvoval operní představení a koncerty a setkal se zde například s Monserrat Caballé nebo s Lucianem Pavarottim, jemuž dokonce předzpíval. Pavarotti Dvorského přizval na svůj koncert v Modeně a označil ho za svého nástupce, což byla pro Petera Dvorského obrovská čest. Na koncertech zpíval Dvorský *Vévodu* (opera „Rigoletto“ – G. Verdi) a *Rudolfa* (opera „Tosca“ – G. Puccini). Velký úspěch těchto představení přinesl pěvci nabídku ročního angažmá ve spojených státech s postavou Rudolfa. Bohužel však pěvec musel tuto velmi lákavou nabídku odmítnout, neboť byl vázán smlouvami v Mnichově, kde měl nahrávat Dvořákovu Rusalku. Další úspěšným rokem v počátku kariéry pěvce byl rok 1976. V říjnu tohoto roku hostoval soubor SND ve státní opeře ve Vídni a níže uvedená kritika jasně dokládá, jaký úspěch Peter Dvorský prožíval.

„Slovenské národné divadlo hostovalo v pistol večer vo Volksoper s Gounodovým Faustom a Margarétou a malo triumfálny úspech. Bratislavčania priviedli tenoristu, jeho meno je Peter

Dvorský, a v tento večer nerporne odštartoval medzinárodnú kariéru. Už v počiatočnom vstupe, keď spieval za scénou, nám bolo jasné: je to svetový hlas, umelec, ktorého muzikálnosť, umenie frázovania, čarokrásny timbre mu predurčujú vstup na svetové javiská. A keď vyšiel na scénu, nechceli sme veriť vlastným očima: je mladučký, herecky istý a spieva srdcom. Po jednom z najkrajších „c, aké som kedy počula (vrátane Carrerasa a Dominga), oslávilo publikum nový objav... (Andrea Seebom: Objav svetového tenoristu, Kurie, 24. 10. 1976).¹⁸

Tento okamžik môžeme označiť jako zlomový moment v jeho kariéře, ktorého si bezprostredne po tomto úspechu vyhľadal ředitel Vídeňské státní opery Egon Seefehner. Dvorský tak zanedlouho poté předzpíval ve Vídni roli Zpěváka z opery „Růžový kavalír“ Richarda Strausse, což mu zajistilo okamžitou nabídku na ztvárnění této role, které se konalo další den. Mimo roli Zpěváka zde ztvárnil Peter Dvorský role, jako byly: *Vévoda* (1977), *Alfréd* (opera „La Traviatta“ – G. Verdi, 1977), *Edgar* (opera „Lucia di Lammermoor“ – G. Donizetti, 1979), *Nemorino* (opera „Nápoj lásky“ – G. Donizetti, 1980), *Macduff* (opera „Macbeth“ – G. Verdi, 1985)

Ve své kariéře zpíval Peter Dvorský s mnohým světoznámými operními pěvkyněmi, z nichž můžeme jmenovat slovenskou koloraturní sopranistku Editu Gruberovou, českou operní pěvkyni Gabrielu Beňačkovou nebo hvězdu světových jevišť Mirelu Freni. Právě tato pěvkyně se pro Petera Dvorského stala jednou z největších jevištních partnerek v jeho pěvecké kariéře. Poprvé spolu Dvorský a Freni spolupracovali na opeře „Bohéma“ G. Pucciniho v Covent Garden v roce 1980. Freni byla v té době jednou z nejoblíbenějších představitelk Mimi, proto si pěvkyně mohla vybírat, který pěvec bude představovat jejího Rudolfa. Ještě před podepsáním smlouvy se Mirela Freni vydala na představení „Bohémy“, ve kterém účinkoval právě Peter Dvorský. Dle jejích slov skutečnost daleko předstihla očekávání. Na vídeňském jevišti spolu ztvárnili nesčetně mnoho rolí, mezi jimiž můžeme jmenovat například Pucciniho Manon Lescaut, Verdiho Simona Boccanegru nebo Čajkovského Evžena Oněgina. Tento pár býval nespočetněkrát označován kritiky jako ideální pucciniovský pár.

V roce 1979 byla pěvci udělena velká pocta, když si mohl zazpívat v milánské La Scale jako záskok za nemocného Carrerasa v roli Rudolfa. Peter Dvorský na druhý den, i díky podpoře jeho manželky, stál v milánské La Scale. Stal se tak prvním slovenským tenoristou, který zpíval na prknech tohoto divadla. Reakce někdy velmi kritického obecnstva tohoto divadla byla nad

¹⁸ ŠTILICHOVÁ, D.: Peter Dvorský, s. 13.

očekávání příznivá a Peter Dvorský si tak splnil svůj sen. Roku 1981 odcestoval s milánským divadlem na turné do Japonska, které se soustředilo do měst Tokio, Saka a Jokohama. Byl překvapen vroucností a připraveností japonského publika, které bylo na příjezd divadla přichystáno jako na návštěvu slavné popové skupiny. Všude v ulicích visely plakáty a diváci si při představeních listovali partiturami, což svědčilo o hudební vzdělanosti tamních obyvatel. V roce 1983 alternoval v La Scala Peter Dvorský s Lucianem Pavarottim v opeře Lucia di Lammermoor a v roce 1985 se představil v tomto divadle v roli *Macduffa*.

Další role následovaly: *Vévoda* (Covent Garden Londýn, Ženeva, San Francisco), *Alfréd* (Kolín nad Rýnem, USA, Moskva, Veronská aréna - Itálie), *Cavaradossi* – opera „Tosca“ – G. Puccini (Bratislava, Covent Garden, Salzburg), *Jeník* – opera „Prodaná nevěsta“ – B. Smetana (SND, Národní divadlo) *Werther* – opera „Werther“ – J. Massenet (Zürich), *Pinkerton* – opera „Madam Butterfly“ – G. Puccini (Viedeň, La Scala, Chicago, Mnichov), *Des Grieux* – opera „Manon Lescaut“ – J. Massenet (Japonsko, Viedeň, Hamburg, Mnichov, Metropolitní opera, Barcelona, La Scala, Modena), *Mauricio* - opera „Adriana Lecouvreur“ – Francesco Cilea (Modena, La Scala, pařížská Bastilla), *Ricardo* – opera „Maškarní ples“ – G. Verdi (Bratislava, Viedeň, Mnichov, Covent Garden) Mezi další role Petera Dvorského patří *Faust*, *Princ* (opera „Rusalka“ – A. Dvořák), *Otello* (opera „Otello“ - G. Verdi), *Laca* (opera „Její Pastorkyňa“ – L. Janáček)

Krom ztvárnění operních postav je Peter Dvorský známý svou koncertní činností a mimo to nahrál spoustu hudby zaměřené na lidovou a operní tvorbu. Dvorský často vystupuje s předními českými a slovenskými umělci, z nichž můžeme jmenovat Karla Gotta, Pavola Haberu, Karla Černocho a další. Pěvec získal během svého života mnoho ocenění a krom hudebních aktivit se věnuje dobročinné činnosti a výchově mladých talentů.

Roku 1984 byl Dvorskému udělen titul Národní umelec a o dva roky později získal ocenění Vídeňské státní opery Kammersänger. V dalších letech založil spolu s literátem Peterem Štilichem dětskou celostátní pěveckou soutěž v lidových písních *Slávik Slovenska* (1990) a vytvořil nadaci a rehabilitační ústav *Hormony* na podporu dětí s mozkovou obrnou. Mimo to Peter Dvorský zaštiťuje od roku 1996 letní festival v Jaroměřicích nad Rokytnou, který nese název Mezinárodní hudební festival Petera Dvorského, na němž pěvec vede interpretační kurzy master class. Součástí tohoto festivalu je také galakonzert, při jehož příležitosti vystoupila v roce 2010 katalánsko-španělská světová operní pěvkyně Montserrat Caballé a v roce 2012 novozélandská sopranistka Dame Kiri Te Kanawa. Krom ocenění Národní umelec získal Peter Dvorský v roce 1999 cenu ministra kultury Slovenské republiky za ztvárnění postavy Ondreje

z opery Krútnava slovenského skladatele Eugena Suchoně. Pěvec se velmi angažuje jako porotce v pěveckých přehlídkách, z nichž můžeme jmenovat jednu z nejznámějších soutěží konaných v České Republice: *Mezinárodní pěvecká soutěž Antonína Dvořáka v Karlových Varech*. V roce 2003 mu udělil český prezident Václav Havel státní vyznamenání – Medaili za zásluhy I. stupně za vynikající umělecké výsledky. Kromě toho získal v roce 2012 prestižní cenu Centrope za přeshraniční přínos kultuře, kterou uděluje Vídeň.

Peter Dvorský patří k čtyřlístku nejznámějších světových tenorů všech dob. Vedle Luciana Pavarottiho, Jose Carrerase a Placida Dominga je stálým idolem pěveckého umění. Jeho přínos česko-slovenské kultuře je nepopsatelný, neboť jako jeden z mála československých tenoristů té doby dokázal překonat hranice a dostat se do světa, kde prezentuje a zviditelňuje kulturu našich zemí.

4.2 Jonas Kaufmann

Jonase Kaufmanna řadíme k nejúspěšnějším pěvcům dnešní doby, který svou osobností představuje ideálního představitele operních tenorových rolí. S pokrokem doby převážně v rozvoji multimédií se nároky veřejnosti na ideál operního pěvce stále zvětšují a zpřísňují, přičemž hraje velmi důležitou roli, mimo výborný herecký a pěvecký projev, celkový vzhled a charakter samotného pěvce. V době velkého rozvoje reklam je velmi důležité, jak pěvec působí na veřejnost a také jestli dokáže využít svého potenciálu na komerčním trhu. Právě finance hrají v dnešní době prim, a proto je důležité, aby pěvec přitáhl svou celkovou osobností co nejvíce lidí. Tuto vlastnost Jonas Kaufmann bezpochyby má, neboť krom výborného pěveckého projevu splňuje ideál romantického pěvce, muže dnešní doby, který se stará o svůj zevnějšek a zároveň svou mužností splňuje veškeré předpoklady pro tuto profesi.

Jonas Kaufmann se narodil v německém Mnichově 10. července 1969. Jeho otec byl pracovníkem v pojišťovně a matka pracovala jako učitelka v mateřské škole. První hudební kroky podnikl v osmi letech, když začal studovat klavír a také navštěvoval školní sbor, jenž byl součástí základní školy a při zpěvu se věnoval především lidovým písním. Otec Jonase Kaufmanna měl doma velkou sbírku LP nahrávek, mezi nimiž byly symfonie, koncerty a opery, čímž velmi pozitivně ovlivnil mladého Jonase, který tak byl seznámen s mnohými díly světové klasické literatury. Mladý Kaufmann často sedával u klavíru se svým dědečkem, který mu

přehrával a předzpíval části z oper. Kaufmann tak strávil mnoho hodin posloucháním klasických nahrávek a oper, které měly velký podíl na jeho hudebním rozvoji.

Po základní škole pokračoval na střední škole, kde zpíval v tamním školním sboru. Těžké období mutace zvládl velmi dobře, a tak mohl v tomto sboru zůstat po celá svá středoškolská studia. Po úspěšném absolvování střední školy se Kaufmann vydal na přání svého otce studovat matematiku, což bylo především kvůli perspektivnějším podmínkám a finančnímu ohodnocení práce. Pěvec však toto povolání dělat nechtěl, a proto se rozhodl opustit školu a v roce 1989 začal studovat zpěv na Akademii múzických umění v Mnichově. Během studií stihl vytvořit několik menších rolí v Bavorské státní opeře, dále působil v opeře v Regensburgu, kde vytvořil roli Caramella v operetě „Noc v Benátkách“ Johanna Strausse. Finanční situace nebyla pro studenty nikterak příznivá, a proto si musel přivydělávat v divadlech a k tomu ještě zastával profesi řidiče luxusních aut BMW.

Když v létě 1994 dokončil Akademii múzických umění v Mnichově, nic nebránilo tomu, aby se začal věnovat pěvecké kariéře. V tomto roce pěvec dostal stálé angažmá ve státní opeře Saarbrücken nedaleko francouzských hranic a během tohoto období prošel pěveckou krizí, která je typická pro mnoho operních pěvců. Na obzoru nebyl nikdo, s nímž by si lidsky a profesionálně vyhovoval. V roce 1996 bylo Kaufmannovi nabídnuto prodloužení smlouvy v opeře Saarbrücken na dobu neurčitou, což by pěvci zajistilo jistotu stálého pracovního místa. Pěvec však cítil, že v tomhle divadle kariéru neudělá. Náročný divadelní provoz způsoboval problémy s hlasem a pěveckou technikou, což zapříčinily časté a obtížné představení. Prodloužení smlouvy proto odmítnul a vydal se hledat angažmá jinde.

Úspěch, který se později dostavil, nebyl v dohlednu, a tak si pohrával s myšlenkou, že zpěv úplně opustí a bude se věnovat jinému povolání. Láska k umění a ke zpěvu však zvítězila, a tak se rozhodl pro razantní krok, když oslovil amerického barytonistu Michaela Rhodese, který dokázal pěvci vysvětlit pěveckou techniku jiným způsobem. Rhodes naučil Kaufmanna především to, jak má zpívat uvolněněji a pomohl mu najít své pěvecké já. Jonas Kaufmann se tak nevzdal a přes krátké angažmá v divadle Trier, dostal nabídku zaspívat si ve Stuttgartské státní opeře v roli *Edrisiho* v opeře „Král Roger“ skladatele Carola Szymanowského. V tomto období položil pěvec základy ke své úspěšné kariéře. V Stuttgartské státní opeře dále ztvárnil role *Hraběte Almavivi* (opera „Lazebník sevillský“, G. Rosini), *Jaquina* (opera „Fidelio“, L. v. Beethoven) a *Alfreda*. V tomto období hostoval také v Milánském malém divadle v opeře *Così fan tutte* v roli Feranda se známým režisérem Giorgiem Stehletem, který však v prosinci 1997 zemřel. Mimo to se Jonas Kaufmann v dalších letech věnoval koncertní činnosti, kdy

spolupracoval s klavíristou Helmutem Deutschem, s nímž vytvořil mnoho krásných koncertů v Japonsku, Německu a dalších zemích.

Další role ztvárnil ve Švýcarském Curychu, kde mu byla nabídnuta smlouva na dobu neurčitou. Kariéra Jonase Kaufmanna měla tedy raketový vzestup, který potvrzuje rok 2001. Generální ředitel William Mason jej pozval do Chicaga, kde ztvárnil roli *Otella*. Další úspěchy následovaly: role *Belmonte*, 2003 festival v Salzburgu (opera „Únos ze Serailu“, W. A. Mozart), Alfredo, 2006 Metropolitní opera New York. Během své stále probíhající kariéry stihl ztvárnit obrovský počet tenorových rolí, mezi kterými můžeme jmenovat: *Faust* (opera „Faust“, Ch. Gounod), *Des Grieux* (opera „Manon“, J. Massenet), *Werther*, *Maurizio* (opera „Adriana Lecouvreur“, F. Cilea), *Don Jose* (opera „Carmen“, G. Bizet).

Jonas Kaufmann se stal součástí významného projektu Met, který zprostředkovává HD nahrávky svých oper do kin po celém světě, čímž zajišťuje divákům ty nejkvalitnější herecké a pěvecké výkony. V rámci tohoto projektu ztvárnil Kaufmann roli *Werthera* (2010), o rok později *Cavaradossiho* (opera „Tosca“, G. Verdi) a v roce 2013 natočil roli *Parsifala* (opera „Parsifal“, R. Wagner).

Jonas Kaufmann ve svém věku dokázal to, co někteří pěvci nedokáží za celou kariéru. Jeho výjimečnost spočívá především v tom, že má něco navíc oproti ostatním interpretům. Něco, co je důležité u každého pěvce světového formátu. Jonas Kaufmann dokázal zaujmout diváky světových divadel svou osobností a interpretačním projevem a jeho popularita je také spojená s výše uvedenými přenosy z Metropolitní opery. Jelikož se jedná o poměrně mladého pěvce, je mu připisována ještě velká budoucnost.

4.3 Provedení Werthera: Jonas Kaufmann

Představení *Werthera*, ve kterém účinkuje Jonas Kaufmann, bylo nastudováno hudebním souborem Royal Opera House v Covent Garden v roce 2004 a zfilmováno bylo v roce 2010 v Opéra Bastille. Umělecký soubor doprovázel Orchestre de l'opéra national de Paris pod taktovkou dirigenta Michela Plassona¹⁹. Hlavní postavy ztvárnili, mimo Jonase Kaufmanna,

¹⁹ Michael Plason (2. listopadu 1933): Francouzský dirigent.

Sophie Koch²⁰ v roli Charlotty, Ledovic Tézier²¹ v roli Alberta a Anne-Catherine Gillet²² jako Sofie.

V okamžiku, kdy nastupuje na hlavní scénu Werther v podání Jonase Kaufmanna, jako by se zastavil čas. Orchester velmi bravurně dokresluje charakter celé scény, která je velmi jednoduše koncipovaná jako velká brána do města. V popředí je pouze dřevěná lavička a po pravé straně se na zdi nachází pítka. Jonas Kaufmann nastupuje na setmělou scénu dobře soustředěn do role sentimentálního a emotivního Werthera. V počátku posluchače může zaujmout tmavý tón pěvce, který už od počátku zpívá velmi procítěným dojmem. Kaufmann při svém úvodním výstupu v árii *Je ne sais si je veille ou si je rêve encore!... Ô nature, pleine de grâce* využívá, mimo plný tón, velmi často mezza di voce²³, které je opřeno na soustředěném apoggiu²⁴. Kaufmann tak působí na posluchače velmi jistým pěveckým projevem. Pěvec dokáže svým výkonem vtáhnout posluchače do děje a nálady celé opery, která jako by nasávala každý jeho tón.

Výslovnost je velmi podařená. I přes jeho tmavý hlas je většina konsonantů a vokálů dobře slyšitelná. V árii, která opěvuje přírodu a je jakousi vzpomínkou na krásnou Charlottu, Kaufmann nepřekypuje přehnanou aktivitou, ale působí velmi klidným, zasněným dojmem a používá mírná gesta, která vzhledem k jímavé hudbě úplně vystačují. Ani na vteřinu není zřejmá ztráta koncentrace nebo nějaký pěvecký problém, který by obecenstvo mohl vyvést z míry. Zajímavý je systém tvoření vokálů, který je u interpreta velmi propracovaný. Při bližším studování interpretace Werthera, je vidno podobenství mezi jednotlivými vokály a to mezi vokálem A, jenž Kaufmann tvoří s mírně puštěnou špičkou jazyka od předních zubů a zvednutým kořenem jazyka směrem k měkkému patru. Celý vokál je doplněn vertikální formou zakousnutí do jablka, která mírně odkrývá vrchní i spodní zuby. Další nápadný je u Kaufmanna vokál U, který je tvořen s milimetrovou přesností předních mimických svalů. Ostatní vokály jsou tvořeny hodně tmavě. Koutky drží pěvec při zpěvu většinu času u sebe ve vertikálním směru a vrchní ret je povolený, čímž zakrývá vrchní zuby. Naopak spodní ret je neustále vystavován určitému napětí a jsou tím pádem viditelné spodní zuby.

²⁰ Francouzská mezzosopranistka, jež vystudovala pařížskou konzervatoř a vyhrála pěveckou soutěž v Hertogenboshi. Debutovala v Roli Rossini ve Francii a Londýně (<http://www.allmusic.com/artist/sophie-koch-mn0001650765/biography>, vyhledáno 9. 3. 2015, 13:01).

²¹ Ledovic Tézier (1968, Marseille, Francie), francouzský barytonista.

²² Anne-Catherine Gillet 1975, Belgická sopranistka.

²³ Jako mezza di voce označuje pěvecká nauka dokonalé zesílení a zeslabení tónu, které začíná pianissimem, vzrůstá přes všechny mezistupně k forte a ve stejném tempu opět ubývá do pianissima.

Martienssen – Lohmann, Franziska: Vzdělaný pěvec. Nakladatelství Kora, Pardubice 1994. Str. 136 – 137.

²⁴ Apoggio: pěvecká opora.

V následujícím výstupu se Werther objevuje už s Charlottou. Tuto situaci dokresluje nádherný měsíční motiv doprovázený smyčci a harfou. V celém výstupu, který končí Kaufmann před oponou gestem se zaťatou pěstí, jež tak jasně vyjadřuje obrovskou bolest v srdci odmítnutého Werthera, jsou oba umělci na velmi vysoké interpretační a pěvecké úrovni. Každý pohyb, jenž udělají, má svůj smysl a účel, a působí tak v celku celého duetu velmi emotivně a silně. Mezi Charlottou a Wertherem je znát velké napětí, napětí z nevyřčené lásky, jež oba tak pohlcuje. Kaufmann dokázal v tomhle výstupu využít svůj potenciál a mužský princip, když nechal vyjít na povrch emoce, jako jsou žárlivost, smutek, vztek a zklamání. Vše podpořil výborným pěveckým výkonem, který je zvlášť v téhle části opery velmi exponovaný a emotivní. Součástí výborného výkonu byla samozřejmě představitelka Charlotty Sofie Koch, která výborným pěveckým a hereckým výkonem byla s pěvcem v komparaci.

V druhém jednání pěvec reaguje na to, že se Charlotta vdala za Alfreda. Vysoká laťka, která byla nastavena v předchozím jednání, je stále udržována, avšak celý děj je mírně přibrzděn a odlehčen výstupy Johanna a Schmidta. Kaufmann v úvodu árii *C'est moi, qu'elle pouvait aimer* využil při zpěvu polohu v kleče, ve které pracuje s gesty (zaťatá pěst). V árii, která je velmi pěvecky obtížná a exponovaná zpívá v podstatě na doraz. V rychlejších částech jsou znát mírné rytmické nepřesnosti, kdy pěvec není úplně přesně podle notového zápisu. Vysoké polohy zvládá Kaufmann bez problému a nutno dodat, že árie při jeho interpretaci dostala nový dramatický rozměr. Celá tato část je odzpívána ve forte, což odpovídá situaci, která si vyžaduje sytého a plného zvuku hlasu Werthera, který nesmírně žárlí na Charlottu a Alfreda.

Ve výstupu s Alfredem Kaufmann znázorňuje zhrzeného muže, o čemž vypovídá to, jak v duetu působí. Kaufmann zde zvolil odtažitý způsob komunikace, což diváka upozorňuje na to, že Werther prožívá v tuto chvíli velký vnitřní boj. Dívá se minimálně na Alfréda a snaží se pracovat s mimikou. Naproti předchozí árii zde zpívá o poznání lyričtěji a vytvoří zde několik jemných mezza di voce, čímž navazuje na svůj výstup v prvním jednání. Werther působí velmi introvertním dojmem a to i v následujících chvílích, kdy na jeviště vstoupí Sofie. Divák je tak seznámen s další hereckou polohou pěvce.

V části ve které nastupuje Charlotta, Wertherův výraz jakoby zjemněl, avšak v následujících chvílích se vrátí opět k zasněnému až k zoufalému výrazu. V tuto chvíli přesvědčuje Charlottu, že jejich láska je ta pravá. Jemný měsíční motiv doprovází lyrický zpěv Kaufmanna, který má jednotlivé fráze vystavěné od nejjemnějšího piana až po forte. V dalším průběhu jde vidět zkušenost pěvce s jevištním pohybem a práce režiséra. Jednotlivé pohyby mají společně s Charlottou rozfázované tak, že si v žádném momentě nepřekáží, veškeré pohyby zvládnou

interpreti v mezihrách nebo v částech, kde nezpívají. Poté většinou zpívají En face. V tomto výstupu se Kaufmann drží od Charlotty dál, neboť ho i sama pěvkyně odmítá. Veškeré dotyky nebo fyzický kontakt je pouze naznačen. Potom co Charlotta Werthera odmítne, Kaufmann upadne na zem a dále zpívá vleže. V jeho pohledu je znát obrovské vnitřní napětí a neštěstí, které je znázorněno i ve výslovnosti, která je zde matná. Tempo je velmi pomalé a dirigent nechává veškeré umění na pěvci, kterému podřizuje i doprovod orchestru. Ke konci celého jednání Kaufmann vstane a tím se zvýší i herecká a pěvecká intenzita. Celé jednání dozpívává ve forte v přední části jeviště a při zpěvu vysokého h na konci tohoto výstupu není znát určitá rezerva nad tímto tónem.

Ve třetím jednání, které začíná stejně jako první dějství tematickou předehrou, je divák uveden do domu Charlotty, jež chystá oslavy prvních Vánoc se svým mužem. Nemůže však přestat myslet na Werthera, který jí posílá dopisy plné lásky ze svého exilu. Scéna je koncipována opět jednoduše. Na scéně najdeme pouze psací stůl, klavír a dominantou jsou velké dřevěné dveře tyčící se uprostřed jeviště. Charlotta s velmi těžkým srdcem čte jednotlivé dopisy, když se na scéně objeví její sestra Sofie, která přišla svou sestru rozveselit před příchodem otce. Pěvkyně Anne – Catherine Gillet je pravým opakem Sophie Koch. Zatímco Charlotta prožívá dramatické chvíle, které jsou v každém z jejích gest a tónů viditelné a slyšitelné, Sofie působí velmi uvolněným a radostným dojmem. Svou roli zvládá znamenitě a naproti velkému barevnému hlasu Sophie Koch disponuje jemnou koloraturní technikou, kterou podporuje velmi dobrým hereckým výkonem.

Když se na scéně objeví Werther, celý výstup jako by se povznesl o stupeň výše. Zpočátku poklidný tok hudby je doprovázen velkým napětím, jenž na jevišti vytvořili Werther i Charlotta. Pěvci toto drama i nadále podporují a rozvíjejí ho, přičemž nepřekypují velkou akcí. Veškeré gesta i myšlenky jsou dotaženy do konce. Jonas Kaufmann krásně vystihl myšlenku na sebevraždu umístěnou v místě 28:50' na disku č II. Gesto je důrazně znázorněno natáhnutou rukou, která svírá pistol. Následuje árie *Pourquoi me réveiller, o souffle du printemps*, v níž pěvec prokázal velmi vysokou interpretační a pěveckou vyspělost. V árii předčítá Ossianovu báseň, jež předpovídá jeho vlastní smrt. Při zpěvu jde cítit strop při zpěvu nejvyšších tónů (h1), avšak i přes tento mírný nedostatek působí tóny stále jistě. Pěvec v árii názorně pracuje s dynamikou, v níž využívá dynamickou škálu od piana až po forte.

Následující akce je v hereckém zpracování Charlotty i Werthera zcela podřizena náročnému pěveckému partu, obsaženému v 34'. Oba pěvci v této části opery předvádí pěvecké výkony na

hraně svých možností. Když už se zdá, že by snad mohli polevit, herecky i pěvecky se během pár chvil dostanou ještě výše. Celou akci znamenitě podporuje orchestr ve velké dynamice, jenž podněcuje pěvce ještě ve větší pěvecké i herecké aktivitě. Charlotta na chvíli podlehne svým citům, avšak nakonec ji přemůže manželská povinnost a pošle Werthera pryč. V tento moment přichází Albert, který si povšiml slabosti své ženy. Můžeme zaznamenat to, jak se jej zmocňuje žárlivost, jenž je znázorněná mimikou a zdrženlivými gesty. Nakonec donutí Charlottu, aby sama přinesla Wertherovi pistoli. Tento moment je rozhodujícím okamžikem celé opery, neboť Wertherův život vložil Albert do jejích rukou.

Následuje předehra ke čtvrtému jednání, v jejímž průběhu zazní výstřel z pistole. V tomto jednání si režisér dal záležet na scéně, která je koncipovaná do Štědrovečerní noci. Werther leží na posteli v uměle vybudovaném pokoji v zadní části jeviště. Tento pokoj se v průběhu předehry posunuje do přední části scény. Werther drží v ruce pistoli a má potřísněnou košili krví. Je trochu s podivem, že má Werther krev pouze na košili, když se podle předlohy střelil do hlavy, ale režisérský záměr zde byl asi jiný. Režisér nechal diváky nahlédnout na jeviště už v úvodní části předehry, kdy kombinace zatemněné scény, sněžení a teskníci hudby tvoří velmi zádušný dojem. Kaufmann zde ztvárnil umírajícího Werthera velmi věrohodně. Jeho zpěv už není tak energický a plný vášnivosti jako dříve, ale zpívá velmi lyrickým stylem. Díky moderním technologiím si divák může vychutnat obraz, jenž zabírá pěvce z bezprostřední blízkosti a posluchači tak můžou naplno vnímat gestikulaci a mimiku Charlotty a Werthera, kteří se spolu loučí. Je zde uveden opět motiv, který zazněl v prvním jednání. Oba pěvci jsou dokonale přesvědčiví a působí dojmem zamilovaného páru, jemuž nepříznivý osud nedovoluje prožít jejich lásku. V tento moment jakoby se celá opera pozastavila ve své dramatičnosti a hudba i pěvci se nechávají unášet jemným zvukem orchestru. Melancholická až tesknivá hudba navozuje v divácích blížící se konec díla. Na závěr zazní opět vánoční koleda v provedení dětského sboru a v tento moment se Werther z posledních svých sil naposledy zvedne, i když z jeho výrazu jde tušit, že se blíží brzký konec. Se zpěvem Sofie, která zpívá svůj motiv s dětským sborem, se Werther sesune k zemi. Recitativní část dozpívává Werther na břichu čelem k zemi a je s podivem, že i přes tuto pro zpěv nevhodnou pozici dokáže tvořit tóny stále velmi jistě. Werther zpívá tesknivou melodii, při které postupně zhasíná svíčka v jeho pokoji, až dohoří úplně.

4.4 Provedení Werthera: Peter Dvorský

Opera Werther byla natočena v roce 1985 v Bratislavě a představili se v ní Peter Dvorský (Werther), Brigitte Fassbaender (Charlotte), Magda Vášáryová, již propůjčila svůj hlas Magdalena Hajóssyová (Sofie) a Michal Dočolomanský, jemuž nazpíval roli Hans Helm (Albert). Celkové pojetí opery je rozdílné především v tom, že představení Werthera s Jonasem Kaufmannem je realizováno v divadle jako živá produkce, zatímco Werther v podání Dvorského je koncipován jako televizní film. Tím se režii nabídly velké možnosti při zpracování této opery. Na první pohled je vidět rozdíl s prvním analyzovaným představením a to především ve světlosti celé produkce.

V představení s Kaufmannem zvolil režisér hodně tmavou scénu a jednoduché kulisy, které nikterak nenarušily průběh opery, zatímco filmová verze je zasazena do přírodních podmínek, kdy režisér využívá louky, les, pole a nakonec také kostel a zámeckého prostředí.

Werther spatří poprvé Charlottu, když sbírá na louce květiny se svou sestrou Sofie. Tento moment režie zpracovala už do předehty, která mimo hudební úvod seznamuje diváky s celým příběhem a s hlavními postavami. Charlotta, Sofie i další dívky jsou oblečeny do bílých šatů, které znázorňují jejich nevinnost. Už v předehtě je výborně poukázán hlavní problém celé opery, a to když Charlotta nese květiny na hrob své zesnulé matce, které na smrtelné posteli slíbila, že si vezme Alfréda za manžela. Tento slib se později ukáže jako rozhodující moment celé opery. Charlotta Werthera i přes velkou touhu odmítne, což vede k jeho zoufalému činu. Divák je tak na úvod seznámen s hlavním problémem celého dramatu.

Nutno však dodat, že v této filmové verzi došlo k několika úpravám. Například byl vynechán celý úvodní výstup, v němž zpívají děti společně s městským správcem. Je zde uveden pouze hlavní motiv této scény a počátečním výstupem je zpěv Werthera. Ihned po jeho árii je přeskočena další velká část s městským správcem, v níž se v normální nezrevidované části objeví i postavy Kätchen a Brühlmann. Výstup je spojen s částí Werthera *O spectacle ideal d'amour*. Dále chybí další část s městským správcem, Sofií a Albertem a celá scéna začíná měsíčním motivem. V druhém jednání režisér vystříhl postavy Johanna a Schmidta, kteří svým výstupem otevírají druhé jednání, přičemž se tyto postavy neobjevují ani v další části této filmové inscenace. V druhém dějství je dále zkrácen výstup Sofie, jež zazpívá pouze kousek své árie a po té je vynechána celá její hudební část s Alfredem. Hudba začíná opět až na straně 116 Wertherovým *Ai Je dit vrai?*. Ve třetím jednání je zkrácen výstup Charlotty a Sofie.

Werther je oblečen klasicky a výborně představuje ideál Werthera, který se traduje od dob, kdy bylo dílo „Utrpení mladého Werthera“ vyhledáváno mnoha mladými lidmi, jež se do postavy Werthera ztělesňovali. Dokonce se oblékali stejně jako tato literární postava. Peter Dvorský má na sobě šedé sako a béžovou vestu. Na hlavě má vysoký černý klobouk, na krku šátek a v ruce zápisník. Když se Werther při svém úvodním výstupu objeví na plese, kde zpívá svou úvodní árii, je oblečen do černé variace předchozího obleku se stříbrnou vestou a motýlkem. Pěvecký výstup je na první poslech rozdílný od výstupu Jonase Kaufmanna. Pěvec má mnohem světlejší hlas a zpívá s přesvědčivou lehkostí. Díkce je velmi dobře analyzovatelná, vysoké pěvecké polohy zpívá velmi jemným a přesvědčivým stylem. V podání Dvorského je vidět „stará pěvecká škola“, kdy pěvec ukázkově drží pěvecké postavení těla a každý krok je rozfázovaný. Při zpěvu většinou pozastaví svůj pohyb a nechá naplno vyniknout svůj krásný materiál. Jakmile je možnost, popojde blíže, čímž si pomůže ve změně těžiště těla. Samozřejmě Dvorský zpívá i při chůzi, která je však neustále pod dohledem pěvce, což občas působí dojmem, jakoby se pomyslně vznášel. Pěvec při své pěvecké interpretaci využívá správného apoggia a měkkého nasazení tónu. Každá fráze je vybudována od měkkého nasazení tónu přes rozvinutí hlasového materiálu až po měkce posazený poslední tón. Tento způsob zpěvu uplatňuje pěvec v podstatě v každé frázi jeho interpretace, což poukazuje na naučené pěvecké návyky a na výborně zvládnutou techniku zpěvu. Při tvoření vokálů využívá naprosté přirozenosti, vokály jsou tvořeny předpisově jemně na zuby jakoby do mírného úsměvu, avšak žádná artikulační křeč není viditelná ani slyšitelná. Vokály „i“ a „u“ jsou tvořeny s jemně našpulenými rty, vokály „a“ a „e“ zpívá jakoby do úsměvu, avšak dle potřeby je vokál „e“ tvořen podobným stylem jako vokál „i“. Poslední vokál „o“ je zpracován do kulatého tvaru. Dalo by se říct, že má podobu jako otevřenější „u“. Ostatní vokály jsou zpracovány do podobného tvaru úst, který působí velmi přirozeně. Velmi dobře si pěvec poradil s francouzskou výslovností Werthera, čemuž svědčí i světlejší tvoření tónu.

V následujícím výstupu režisér výborně využil možnosti, jež nabízí kamera a výstup na plese situoval nejprve do zámeckého sálu, poté do přírody před dům Charlotty, kam dělal Werther doprovod Charlottě. Celá scéna je v mlze a tak má tato situace své osobité kouzlo. Dvorský i Fassbaender jsou ve svých emocích zdrženlivější a je mezi nimi znát určité napětí. Ve své interpretaci nechají spíše hovořit hudbu a situaci vyjadřují mimikou a vnitřním rozpoložením. Tóny jsou tvořeny s lehkostí a v interpretaci není znát přehnaná dramatická. Oproti prvnímu analyzovanému představení, je tato inscenace od začátku méně vypjatá. Herci jako by emoce prožívali spíše vnitřně, což znázorňuje i fakt, jakým směrem se opera od té doby vydala.

Postupně se však Peter Dvorský dostává do dramatického pojetí a ke konci jeho výstupu s Charlottou je divák naplno vtáhnut do tíživé a vážné situace.

V dalším výstupu Werther zahlédne novomanželský pár, což je pro něj velká rána. Dvorský využívá svůj potenciál a poměrně dramatickou árii zvládá s přehledem, dokonce může mít divák pocit, že u pěvce dochází k určitému emočnímu uvolnění, které je s přibývajícím časem zřetelnější. Část *Un autre est son époux* zazpíval Peter Dvorský v živějším tempu, než Jonas Kaufmann a to platí také pro árii (*C'est moi!, quelle pouvait aimer!*). Ta pokračuje v předešlém tempu a rytmicky je velmi přesná, naproti dříve analyzovanému provedení této části Jonasem Kaufmannem, jehož verze árie zní poněkud těžkopádně. Díky živějšímu tempu a přesnému rytmickému provedení má tato část větší spád. Ve výstupu s Albertem a potom s Charlottou jakoby na moment spadlo napětí, které pěvec vybuodoval v předcházející árii, ovšem v dalším výstupu oznamujícím jeho odchod, je velmi pěvecky i herecky přesvědčivý.

Následující scéna se odehrává v domě Charlotty a Alfreda situovaného do zámeckého prostředí. Charlotta čte znovu a znovu dopisy, jež jí poslal Werther. Po návštěvě Sofie, která se vydala svou sestru rozveselit, se objevuje Werther oblečený do černého kabátu s bílou šálou. Je tak sladěn s oblečením Charlotty, jež má černobílou kombinaci šatů. Společně s tmavě hnědým zámeckým nábytkem tato scéna vytváří velmi ponurý dojem a nutno dodat, že pěvkyně v předcházejícím výstupu podala velmi kvalitní herecký a pěvecký výkon, jenž navodil náladu pro příchod Werthera. Ještě před samotnou árií je znovu vyzdvižen moment, kdy se pěvec zaměří na Alfredovy zbraně, z nichž si jednu vezme do ruky. Vážnost situace ještě podpoří Charlotta, která situaci výborně doplňuje svou mimikou, přičemž je v její tváři znát vyděšený výraz. V árii *Pourquoi me réveiller, o souffle du printemps* zachytil Dvorský sentimentální náladu Werthera. I když se nepouští do přehnaných hereckých projevů, árie je velmi procítěná. Ve své interpretaci stojí po celý svůj výstup na jednom místě a přitom jemně přenáší váhu a gestikuluje rukama. V pěveckém pojetí Dvorského je znát přemíra dramatického afektu, nebo též „pěvecké slzy“, která je slyšitelná hlavně v druhé části árie a kterou posléze pěvec používá nápaditě často. Pěvec tvoří tón zpočátku árie velmi jemně a světle, což vytváří výrazný dynamický efekt s další dramatickou částí. Vysoké *ais*₂ zazpíval Dvorský s velkou jistotou, ostatně jako celou árii, jež je interpretována spíše v rychlejším tempu. Výstup s Charlottou nikterak nevybočuje z dramatičnosti, kterou interpreti vypracovali v předcházejícím výstupu. V provedení obou umělců je znát velká profesionalita, z níž číší propracovanost jednotlivých gest. Velkou práci odvedl také režisér toho představení, neboť dokonale synchronizoval obě postavy, avšak ubral jim určitou měrou na přirozenosti. Každé gesto je výrazně znázorněno

a určitým způsobem znásobeno tak, aby divák pochopil jednotlivé asociace obsažené ve slovech, gestech a hudbě.

Závěrečné dějství pojal režisér velmi originálně, neboť nechal diváky sledovat příběh, který se odehrává během tohoto hudebního úvodu. Charlotta je vyděšená a hledá Werthera, jenž si vyžádal Alfredovy zbraně. Neštěstí, ke kterému se schyluje, je znázorněno oděvem Charlotty, jež je oblečena do černých šatů a přes obličej má černý závoj. Když Charlotta dorazí do Wertherova domu, nalezne zakrvácenou zbraň a košili. O pár chvil později najde i postřeleného Werthera, jak se opírá o zábradlí verandy. Tento moment se odlišuje od literární předlohy, neboť Werther byl nalezen téměř mrtvý ve svém pokoji a hlavně utrpěl střelné zranění do hlavy, což nekorresponduje s tímto provedením, v němž je nalezen postřelený do břicha na verandě. V závěrečném výstupu Peter Dvorský zpívá velmi lehkým, čistým, světlým a znělým tónem, který je veden na dechové opoře. Není patrný žádný náznak dramatičnosti, naopak celý výstup je velmi lyrický podpořený výbornou výslovností. Herecky Peter Dvorský dobře využívá techniky jevištního pohybu, kdy několikrát ukázkově omdlí a v jednotlivých chvílích má dobře rozfázovaný pohyb.

Peter Dvorský společně s Brigitte Fassbaender podali v závěrečném výstupu velmi dobrý herecký a pěvecký výkon a nutno dodat, že závěr opery byl pro diváka velkým zážitkem, v němž se odráží mnoho zkušeností těchto výborných interpretů, jež dokázali v závěru tohoto díla naplno využít svých kvalit a vygradovali tak celé dílo k úplnému hudebnímu vrcholu.

5. ZHODNOCENÍ INTERPRETAČNÍ PŘÍSTUPŮ UŽITÝCH V INTERPRETACI PETERA DVORSKÉHO A JONASE KAUFMANNA, VLASTNÍ PŘEDSTAVA O ROLI.

V této části zhodnotíme jednotlivá provedení postavy Werthera, kterým se věnovala předchozí kapitola. Je nutno dodat, že analýza pěveckých a hereckých výkonů takových pěveckých osobností, jako jsou Jonas Kaufmann a Peter Dvorský, je velmi obtížná. Oba interpreti mají mnoho zkušeností a jsou na vysoké interpretační i pěvecké úrovni, což znesnadňuje hledání chyb a nedostatků v jejich nastudování postavy Werthera. V této kapitole se tedy pokusíme najít jemné odchylky, které v provedeních obou pěvců lze zpozorovat. Zaměříme se na obě představení a na jejich režisérské uchopení.

5.1 Interpretační přístupy Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna

Interpretace postavy Werthera patří k obtížnějším tenorovým rolím na světové operní scéně a tento part můžeme bezpochyby zařadit mezi literaturu prvooborových tenorů. Postava Werthera vyniká pěveckou, hereckou a psychologickou obtížností. Proto je důležité, aby interpret této postavy dozrál především hlasově, ale také interpretačně, neboť psychologie Werthera vyžaduje hlubší zkoumání a studium. Mimo to musí mít určité životní zkušenosti, aby mohl toto velmi dramatické a citově hluboké dílo pochopit.

Co se týče srovnání interpretací, stojí za povšimnutí viditelný posun v interpretaci opery v devadesátých letech minulého století s operou provozovanou v dnešní době. Hlavní rozdíl v obou provedeních Werthera je v realistickém pojetí. Jonas Kaufmann a spolu s ním Sophie Koch zvýraznili své role velmi skutečně se všemi klady i zápory. Ve svých citech a myšlenkách jsou velmi otevření, což se projevuje na jejich interpretaci. Dramatičnost celé opery je zřejmá už od počátku, kdy Werther poprvé vystoupí na scénu a tento trend pokračuje až do jejího konce. Provedení opery s Jonase Kaufmannem nenechá diváka ani chvíli odpočinout od dramatu, které se odehrává na jevišti. Interpreti jdou ve své interpretaci až na hranici svých možností, což vyjadřuje jejich nasazení při ztvárnění rolí. Naproti tomu provedení s Peterem Dvorským charakterizuje operu minulého století, která je zajiště klenotem světového operního dědictví. Avšak oproti druhému obsazení zaostává především svou realističností. Pěvci

využívají velká gesta a jednotlivé kroky, pohyby a návyky mají rozfázované. V tomto obsazení jsou patrné režisérské záměry, které velkou měrou ubraly právě na spontánnosti a přirozenosti celého představení. Další rozdíl je zajisté ve scéně, jež je v opeře s Jonasem Kaufmannem jednoduchá a nikterak divákovo oko neruší, zatímco provedení s Peterem Dvorským je zfilmováno. Režisér zde využil přírody a zámeckého prostředí, které působí honosným dojmem.

Peter Dvorský je vhodnějším představitelem Werthera, neboť jeho ztvárnění postavy je sentimentálnější, avšak nepostrádající prvky dramatickosti. Werther Jonase Kaufmanna vyjadřuje spíše ideál, jenž je zasazen do dnešní doby. Jonas Kaufmann jako velmi pohledný a urostlý muž působí na pódiu velmi zasněným dojmem, avšak Werther je v jeho podání velmi dramatický, průbojný a progresivní. Jonas Kaufmann dokázal ve své interpretaci využít velkou škálu citových poloh, od dramatických crescend až po jemná piana, která jsou zpívána tím nejjemnějším způsobem. Postava Werthera byla interpretována jako zadumaný, přemýšlivý a melancholický člověk. Proto je Peter Dvorský více vhodný pro tuto roli, neboť dokázal lépe sladit rozdíl mezi její melancholickou a dramatickou stránkou.

Pěvecká interpretace je u obou osobností na té nejvyšší možné úrovni. Jonas Kaufmann i Peter Dvorský patří k předním světovým operním pěvcům své generace a roli Werthera zvládají bez vážných technických problémů. V pěveckém pojetí je u obou pěvců zásadní rozdíl v tvoření tónů, se kterým je spojena i barva hlasu. Peter Dvorský zpívá velmi mladistvým stylem, jeho tenor je veden čistě a přirozeně bez špatných pěveckých návyků. Ve své interpretaci využívá základních prvků pěvecké techniky, které má samozřejmě osvojeny. Dechová opora je velmi dobře zvládnuta, neboť hlas je veden bez zbytečného vibrata a pěvec zpívá bez potíží velké a náročné pasáže. Tóny, jež jsou tvořeny světle, mají základ v přirozené artikulaci podpořené výbornou výslovností.

Naproti tomu Jonas Kaufmann disponuje velmi tmavým tenorem, který je toliko charakteristický pro operní hvězdy toho století. Opera se dostala do fáze, kdy je zapotřebí velkých hlasů, neboť se neustále vyrovnává úloha orchestru, který je rovnocennou složkou se zpěváky. Také se stále zvětšují nároky na hlasový materiál v oblasti odborné veřejnosti a diváků. Doba velkých hlasů a dramatického pojetí postav je velmi populární a mladí pěvci interpretují těžké operní role již v brzkém věku, což nepříznivě ovlivňuje jejich hlasový a profesní vývoj. Jonas Kaufmann je v této době velmi úspěšný, a to díky svému velkému hlasovému materiálu, jenž však místy působí poněkud těžkopádně. Tvoření vokálů je u Jonase Kaufmanna rozdílné, a to především v postavení jazyka, u nějž má puštěnou špičku a také v tmavém tvoření tónu. Artikulace je velmi dobrá, avšak Peter Dvorský v tomhle směru Jonase

Kaufmanna předčil. Peter Dvorský působí při interpretaci velmi vznešeným a šlechetným dojmem. Operní škola minulého století jej vedla ke vzpřímenému držení těla a kultivovanému tvoření vokálů.

Herecká zpracování postavy Werthera Petera Dvorského i Jonase Kaufmanna jsou na vysoké interpretační úrovni a vedle výborného pěveckého výkonu je právě herecká složka na stejné úrovni. V celé opeře je patrné propracování jednotlivých psychologických momentů v příběhu, které oba dva interpreti uchopili po svém. Jonas Kaufmann se do své role pustil z velkým nasazením a toto napětí udržel až do konce opery. V určitých chvílích šel při interpretaci Werthera až na kraj svých možností, což velmi pozitivně ovlivnilo náladu a tok celé opery. V průběhu celého představení nebylo patrné jakékoliv vybočení z role nebo ztráta koncentrace. Jednotlivá gesta i mimika byly přirozené k charakteru postavy. Na dramatickosti postavě přidal výborný pěvecký výkon umělce.

Peter Dvorský podal taktéž velmi dobrý herecký výkon, avšak i díky filmovému zpracování není divák toliko vtáhnut do děje jako v případě představení s Jonase Kaufmannem. I přes tuto skutečnost je provedení Werthera Peterem Dvorským velmi zdařilým počinem. Umělec dokázal po celou dobu udržet náladu, se níž se objevil v první scéně představení. Zasněný až smutný pohled střídají dramatičtější a lyričtější momenty, jež však nikterak nevybočují z nálady této postavy. Je třeba zohlednit období, v němž se opera natáčela, neboť společenské podmínky, ve kterých je dílo realizováno hrají velmi podstatnou roli. Dnešní doba je o mnoho více otevřená pocitům a myšlenkám lidstva a je nutno říct, že se společnost posunula o kus dále k vyjádření skutečných citů. Tato východiska jsou základním kamenem při interpretaci Werthera v podání obou výborných umělců Jonase Kaufmanna a Petera Dvorského. Jonas Kaufmann dokázal diváky vtáhnout naplno do závažnosti celého díla. Ztvárnění Peterem Dvorským je také úžasným počinem a ve své době patřilo k tomu nejlepšímu, co se ve světové opeře realizovalo. Nutno připomenout skutečnost, že Petera Dvorského řadíme k nejlepším pěvcům interpretujícími postavu Werthera.

Ztvárnění Werthera Peterem Dvorským a Jonase Kaufmannem přineslo mnoho uměleckých zážitků a každý z umělců vnesl do své interpretace něco jedinečného. Jonas Kaufmann podal, dle mého názoru, progresivnější herecký výkon, který ve mně zanechal silný umělecký zážitek. Na druhou stranu Peter Dvorský se mi líbil více v pěveckém ztvárnění postavy, a to především v uchopení pěveckého tónu, artikulaci a v uchopení jednotlivých pěveckých frází.

5.2 Vlastní představa o roli

Obtížnosti role Werthera spočívá především ve zvládnutí dramatické emoce. Samotný základ velmi silných citů vychází už z knižní předlohy, která svůj potenciál ukázala víc než dostatečně. Jak je zmíněno výše, mnoho mladých lidí si vzalo život kvůli nešťastné lásce, k čemuž napomohlo ztotožnění s postavou Werthera. Je pravděpodobné, že Massenett věděl s jakým druhem emocí má tu čest a tomu přizpůsobil své hudební dílo, jež svou silnou hudbou celé drama ještě zvýrazňuje. Myslím, že není moc s podivem, že „Werther“ nebyl mezi posluchači kladně přijat pro jeho citovou náročnost a pochmurnost. Vždyť tento námět ani nic jiného přinést nemohl. Když bych měl operu zhodnotit jako celek, musím říct, že při prvních posleších jsem měl opravdu zvláštní pocity. Hudba mě naplno vtáhla do svého proudu a vzbuzovala ve mně pocity smutku, obdivu a úžasu. Jednotlivé melodie Werthera a Charlotty jsou spíše melancholického charakteru a výstupy působí velmi tesknivě.

Myslím, že by pro mě bylo velkou výzvou interpretovat tuto postavu a to jak po pěvecké, tak interpretační stránce. Právě ztotožnění se s postavou a s jejím tragickým koncem je v tomto případě dosti obtížné, neboť je plná stesku a melancholie. Myslím, že interpret musí nabrat za mnoho životních zkušeností, aby byl schopen vyjádřit hluboké duševní pochody, jež tato opera vyžaduje.

Je velmi obtížné vyjádřit, jak bych interpretačně uchopil jednotlivé fráze a situace, protože je důležité držet se pokynů dirigenta a režiséra. Avšak velmi podstatným faktorem pro zvládnutí celé role je celková představa o díle. Pěvec by si měl rozvrhnout své síly a možnosti tak, aby vydržel ve stejné koncentraci a pěvecké kondici ve všech čtyřech jednáních. V prvním jednání je tak třeba myslet na to, že má pěvec před sebou ještě mnoho tónů. Proto bych úvodní výstupy zpíval lyricky a soustředil se na pěveckou oporu a správnou výslovnost. Vzhledem k tomu, že můj hlasový obor je lyrický, byl by pro mě v další části problém vyjádřit dramatickou stránku celé role. V tomhle směru je třeba opravdu vyzrálých hlasů, které jsou za svou pěveckou kariéru prozpívány a věkem i zkušenostmi k dramatickému ztvárnění dozrály. Vrchol celé role by tak měl být na konci třetího jednání, neboť k němu míří celá situace, jež nakonec skončí sebevraždou Werthera. Ve čtvrtém jednání opera směřuje k smrti Werthera a také ke konci celého představení, a proto je i pěvecký part méně dramatický. V této části bych roli propracoval do nejjemnějších detailů, tak aby diváci pochopili váhu situace. Je zapotřebí jemných gest, které by měly být adekvátní vzhledem k situaci, jež na jevišti probíhá. Dá se také ve velké míře využít mezza di voce.

ZÁVĚR

Cílem mé diplomové práce bylo zanalyzovat postavu Werthera po harmonické, melodické a také interpretační stránce s přihlédnutím k interpretacím dvou světových pěvců a to Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna. Velká část je věnována právě harmonicko-melodické analýze této postavy, ve které jsem se zaměřil na nejdůležitější hudební myšlenky, témata, dále také na pěvecký part Werthera (jeho tessitura, obtížnost, dynamika, fráze), ale také na stručný harmonický rozbor míst ve Wertherově partu. Pro lepší orientaci v celé opeře uvádím v diplomové práci stručný rozbor přede hry, ve které jsou provedena všechna důležitá témata opery. V pohledu na interpretaci jsem zanalyzoval provedení postavy Werthera pěvci Peterem Dvorským a Jonase Kaufmannem. V této části jsem došel k několika přínosným faktům. Je velmi zajímavé pozorovat vývoj, jakým se opera za pár desítek let ubrala. Hlavní rozdíl nevidím až tak v pojetí techniky zpěvu, ale v celkovém pojetí celého operního díla. Je zřejmé, že v dřívějších dobách byla opera podrobena mnohým pravidlům, jež dodržovali operní režiséři i samotní interpreti. Opera je v dnešní době však více uvolněnější, což dává interpretům velkou interpretační svobodu. V tomto ohledu lze také vyzdvihnout představení s Jonase Kaufmannem, které je právě v pojetí citů a emocí spontánnější a přirozenější. Co se týče techniky jevištního pohybu, je patrné, že mnohá pravidla už nejsou dodržována. Právě provedení Peterem Dvorským znázorňuje operu, kde jsou tato pravidla ctěna, a diváci si tak mohou povšimnout ladné chůze, kde je rozfázovaný každý pohyb interpreta. Největší rozdíl mezi oběma představeními tedy spatřuji v tom, že se představení s Jonase Kaufmannem více přiblížilo lidem svým přirozeným pojetím.

V práci jsem se zaměřil mimo interpretační otázky také na pojetí pěvecké techniky a došel jsem k závěru, že Peter Dvorský právem patří k nejlepším světovým tenorům všech dob. Jeho pěvecké pojetí je plné lehkosti, která je však i ve vypjatých částech stále obsažena. Peter Dvorský je pěvecky velmi přesvědčivý, tóny jsou tvořeny lehkým způsobem čistě a přirozeně, vysoká poloha je zvládnuta s šarmem a tenorovou špičkou. Jonas Kaufmann působí naproti Peteru Dvorskému těžším, dramatictější dojem, čemuž napomáhá i jeho tmavá barva hlasu. V hereckém ztvárnění dle mého názoru vyšel lépe Jonas Kaufmann, který se do své role položil s obdivuhodnou vervou. Ve zhodnocení obou představení jako celků vychází lépe provedení s Jonase Kaufmannem, a to především díky přirozenosti celého představení, naproti filmové verzi s Peterem Dvorským. Filmu chybělo mnoho částí, což bylo nepochybně proto, aby byl celý film časově schůdný i pro posluchače, kteří nejsou zvyklí poslouchat vážnou hudbu. V této

práci jsem se dále dozvěděl mnohé informace o díle Utrpení mladého Werthera, o osobnostech Johanna Wolfganga Goetheho a Julese Masseneta a také jsem nahlédl do konceptu a historie celé opery. Velmi přínosným mi bylo studium partu Werthera, které mi v budoucnu může být užitečné v samotné interpretaci této postavy.

Literatura a použité zdroje

Literatura

- BOERNER, Peter: *Goethe*. Olomouc: Votobia, 1996, 167 s. ISBN 8071980854
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Utrpení mladého Werthera*. Praha: XYZ, 2008, 221 s. ISBN 9788073880811
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Z mého života, báseň i pravda*. Praha: Mladá fronta, 1998, 613 s. ISBN 802040712X
- HOSTOMSKÁ, Anna: *Opera. Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1962, 858 s. ISBN 8020505784
- HUEBNER, Steven: *French opera at the fin de siècle*. New York: Oxford University Press, 1999, 544 s. ISBN 9780195189544
- KŘUPKOVÁ, Lenka. *Německá operní scéna v Olomouci II 1878–1920*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2014, 382 s. ISBN 9788024432120
- MARTIENSSEN – LOHMANN, Franziska: *Vzdělaný pěvec*. Pardubice: Kora, 1994, 329 s. ISBN 8085644045.
- MASSENET, Jules: *Mes Souvenirs*. Boston: Hachette Livre, 1919. 304 s. ISBN 2012740278
- SMITH, Patric: *The tenth muse*, New York: Schirmer Books 1970, 417 s. ISBN 002872450X
- ŠAFAŘÍK, Jiří: *Dějiny hudby II. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006. s. 259. ISBN 80-86768-16-3
- ŠAGIŇANOVÁ, Marietta: *Goethe*. Praha: Československý spisovatel, 1951, 261 s.
- ŠTILICHOVÁ, Danica: *Peter Dvorský*. Bratislava: Tatran, 1991, 104 s. ISBN 8022203106
- TOMEŠ, Josef: *Český biografický slovník XX. Století (I. Díl)*. Praha: Paseka, 1999, 634 s. ISBN 80-7185-245-7
- TROJAN, J.: *Dějiny opery*. Praha: Paseka, 2001, 482 s. ISBN 807185348
- ZÖCHLING, D.: *Kronika opery*. Praha: Fortuna Print, 1999, 248 s. ISBN 8072771949

Notový materiál:

MASSENET, Jules: *Werther: an opera in 4 acts*. E. F. Kalmus. New York 1970. Dostupné na www.imslp.org, [http://imslp.org/wiki/Werther \(Massenet, Jules\)](http://imslp.org/wiki/Werther_(Massenet,_Jules)) (vyhledáno dne 15. 9. 2014, 10:20)

Články

- BRANGER, Jean-Christophe. *Werther de Jules Massenet: un "drame lyrique" français ou germanique? Sources et analyses des motifs récurrents*. Société Française de Musicologie [online], č. 2, 2001, s. 419-483. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/947112>, [cit. 16. 2. 2015]
- CALVOCORESSI, M. D. *Jules Massenet*. [online], The Musical Times, Vol. 53, No. 835, 1912, s. 565-566.
- SMITH, Richard Langham. *Massenet: A Chronicle of His Life and Times by Demar Irvine*. Oxford journals, Vol. 77, No. 3, 1996, str. 476-478.

Internetové zdroje

- KAUFMANN, Jonas [online], [cit. 29. 12. 2014], dostupné z www.jonaskaufmann.com
- Asociace hudebních festivalů České republiky [online], ©2015, [cit. 4. 11. 2014], dostupné z <http://www.czech-festivals.cz/>
- Mezinárodní hudební festival Petera Dvorského [online], ©2008, [cit. 21. 1. 2015], dostupné z <http://www.arskoncert.cz/mhfpd/cz/>
- All music [online], ©2015, [cit. 9. 3. 2015], dostupné z <http://www.allmusic.com/>
- French Wikipedia [online], [cit. 9. 3. 2015], dostupné z <http://fr.wikipedia.org/>
- English Wikipedia [online], [cit. 9. 3. 2015], dostupné z <http://en.wikipedia.org>
- Toulky operou, [online], ©2011 - 2015, [cit. 2. 10. 2014], dostupné z <http://www.ascolti.cz/>

CD

- MASSENET, Jules: *Werther* (DVD). Image Entertainment, USA 1999. ASIN: B00000JMP9
- MASSENET, Jules: *Werther* (DVD). Decca (Universal Music Group). Francie 2010. ASIN: B003ZWTGKU

SEZNAM ZKRATEK

SND – Slovenské národné divadlo

PŘÍLOHY

SEZNAM PŘÍLOH

Obrázek 1 - Peter Dvorský, s. 2 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 2 - Peter Dvorský, s. 10 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 3 - Peter Dvorský, s. 6 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 4 - Peter Dvorský, s. 81 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 5 - Peter Dvorský, s. 40 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 6 - Peter Dvorský, s. 12 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 7 - Peter Dvorský, s. 15 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 8 - Peter Dvorský, s. 49 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 9 - Peter Dvorský, s. 53 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 10 - Peter Dvorský, s. 10 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)

Obrázek 11 - Jonas Kaufmann, dostupné z <http://www.theepochtimes.com/n3/350436-cd-review-jonas-kaufmann-s-the-verdi-album/>

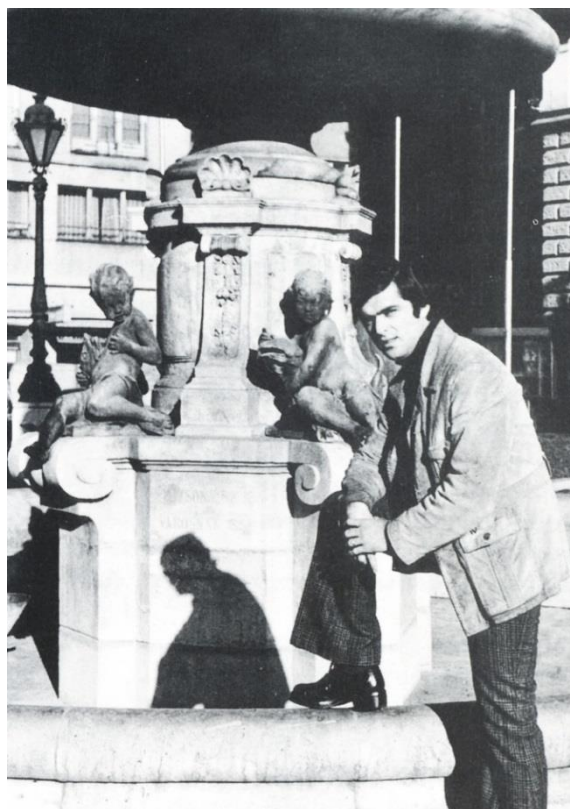
Obrázek 12 - Jonas Kaufmann, dostupné z <http://www.ticketpro.cz/jnp/hudba/klasicka-hudba-operni-arie/699978-jonas-kaufmann.html>

Obrázek 13 - Jonas Kaufmann, dostupné z <http://parterre.com/2014/02/19/winter-wonderman/>

Obrázek 14 - Jonas Kaufmann, dostupné z <http://www.classicfm.com/concerts-events/opera-awards/news/international-opera-awards-2013/jonas-kaufmann-takes-different-stage/>



Obrázek 1 – Peter Dvorský, s. 2 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



Obrázek 2 - Peter Dvorský, s 10. (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



Obrázek 3 - Peter Dvorský, s. 6 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



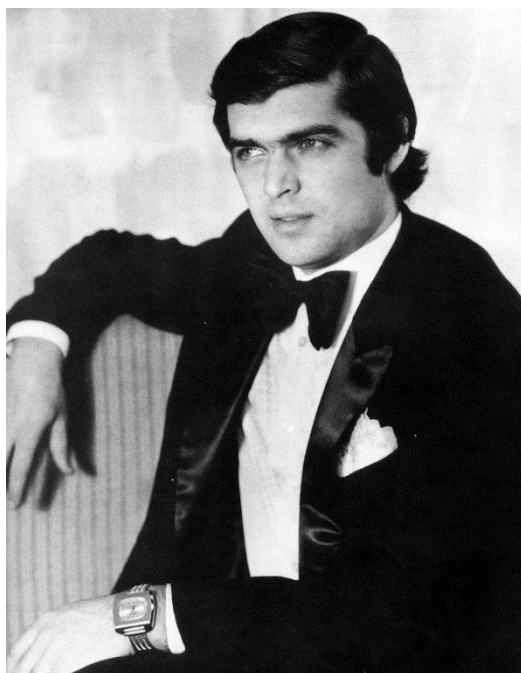
Obrázek 4 - Peter Dvorský, s. 81 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



Obrázek 5 - Peter Dvorský, s. 40 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



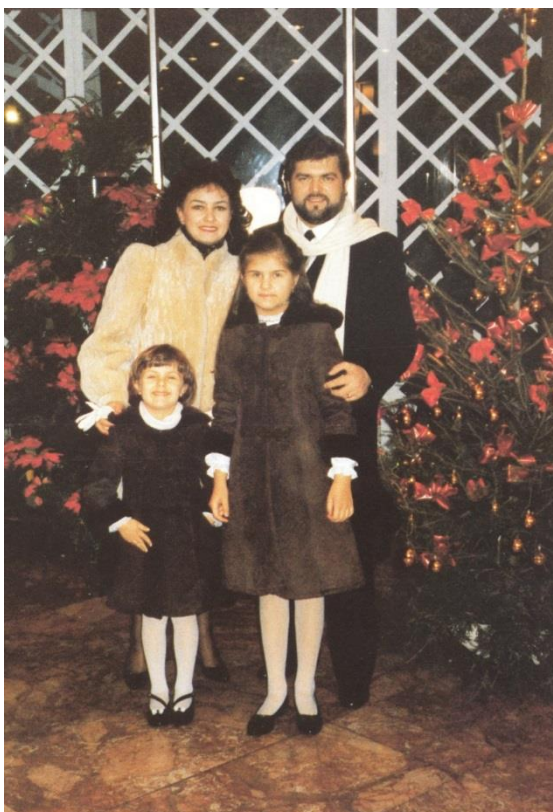
Obrázek 6 - Peter Dvorský, s. 12 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



Obrázek 7 - Peter Dvorský, s. 15 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



Obrázek 8 - Peter Dvorský, s. 49 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



Obrázek 9 - Peter Dvorský, s. 53 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



Obrázek 10 - Peter Dvorský, s. 10 (Štilichová, D.: Peter Dvorský)



Obrázek 11 - Jonas Kaufmann, dostupné z <http://www.theepochtimes.com/n3/350436-cd-review-jonas-kaufmann-s-the-verdi-album/>



Obrázek 12 - Jonas Kaufmann, dostupné z <http://www.ticketpro.cz/jnp/hudba/klasicka-hudba-operni-arie/699978-jonas-kaufmann.html>



Obrázek 13 - Jonas Kaufmann, dostupné z <http://parterre.com/2014/02/19/winter-wonder-man/>



Obrázek 14 - Jonas Kaufmann, dostupné z <http://www.classicfm.com/concerts-events/opera-awards/news/international-opera-awards-2013/jonas-kaufmann-takes-different-stage/>

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Lukáš Polanský
Katedra:	Katedra hudební výchovy
Vedoucí práce:	MgA. Petr Martínek
Rok obhajoby:	2015

Název práce:	Uchopení postavy Werthera ze stejnojmenné opery Julese Masseneta se zvláštním zřetelem k interpretačním přístupům Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna
Název v angličtině:	The rendition of Werther character from Jules Massenet's eponymous opera with special consideration of specific rendition approaches by Peter Dvorsky and Jonas Kaufmann.
Anotace práce:	Tato práce je zaměřena na interpretační rozbor postavy Werthera ze stejnojmenné opery Julese Masseneta v podání dvou světových pěvců Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna. V práci se zaměřuji na analýzu pěveckého partu, harmonicko-melodický rozbor vybraných částí opery a v neposlední řadě na srovnání interpretací dvou vybraných představení tohoto díla. Určitou část věnuji obecným informacím ze života Johanna Wolfganga Goetheho, Julese Masseneta, Petera Dvorského a Jonase Kaufmanna.
Klíčová slova:	Divadlo, opera, Jules Massenet, Werther, Johann Wolfgang Goethe, Peter Dvorský, Jonas Kaufmann
Anotace v angličtině:	This master thesis deals with interpretational analysis of the Werther opera by Jules Massenet performed by two world's singers Petr Dvorský and Jonas Kaufmann. The analysis is focused on singing part, harmony and melody of selected parts, and last but not least on comparing of two selected performances of this opera. This master thesis also contains some general informations about Johann Wolfgang Goethe, Jules Massenet, Peter Dvorský and Jonas Kaufmann.
Klíčová slova v angličtině:	Theatre, opera, Jules Massenet, Werther, Johann Wolfgang Goethe, Peter Dvorský, Jonas Kaufmann
Přílohy vázané v práci:	Portréty
Rozsah práce:	74 stran
Jazyk práce:	Český