

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**SCÉNY ŠÍLENSTVÍ KOLORATURNÍCH SOPRÁNŮ VE
SVĚTOVÝCH OPERÁCH**

Nela Skarková, DiS.

Vedoucí práce: doc. Mgr. art Helena Kaupová

Oponent práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Singing

BACHELOR'S THESIS

**COLORATURA SOPRANO MAD SCENES IN THE OPERA
WORLD**

Nela Skarková, DiS.

Thesis Supervisor: doc. Mgr. art Helena Kaupová

Thesis Opponent: prof. Magdaléna Hajóssyová

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

SCÉNY ŠÍLENSTVÍ KOLORATURNÍCH SOPRÁNŮ VE SVĚTOVÝCH OPERÁCH

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucí mé bakalářské práce paní doc. Mgr. art Heleně Kaupové za ochotu a cenné rady, které mi při psaní mé bakalářské práce poskytla.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá vybranými scénami šílenství kolorатурních sopránů ve světových operách. První část je věnována teoretickému pojetí daného tématu. Na začátku práce je vysvětleno, co znamená pojem šílenství z psychologického hlediska a je uvedeno pár příkladů scén šílenství z vybraných oper. Druhá část této práce se věnuje zvoleným italským a francouzským operám, konkrétně, *Lucia di Lammermoor* (Gaetano Donizetti), *Puritáni* (Vincenzo Bellini), *Hamlet* (Ambroise Thomas) a *Faust a Markétka* (Charles Gounod). Následně jsou scény šílenství analyzovány v samostatných kapitolách.

Klíčová slova

Opera, zpěv, šílenství, analýza, scéna šílenství

Abstract

This bachelor thesis investigates the selected scenes of madness of coloratura sopranos in world opera. The first part is dedicated to the theoretical concept of the topic. It explains what madness means from a psychological point of view and gives examples mad scenes from selected operas. The second part of the thesis focuses on selected Italian and French operas, namely *Lucia di Lammermoor* (Gaetano Donizetti), *I Puritani* (Vincenzo Bellini), *Hamlet* (Ambroise Thomas) and *Faust* (Charles Gounod). Each scene is analyzed in separate chapters.

Keywords

Opera, Singing, madness, analysis, mad scene

Obsah

Seznam příloh.....	1
Úvod	1
1 Pojem šílenství z pohledu psychologie	2
2 Scény šílenství v opeře	4
3 Vybrané operní díla a rozbor scén šílenství	7
3.1 Gaetano Donizetti – Lucia di Lammermoor	8
3.1.1 Lucia di Lammermoor – scéna šílenství Lucie	10
3.2 Ambroise Thomas – Hamlet	16
3.2.1 Hamlet – scéna šílenství Ofélie	18
3.3 Charles Gounod – Faust a Markétka.....	23
3.3.1 Faust a Markétka – scéna šílenství Markétky.....	26
3.4 Vincenzo Bellini – Puritáni	31
3.4.1 Puritáni – scéna šílenství Elviry.....	34
Závěr.....	38
Seznam literatury a pramenů	40

Seznam příloh

Obrázek 1 – Závěr cabaletty „Ah! Spargi d’amaro pianto“ (Zdroj: Klavierauszug von Mario Parenti (1960), Lucia di Lammermoor)	12
Obrázek 2 – Leitmotiv Ophélie z „Mais quelle est cette belle“ (Zdroj: Petrucci Music Library, Hamlet)	20
Obrázek 3 - Motiv při setkání Markétky a Fausta (Zdroj: Mária Havriláková – Postava Margaréty v opernej tvorbe)	27
Obrázek 4 – Melodie „Anges purs, anges radieux“ (Zdroj: https://www.musicaneo.com/sheetmusic/sm-3408_complete_opera.html)	29

Úvod

Pro téma své bakalářské práce jsem si vybrala scény šílenství kolorатурních sopránů ve světových operách. Dovedl mě k tomu osobní zájem prozkoumat a pochopit určité role. Role, které jsou emočně vypjaté, mohou interpreta lehce strhnout od potřebného odstupu, a proto si myslím, že je důležité je náležitě prostudovat.

Má bakalářská práce je rozdělena do dvou částí, v první polovině se zabývám psychologickým vysvětlením pojmu šílenství a vyjmenování jednotlivých děl, ve kterých se scény šílenství vyskytují. Druhá část se věnuje přímo vybraným operám a daným scénám.

V úvodní kapitole se zabývám psychologickým náhledem na problematiku myslí, se kterou se vybrané postavy v opeře potýkají. V druhé kapitole se zaměřuji na pojetí termínu šílenství v hudebně dramatickém žánru, v opeře. Vybrala jsem opery, ve kterých můžeme tyto scény šílenství najít. Třetí kapitola a její podkapitoly se věnují vybraným scénám šílenství, konkrétně se zaměřím na italskou a francouzskou tvorbu. Budu se zabývat operami od Gaetana Donizettiho *Lucia di Lammermoor*, Ambroise Thomas *Hamlet*, Charlese Gounoda *Faust a Markétka* a *Puritáni* od Vincenza Belliniho. Najdeme zde informace, co skladatele ovlivnilo při psaní dané opery, ve které se nachází scéna šílenství, také se zaobírám rozbořem určitých postav, které jsou s šílenstvím spojené.

Opery, které jsem vybrala do své práce, jsou zpravidla z období romantismu. V tomto období byl největší zájem o témata spojená s šílenstvím a společnost to fascinovalo. Tento námět se používal v umění hojně, a proto ani opera není výjimkou a téma šílenství se v opeře objevuje velmi často.

Tato bakalářská práce je určena především pro operní pěvce, režiséry a odborníky, kteří se zajímají o operní tvorbu.

1 Pojem šílenství z pohledu psychologie

V psychologii je šílenství označováno pod termínem psychóza. Projevem šílenství je ztráta racionálního mínění. Člověk označován za šílence, cvoka či blázna se v dnešní moderní psychologii již nepoužívá. Tyto termíny byly společností natolik používány a uplatňovány jako nadávky, že se nahradily za emocionálně neutrální odborné výrazy, nejčastěji psány v latinském jazyce. Podobným příkladem je často zneužívaný neurotický pojem hysterie, který byl nahrazen pro jeho hanlivé zneužívání (hysterka) pojmem histriónská porucha osobnosti.¹

Jedinec, který byl nazýván šílenecem, se později označoval termínem psychotik. Šílenec neboli psychotik je duševně nemocný člověk, u kterého se vyskytly psychologické příznaky, mezi něž můžeme zařadit bludy, halucinace a kvalitativní poruchy vědomí. Dnes by mohli odborníci diagnostikovat takového člověka, který slyší hlasy, které si o něm povídají většinou ve třetí osobě jako duševně nemocného člověka, který trpí schizofrenií. Mezi psychózy se také řadí nemoc, která byla dříve označována jako paranoia takzvaně porucha s bludy. Pacient trpí obavami o své vlastní bezpečí, může se tak cítit v ohrožení života, například má pocit, že mu chce někdo ublížit nebo že ho někdo pronásleduje. Často také přichází s konspiračními teoriemi různých typů.²

V minulosti, lidé, které společnost označovala za šílence, byli jedinci, kteří vynikali svou vysokou inteligencí a nezměrnou a nekonvenční představitostí. Většinová společnost se bála lidí, kteří určitým způsobem vyčnívali z davu.³

Do stavu šílenství neboli psychózy mohli lidé spadnou také nátlakem společnosti. Jakmile je tělo vystaveno velkému stresu, začne se bránit. Stres vyvolávají stresory, které člověku zvýší adrenokortikotropní hormon. Existují různé typy stresorů, například fyzikální, chemický, biologický a psychosociální. Nejpravděpodobnější stresor, který ovlivnil naše postavy v operách je psychosociální stresor (úzkost, nedorozumění, řešení složitých úkolů, frustrace a mnoho dalších). Je

¹ JANÍČEK, Jeroným. *Cyril Höschl: kde bydlí lidské duše*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-954-2, s. 126-127

² JANÍČEK, Jeroným. *Cyril Höschl: kde bydlí lidské duše*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-954-2, s. 126-127

³ JANÍČEK, Jeroným. *Cyril Höschl: kde bydlí lidské duše*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-954-2, s. 126-127

to stresor, který každý jedinec vnímá odlišně, ale interpretuje ho jako život ohrožující faktor. ⁴

S pojmem šílenství se můžeme tedy setkat ve společnosti, ale i v umění. Ke konci 18. století nastala ve vnímání pojmu šílenství výrazná změna, se kterou přišel francouzský lékař Philippe Pinel (1745-1826). Projev šílenství vysvětloval jako poruchu identity a vnímání sebe samého, což změnilo pohled společnosti na tuto duševní poruchu a stalo se oblíbeným námětem v různých typech umění (malířství, literatura, hudba atd...)

V literárních dílech bývá častým námětem téma lásky v různých emocionálních proměnách. K šílenství může vést láska zoufalá, vášnivá, beznadějná či zklamaná. Právě literárními díly se libretisté a hudební skladatelé často inspirovali. Pokud měla hrdinka objekt své lásky, byla šílená láska větší měrou láskou než pomatením. ⁵

⁴ BARTUŇKOVÁ, Staša. *Stres a jeho mechanismy*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1874-6, s. 16-17,

ŠVINGALOVÁ, Dana. *Kapitoly z psychologie*. Vyd. 2., upr. Liberec: Technická univerzita, 2006. ISBN 80-7372-043-4, s. 46.

⁵ PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenstva v opere 19. storočia*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.

2 Scény šílenství v opeře

V této kapitole se budu zabývat termínem šílenství v hudebně dramatickém žánru, tedy v opeře. Scény šílenství se nejvýše objevují v hlavních ženských rolích, zejména skladatelé komponovali tyto emočně vypjaté scény sopránovým hlasům s možností brilantních koloratur. Nicméně známky šílenství se objevují i mezi mužskými hrdiny, zpravidla hlasového oboru tenor. Vnímání šílenství u muže je ve většině případů jen zastřená mysl, ale žena stavem šílenství uniká ze společnosti a obvykle její stav končí smrtí.⁶

Emoce byly vždy součástí operních děl. Už v 17. století byli skladatelé fascinováni tématy pomatení mysli. Lze zde zařadit dílo *Ariodante* (1735) od Georga Friedricha Händela (1685-1759) či komickou operu Wolfganga Amadea Mozarta (1756-1791) *Zahradnice z lásky* (*La finta giardiniera*, 1775). V předchozí kapitole jsem se zmínila o pokrokovějším vnímání šílenství na konci 18. století. Avšak na začátku 19. století, tedy v období belcanta byl proces prožívání různých emocionálních výjevů ještě znásobený. V tomto období se šílenství stává fenoménem. Téma šílenství se objevuje také v baletním díle *Giselle* (1841) od francouzského skladatele Adolpha Charlese Adama (1803-1856).

Francouzskou a italskou operní tvorbou se budu zabývat nejvíce. Vyjmenuji několik nejznámějších oper, kde se šílenství nachází. Italská hvězdná skladatelská trojice v období belcanta se duševními chorobami velmi inspirovala.

U skladatele Gioacchino Rossiniho (1792-1868) stopy šílenství neměly společný charakter v dramaturgickém pojetí, protože opery, ve kterých se tyto náznaky objevovaly, neměly stejné libretisty. Zmíním tedy operu *Sigismondo* (1814), zde je šílenství založeno na přeludech a hněvu.⁷

Operní skladatel Vincenzo Bellini (1801-1835) zkomponoval několik oper, ve kterých nalezneme pohnutí mysli. V opeře *Pirát* (*Il Pirata*, 1827) je postavou, která ztratila rozumový úsudek Imogena. Další dílo Vincenza Belliniho, které zmíním je opera *Náměsíčná* (*La Sonnambula*, 1831) zde hlavní hrdinka Amina přichází do stavu pomatení v náměsíčné scéně. Následující operu, kterou Vincenzo Bellini napsal a ve

⁶ SCHREIBER, Ulrich. *Opernführer für Fortgeschrittene. Das 19. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter, 2000.

⁷ PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenství v opere 19. století*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.

kteře se vyskytuje scéna šílenství, je opera Puritáni (*I Puritani*, 1835), touto operou se budu zabývat v samostatné části mé práce. V jeho operách jsou šílené hrdinky zobrazovány jako mladé naivní dívky, které doplácují na svou nezkušenost a trápí se pro nenaplněnou lásku.⁸

Italský hudební skladatel s velkým množstvím oper, ve kterých se objevují znaky šílenství je Gaetano Donizetti (1797-1848). Scéna šílenství se například vyskytuje v jeho opeře *Anna Bolena* (1830), a to u stejnojmenné hlavní hrdinky. Pomatená dívka má představu, že místo na popravu jde jako nevěsta k oltáři. Nejslavnější scéna šílenství je v opeře *Lucia di Lammermoor* (1835), kterou budu podrobněji rozebírat v samostatné kapitole. Scénu šílenství můžeme nalézt také v opeře *Linda di Chamounix* (1842) a dalších. Ve skladatelově tvorbě se hlavní hrdinky, šílené dívky, vyobrazují jako panensky čisté bezbranné mladé ženy, které nejsou průbojné a jsou obviněny, i když jsou nevinné.

Rovněž náznaky šílenství se objevují v tvorbě Giuseppe Verdiho (1813-1901) v opeře *Macbeth* (1848). Nicméně, v jeho dílech není šílenství až tak znázorňováno jako u předchozích skladatelů.⁹

Ve francouzské opeře se projevy šílenství začaly objevovat až v druhé polovině 19. století. Vzhledem k pokrokům medicíny a vnímání společnosti duševních chorob se obrací pozornost na osudy člověka. Obvinění z nevěry se stává ohromným námětem, které ústí ke ztrátě racionálního úsudku. Tímto tématem se nechali inspirovat slavní francouzští skladatelé Giacomo Meyerbeer (1791-1864) s operou *L'Étoile du Nord* (1854) a Georges Bizet v opeře *La jolie fille de Perth* (1867). V předešlých operách, kde stav šílenství končil smrtí, zde nastává velká změna a obě šílené dívky se ze stavu pomatení vyléčí. Skladatel, kterého jsem již zmínila, Giacomo Meyerbeer, zkomponoval operu *Dinorah* (Le pardon de Ploërmel, 1859), kde se nachází slavná takzvaně „Stínová“ árie *Ombre Légère*, šílená hrdinka tančí se svým stínem. Důsledkem šílenství však neumírá, přichází k rozumu poté, co se opět shledá se svým milým.¹⁰

⁸PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenství v opeře 19. století*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.

⁹HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4

¹⁰PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenství v opeře 19. století*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.

Přesto ve francouzské opeře existovaly příběhy inspirované šílenstvím, ve kterých hlavní postavy na duševní chorobu skonaly. V jedné z kapitol této práce podrobně rozeberu operu *Faust a Markétka* (Faust, 1859) od Charlese Gounoda (1818-1893), ve které postava šílené Markétky zabije své dítě v důsledku svého psychického stavu a na konci opery umírá. Další operu, kterou můžu zmínit je *La Navarrská* (La Navarraise, 1894) od Julese Masseneta (1842-1912). V této opeře se postava Anity dostane do stavu šílenství poté, co na vlastní oči uvidí smrt svého milovaného, jelikož ví, že neúmyslně měla podíl na jeho smrti. Na konci této opery je osud Anity otevřený, je již na divákovi, zda její smrt přisuzuje sebevraždě anebo si vyloží závěr jinak.¹¹

Nešťastná láska bývá často spouštěčem, který vede do stavu šílenství. Postava Ofélie z opery *Hamlet* (1868) od Ambroise Thomase (1811-1896) se kvůli nešťastné lásce do stavu šílenství dostane. S tímto dílem je spojený termín *femme fragile* což je něžná, křehká a senzitivní dívka. Důkladněji se touto operou budu zabývat v samostatné kapitole.¹²

¹¹PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenstva v opere 19. storočia*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.

¹²LOGES, Bernhard F. *Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: Die Figur der Hysterika in der BelcantoOper*. Munchen: Epodium, 2010. ISBN 978-3-940388-19-3

3 Vybrané operní díla a rozbor scén šílenství

Skladatelé, které jsem vybrala do své bakalářské práce, jsou zpravidla z období romantismu. Opera se vyvíjí a roste i společně s diváky. Opera byla zábavou pro vytříbenou společnost jako byla například šlechta, nicméně 19. století přineslo změny v jevištní realizaci a pohledu na samotnou operu. Divadla se také zajímala o to, jak přilákat posluchače a tomu přizpůsobili výběr pěvců i oper. Tato doba poskytla příležitost i lidem, kteří neměli šlechtický původ a chtěli operu navštívit.

Za centrum rozvoje v 19. století můžeme považovat dvě země, Itálii a Francii. A právě italským a francouzským repertoárem se budu zabývat. V tomto období se změnil pohled na určité hlasové obory. Muži se chtěli odlišit od žen, což dokazuje i styl módy.

V první polovině 19. století měli na vývoji opery zásluhu italscí skladatelé, Gaetano Donizetti a Vincenzo Bellini. Mají světové úspěchy a jejich opery se uvádějí v prestižních divadelních domech. Podstatně obohatili neapolský typ *opery seria* a spojili ji s *operou buffa* a *semiseria*. Také byli ovlivněni francouzskou operou, protože dočasně pobývali ve Francii. V dílech těchto skladatelů vyžadujeme určitou pěveckou kvalitu hlasu a techniku. Jak jsem již zmiňovala, italská díla, která budu rozebírat, jsou *Lucia di Lammermoor* od skladatele Gaetana Donizettiho a *Puritáni* od Vincenza Belliniho.

Dalšími operními skladateli, kterými se budu zabývat jsou Ambroise Thomas a Charles Gounod. Francouzská opera prošla rovněž vývojem, který vedl k novým typům opery *Grand opéra* (Velká opera). Charlesovi Gounodovi se však tento typ nezamlouval. Samozřejmě náznaky tohoto operního stylu si můžeme povšimnout v počátcích jeho tvorby, nicméně se později od něj odkláněl a stal se zakladatelem francouzské lyrické opery. Následovali ho další skladatelé jako již zmiňovaný Ambroise Thomas. Francouzskou operní tvorbou se budu zabývat s díly *Hamlet* od Ambroise Thomase a *Faust* a *Markétka* od Charlese Gounoda.¹³

¹³ VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. Praha: Albatros, 2005. Klub mladých čtenářů (Albatros). ISBN 80-000-1788-1.

3.1 Gaetano Donizetti – Lucia di Lammermoor

Operu *Lucia di Lammermoor* v českém překladu Lucie z Lammermooru napsal slavný skladatel Gaetano Donizetti, celým jménem Domenico Gaetano Maria Donizetti. Narodil se v italském městě Bergamo, které se nachází v oblasti Lombardie, dne 29. listopadu 1797. Zemřel na syfilis 8. dubna 1848 ve stejném městě jako se narodil. Byl to italský operní skladatel, který skládal ve stylu belcanta. Belcanto v překladu znamená krásný zpěv. Vznikl v Itálii na počátku 17. století. Charakteristikou belcanta je legátové vedení hlasu a používání *messa di voce*.

Gaetano Donizetti napsal řadu oper, ze kterých můžeme jmenovat ty nejznámější, a to *Anna Bolena* (1830), *Nápoj lásky* (*L'elisir d'amor*, 1832), *Dcera pluku* (*La fille du régiment*, 1840) *Favoritka* (*La Favorite*, 1840), *Don Pasquale* (1843). Psal opery pro významná divadla v Římě, Janově, Palermu a také komponoval opery pro Teatro alla Scala v Miláně. Po premiéře *Anny Boleny* v Miláně jeho sláva vzrostla po celé Evropě. Gaetano Donizetti se inspiroval tématy z historie, ale také příběhem o nešťastných osudech zarmoucených žen, jako je například *Anna Bolena*, *Linda di Chamounix* a *Lucia di Lammermoor*.

Skladatel se při psaní opery *Lucia di Lammermoor* inspiroval francouzskou *Grand operou*. Dílo je velmi oblíbené a je označováno za jeho nejslavnější operní dílo. Libreto napsal Salvatore Cammarano (1801-1852), který se inspiroval historickým románem *Nevěsta z Lammermooru* (*The Bride of Lammermoor*, 1819) od skotského spisovatele Waltera Scotta (1771-1832). *Nevěsta z Lammermooru* je jedna z povídek v knize *Tales of My Landlord – 3. díl*. Je pozoruhodné, že toto dílo je inspirováno skutečnou událostí. Děj se odehrává ve Skotsku na hradě Ravenswood a na hradě Volferey za doby vlády královny Anny ke konci 16. století v rodině právníka Sira Jamese Dalrymplea.¹⁴

Ohledně libreta této opery měl skladatel Gaetano Donizetti jasný názor „*voglio amor, e amor violento (Chci lásku, a to lásku divokou)*“¹⁵. Premiéra opery se konala v Teatro San Carlo v Neapoli dne 26. září 1835. Opera měla mimo jiné také premiéru v Paříži o čtyři roky později, ale od původní opery se lišila. Popularita díla byla nesporná, zapříčinily to zejména brilantní virtuózní pěvecké party, ve kterých mohli

¹⁴ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5 (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017.

¹⁵ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5 (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017.

pěvci předvést svůj um. Gaetano Donizetti psal pěvecké party přímo pro konkrétní zpěváky. V době, kdy komponoval své opery, potkal tenora Gilberta-Luise Dupreze (1806-1896), který přinesl do opery novou revoluci vysokého C. Poprvé hrudním a plným hlasem zazpíval vysoké C v opeře *Vilém Tell* (Guillaume Tell, 1829) od Gioacchina Rossiniho a skladatel to v té době velice zkritizoval. Nicméně to přineslo nové možnosti a vyšší nároky na tenory.¹⁶

Postavy v opeře:

- Lord Enrico Ashton (baryton)
- Lucie Ashton, sestra Enrica (koloraturní soprán)
- Sir Edgardo z Ravenswoodu (tenor)
- Lord Arthuro Bucklaw, Luciiin novomanžel (tenor)
- Raimondo Bidebent, Luciiin vychovatel (bas)
- Alisa, Luciiina společnice (mezzosoprán)
- Normanno, Ashtonův myslivec (tenor)
- Šlechticové, svatební hosté, panoši, zbrojnoši, myslivci a sluhové

Děj opery se točí kolem třech klasických hlasů a to sopránu (Lucia), tenoru (Edgardo) a barytonu (Enrico). Příběh se v jisté míře podobá tragédii Romea a Julie, kterou napsal anglický spisovatel William Shakespear (1564–1616). Hlavní ženská postava Lucia Ashton je mladá, křehká a zamilovaná dívka, která přislíbila své srdce Edgardovi z Ravenswoodu, nepříteli jejího rodu. Edgardo odejde do války, a tak její bratr Enrico Ashton využije situace a domluví ji sňatek. Obalamutí ji, že jí byl Edgardo nevěrný a donutí Lucii vzít si Lorda Arthura Bucklawa. Mezitím se vrátí Edgardo domů a obviní Lucii, že zradila jejich lásku a porušila slib, který si dali. Proklíná ji a slibuje jí věčnou nenávist. Lucia z toho zešílí, zabije svého novomanžela Arthura a ve svých halucinacích se vdává za Edgarda, krátce na to umírá. Edgardo zjišťuje pravdu, i to, že Lucie je mrtvá, a protože chce být s ní alespoň po smrti, zabije se.¹⁷

Jestli nějakou operu můžeme pokládat za vrchol pěvecké techniky belcanta, tak je to bezpochyby *Lucia di Lammermoor*.

¹⁶ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5 (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017.

¹⁷ ASHBROOK, William: Lucia di Lammermoor in: *The New Grove. Dictionary of opera*. ed. by Stanley Sadie, exclusive editor John Tyrell, Vol. 3, New York 1992.

3.1.1 Lucia di Lammermoor – scéna šílenství Lucie

Následující podkapitola se zabývá scénou šílenství Lucie z opery *Lucie di Lammermoor* z druhého výstupu třetího jednání. Než začnu rozebírat samotnou scénu, zmíním jednu zajímavost. Gaetano Donizetti poslední část svého života trávil v psychiatrické léčebně, jeho přátelé ho chodili navštěvovat a jedna z jeho přítelkyň zpívala skladateli úryvky ze scén šílenství ve snaze navrátit ho k rozumu, avšak neúspěšně.¹⁸

Lucia začíná jako lyrický soprán a postupně přechází do dramatičtějších poloh. Prochází velmi zajímavými emocionálními fázemi. Lucia je mladá, křehká a lehce ovlivnitelná dívka poblouzněná láskou. Během krátkého časového úseku se její emoce z důvodu situace změní a stane se z ní nešťastná a podvedená dívka. Okolnosti ji přivedou k velkému emocionálnímu vypjetí, její neštěstí ji dovede do stavu šílenství. V celém partu Lucie se objevují náročné pěvecké linky, které vrcholí ve slavné scéně šílenství ve druhém výstupu třetího jednání. Tato scéna šílenství končí smrtí Lucie.

Počátky dívčiny duševní choroby se objevují již na začátku opery v prvním dějství. Během čekání na Edgarda u fontány, Lucia v árii *Regnava nel silenzio* vypráví své společnici Alise o přízraku, který se jí zjevil ve snu. Poté na scénu přichází Edgardo a spolu s Lucií si slibují věrnost a lásku, Lucia se ve svých představách provdává za Edgarda. Tento výjev je předzvěstí scény šílenství.

V druhém dějství se Lucia profiluje jako charakteristická hrdinka Gaetana Donizettiho, submisivní, křehká, snáze ovlivnitelná a neschopná prosadit svůj postoj. Její bratr Enrico ji chce provdat za Artura Bucklawa, svými donucovacími prostředky a vydíráním přiměje Lucií k tomu, aby se za Artura Bucklawa vdala.¹⁹

Celou scénu šílenství skladatel pozoruhodně vyobrazil pomocí Luciina zpěvu, zpravidla nazývanou *scena ed aria*. Je to samostatně zakončené dramatické číslo, rozděleno do dvou částí a jedním z dělicích prvků je sbor. Skládá se z následujících částí:

- Vstup sboru *Oh!Qual funesto avvenimento!*
- *Il dolce suono...*

¹⁸ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5 (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017.

¹⁹PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenství v opere 19. století*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.

- *Árie Alfin son tua*
- Výstup Normana, Raimonda, sboru a Encrica
- Cabaletta *Spargi d'amaro pianto*

Scéna šílenství začíná tím, že nic netušící hosté oslavují svatbu Lucie a Lorda Bucklawa. Tancují, baví se, a v tom je vyruší Luciiin vychovatel Raimondo, který přiběhne celý vyděšený a nařizuje jim, aby přestali s radovánkami. Sděluje hostům, že slyšel pláč z nevěstiny komnaty a jakmile tam vběhl, uviděl mrtvého Lorda Arthura Bucklawa na zemi a Lucii, která drží zakrvácenou dýku a usmívá se na něj. Hosté jsou z toho zděšeni a zpívají *Oh! Qual funesto avvenimento!*²⁰

Lucia vstupuje na scénu poté, co zabila svého novomanžela Lorda Artura Buclawa a přichází o rozum. Recitativ *Il dolce suono...* začíná v tónině c moll s tempovým označením Andante. Flétna již napovídá, že s Lucií není něco v pořádku. V myšlenkách jí pronásledují přízraky, které se jí ve snu zjevily v prvním dějství. Původně skladatel zamýšlel doprovod se skleněnou harmonikou, ale bohužel nastaly komplikace s neapolským interpretem, který měl tuto část hrát, a proto se skladatel rozhodl jeho part nahradit sólovou flétnou. Skleněná harmonika by obohatila výstup o něco nevšedního, neobyčejného a cizokrajného, avšak v některých moderních inscenacích se začala objevovat a představuje nadpozemskou krásu.²¹

Interpretka je většinou oblečena ve svatebních bílých zkrvavených šatech a není si vědoma svého činu. V árii *Alfin son tua* si představuje, že je s Edgardem před oltářem a živě slyší svatební melodie jako by byly skutečné, její halucinace jsou hlavním tématem scény šílenství. Posouváme se v ději dál a přichází na scénu Enrico, který je rozhněvaný na Lucii, ale záhy mu Raimondo vysvětlí, co se odehrálo. Sbor žádá Enrica o smilování, orchestr přidává na dramatičnosti celé situace.²²

V současném provedení je árie završena rozšířenou kadencí, a i když je to dnes považováno za samozřejmé, původně skladatel kadenci nevypsal. Skladatel totiž psal toto dílo pěvcům na míru a představitelka hlavní role Lucie byla vyhlášená svým uměním improvizace. Gaetano Donizetti tak věděl, že interpretka svým improvizacním uměním vyobrazí projev halucinace tak, jak to bude nejvýznačnější pro danou situaci.

²⁰ ASHBROOK, William: Lucia di Lammermoor in: *The New Grove. Dictionary of opera*. ed. by Stanley Sadie, exclusive editor John Tyrell, Vol. 3, New York 1992.

²¹ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5 (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017.

²² ASHBROOK, William: Lucia di Lammermoor in: *The New Grove. Dictionary of opera*. ed. by Stanley Sadie, exclusive editor John Tyrell, Vol. 3, New York 1992.

Ovšem dnešní podání rozsáhlé kadence, kterou slycháváme v divadlech, se uchýtilo díky australské operní pěvkyni Nellie Melby (1861-1931) v roce 1880. Tato mimořádná kadence se natolik proslavila, že se stala součástí celé opery, a proto převážná část interpretek tento extrémní part napodobuje.²³

Cabaletta *Ah! Spargi d'amaro pianto* je v tónině F dur, mnohdy se transponuje do tóniny Es dur. Tato scéna je vrcholem celé scény šílenství. Lucie už tuší smrt a povídá imaginárnímu Edgardovi, že se za něj bude modlit a až za ní přijde do nebe, bude jí tam krásně. Cabaletta je zakončená technicky náročnou koloraturou viz obrázek č. 1.²⁴

The image shows a musical score for the cabaletta 'Ah! Spargi d'amaro pianto' from the opera Lucia di Lammermoor. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (labeled 'L.') with lyrics 'me, per me,' and a piano accompaniment. The piano part features a complex cadenza with triplets and a 'p' dynamic marking. The second system continues the piano accompaniment with a 'p' dynamic marking and a 'Opp.' marking. The score is numbered 41689 at the bottom.

Obrázek 1 – Závěr cabaletty „Ah! Spargi d'amaro pianto“ (Zdroj: Klavierauszug von Mario Parenti (1960), Lucia di Lammermoor)

Poté následuje scéna na hřbitově, kde se Edgardo potká s Enricem. Edgardo je lhostejný k myšlence smrti v duelu, protože mu celý svět přijde bezvýznamný. Myslí si, že Lucie je šťastná nevěsta, a tak se připravuje na vlastní smrt a představuje si v budoucnu svůj zanedbaný hrob *Fra poco a me ricovero*. V tu chvíli si přeje, aby Lucie aspoň jednou za čas přišla na jeho hrob, když už umírá kvůli lásce k ní. Do toho přijde Raimondo a sdělí jim, že je Lucia po smrti. Edgardo si Lucii představuje v nebi a

²³ ASHBROOK, William: Lucia di Lammermoor in: *The New Grove. Dictionary of opera*. ed. by Stanley Sadie, exclusive editor John Tyrell, Vol. 3, New York 1992.

²⁴ ASHBROOK, William: Lucia di Lammermoor in: *The New Grove. Dictionary of opera*. ed. by Stanley Sadie, exclusive editor John Tyrell, Vol. 3, New York 1992.

rozhodne se ukončit svůj život. Vezme svou dýku a probodne se. Umírá s myšlenkou na společné shledání v nebi.²⁵

Luciina duševní choroba se vyvíjí během celé opery, a tak klade na interpretky velké nároky na důkladné prostudování této role nejen z hudebního hlediska, ale také z psychologického. V dobách primadon byla slavná scéna šílenství považovaná za jediný důvod proč inscenovat a vidět toto dílo, a tak opera *Lucia di Lammermoor* zůstala v širším povědomí. Dnes je již ceněná i za melodickou a harmonickou strukturu. Kromě toho, že scéna šílenství v této opeře umožňuje sopranistkám demonstrovat své technické dovednosti, je neobvykle nadčasová a plná obratných psychologických jevů. I když je toto dílo několik set let staré, je stále v oblibě diváků.²⁶

Pro případné ztvárnění této role je možné se inspirovat nejlepšími sopranistkami. V archivu Metropolitní opery jsem shlédla tři velmi povedená provedení tohoto díla. Nejstarší přenos *Lucie di Lammermoor* ve videoukázce byl z roku 1982 pod taktovkou Richarda Bonyngy. Do hlavní role Lucie byla obsazena fenomenální pěvkyně Joan Sutherland. Role Edgarda se ujal Alfredo Kraus, představitelem Enrica byl barytonista Pablo Elvira a v roli Raimonda se představil Paul Plishka. Joan Sutherland je známá svými kulatými tóny a ani v této inscenaci tomu nebylo jinak. S rolí Lucie se Joan Sutherland vracela do Metropolitní opery po čtyřech letech a bylo jí 56 let. O jejím ztvárnění scény šílenství píšou americké noviny New York Times.²⁷

„The Mad Scene, of course, is any Lucia's chief obstacle course. Miss Sutherland floated through it without seeming effort, displaying the kind of breath control and security that most sopranos can only fantasize about.“²⁸

Překlad: Scéna šílenství je nejtěžší pasáží každé pěvkyně, která ztvárňuje roli Lucie. Paní Sutherland ji zvládla s naprostou lehkostí, kdy ukázala, že její dechová opora je na takové úrovni, o které se může většině sopranistek jenom zdát.

„At best, Miss Sutherland projects not so much derangement as a maidenly poignancy and gentleness in her interpretation, which may be all that the role originally demanded. Since the Lucia of Maria Callas, we have come to expect deeper and

²⁵ ASHBROOK, William: Lucia di Lammermoor in: *The New Grove. Dictionary of opera*. ed. by Stanley Sadie, exclusive editor John Tyrell, Vol. 3, New York 1992.

²⁶ ASHBROOK, William: Lucia di Lammermoor in: *The New Grove. Dictionary of opera*. ed. by Stanley Sadie, exclusive editor John Tyrell, Vol. 3, New York 1992.

²⁷ Zdroj: <https://www.nytimes.com/1982/11/03/arts/opera-joan-sutherland-returns-to-met-as-lucia.html>, <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357011478>

²⁸ Zdroj: <https://www.nytimes.com/1982/11/03/arts/opera-joan-sutherland-returns-to-met-as-lucia.html>

*darker things, perhaps unfairly, but as pure bel canto craftsmanship, Miss Sutherland's Lucia continues to be a modern opera landmark.*²⁹

Překlad: Paní Sutherland ve své interpretaci přinejlepším nevyobrazuje ani tak dívku s duševní poruchou, ale spíše dráždivou panenskou jemnost, což je nejspíš to, co role původně vyžadovala. Od dob Lucie v podání Marie Callas jsme si možná neprávem navykli na hlubší a temnější podání, ale Lucia paní Sutherland přesto zůstává operní dominantou, jako pravá umělkyně stylu belcanta.

Další provedení opery *Lucie di Lammermoor* ve videoarchivu Metropolitní opery bylo z roku 2009. V hlavní roli se předvedla jedna z nejznámějších operních pěvků současnosti, Anna Netrebko. Do role *Edgarda* byl obsazen Rolando Villazón, poněvadž ale nemohl vystoupit, zastoupil ho vynikající polský tenor Piotr Beczala. V roli *Enrica* se představil také polský pěvec, Mariusz Kwiecień a *Raimonda* ztvárnil ruský basista Ildar Abdrazakov. V tomto představení je zajímavé složení pěvců, jelikož se toto kvarteto pyšní slovanským původem. Produkce se ujal světoznámý režisér Mary Zimmerman a operu dirigoval Marco Armiliato. Celou inscenaci hudebně obohatili skleněnou harmonikou. Anna Netrebko byla v roli Lucie fenomenální. Číší z ní obrovská muzikalita a jejím tónům nechyběla krása v rozpětí celého rozsahu. Herecky ztvárnila roli velmi věrohodně. Americké noviny New York Times také píšou o jejím výstupu v roli Lucie.³⁰

*„Ms. Netrebko remains a glamorous and charismatic singer with an opulent and poignantly lovely voice.”*³¹

Překlad: Paní Netrebko zůstává půvabnou a charismatickou zpěvačkou s bohatým a dráždivě krásným hlasem.

„During her first scene, in the haunting aria „Regnava nel silenzio“, she shaped the arching phrases with rich sound and lyrical suppleness.”

Překlad: Během její první scény, v árii *Regnava nel silenzio*, utvářela klenuté fráze s bohatým zvukem a lyrickou pružností.

Poslední interpretací Lucie, kterou se budu zabývat, bude s přední představitelkou Natalie Dessay opět z inscenace archivu Metropolitní opery. Toto

²⁹ Zdroj: <https://www.nytimes.com/1982/11/03/arts/opera-joan-sutherland-returns-to-met-as-lucia.html>

³⁰ Zdroj: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357012314>,
<https://www.nytimes.com/2009/01/28/arts/music/28luci.html>

³¹ Zdroj: <https://www.nytimes.com/2009/01/28/arts/music/28luci.html>

provedení se uskutečnilo před devíti lety, tedy v roce 2011. Spolu s ní na jevišti vystoupil Joseph Calleja jako Edgardo, roli Enrica se ujal Ludovic Tézier a do role Raimonda byl obsazen Kwangchul Youn. Pěvci zpívali pod taktovkou Patricka Summerse. Tuto inscenaci opět režíroval Mary Zimmerman. Natalie Dessay byla technicky velmi přesná, její koloratury byly průzračné a zpívané se značným nadhledem. O skvělém výkonu Natalie Dessay píše i kritička ve svém internetovém článku.³²

*Dessay has a gift for capturing the fragility of her character, even in Lucia's more confident moments (as in "Ardon gli incensi", in which she boldly takes and commands centre stage). By the end, we are so drawn into the character that there is a bizarre and chilling sense of normality about her madness and that incident with Arturo, her bridegroom.*³³

Překlad: Dessay má dar k zachycení křehkosti postavy, a to i v Luciíných sebevědomějších okamžicích (jako v *Ardon gli incensi*, ve kterém odvážně přebírá hlavní scénu). Na konci jsme natolik vtaženi do role, že nám její šílenství a ona scéna s Arturem přijde až mrazivě a bizarně normální.

Všechny interpretky, které jsem zde zmínila, předvedly úctyhodné výkony. Z mého pohledu byla každá jiná a zároveň jedinečná. Joan Sutherland ukázala, že je právem považována za mistryni belcanta, Anna Netrebko předvedla svou krásu hlasu a velké herecké vlohy a Natalie Dessay vynikala v technicky dokonalých a přesných koloraturách. Osobně mě nejvíc zaujala Anna Netrebko, která ve zmíněné scéně šílenství propojila svůj herecký i pěvecký um v komplexní přednes, což je při tak náročném partu nadmíru obtížné. Celou roli ztvárnila znamenitě, scénu šílenství pojala velmi věrohodně. Můžeme si vzít příklad z těchto pěvkyně a snažit se jim alespoň v interpretaci této role přiblížit.

³²Zdroj: <https://bachtrack.com/review-dec-2013-met-lucia-lammermoor-2011>
<https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357014165>

³³ Zdroj: <https://bachtrack.com/review-dec-2013-met-lucia-lammermoor-2011>

3.2 Ambroise Thomas – Hamlet

V této kapitole je rozebírána jedna z prvotřídních tragédií Velké francouzské lyrické opery. Francouzský skladatel Ambroise Thomas zkomponoval operu *Hamlet*.

Ambroise Thomas se narodil 5. srpna 1811 v Metách ve Francii. Studoval na pařížské konzervatoři klavír, kontrapunkt, harmonii a kompozici. Získal římskou cenu za kantátu *Hermann et Ketty*. Napsal mnoho děl, největšího úspěchu v operní tvorbě docílil s operou *Mignon* (1866). V Čechách byla tato opera inscenována v roce 1869 ve Stavovském divadle v Praze, tehdy byla uvedena v německém jazyce. V roce 1878 byla opera *Mignon* uvedena v češtině v Prozatímním divadle, poté v roce 1992 ve Státní opeře ve francouzštině. Opera *Mignon* tak u nás slavila úspěch, a nejen u nás, můžeme to zaznamenat z nesčetných provedení jen za skladatelova života. Ambroise Thomas však považoval za svou nejlepší operu právě *Hamleta*. Tato díla mají mnoho společného, obě opery vychází z klasické literatury, mají stejné libretisty a premiéru měly dva roky po sobě.³⁴

Libreto opery *Hamlet* napsali Michel Florentin Carré (1821–1872) a Jules Paul Barbier (1825–1901) podle divadelní hry *Hamlet* od Alexandra Dumase (1802–1870) a Françoise Paula Meurice (1818–1905) z roku 1847, na motivy tragického příběhu lásky Hamleta a Ofélie. Tato divadelní inscenace vychází z předlohy *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark* od anglického básníka a spisovatele Williama Shakespeara. V libretu zredukovali dějové zápletky i množství postav, přibližně ze dvaceti postav nechali jen jedenáct.³⁵

Skladatel dílo ještě upravoval z důvodu podmínek, které mu dalo pařížské divadlo Opéra. Například původně měla opera jen čtyři jednání, později se rozdělilo poslední dějství do dvou, protože divadlo chtělo uvést velkou pětiaktovou operu. Do čtvrtého jednání připsal relativně rozsáhlý balet před příchodem Ofélie. Na počátku Ambroise Thomas napsal hlavní roli pro tenorový part, ale jelikož měl k dispozici výtečného barytonistu Jeana-Baptiste Faureho, přepsal celou hlavní roli pro baryton.

³⁴ HOSTOMSKÁ, Anna. Opera: průvodce operní tvorbou. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4

KIBICOVÁ, Tereza. *Hamlet: Ambroise Thomas*. Státní opera Praha. Praha: REALTISK, 2002.

³⁵ Zdroj: <https://www.divadelni-noviny.cz/hamletovska-love-story>

Do role Ofélie obsadil mimořádně vynikající švédskou sopranistku Christine Nilsson, které připsal do čtvrtého jednání švédskou baladu.³⁶

Postavy v opeře:

- Claudius, dánský král, bratr zesnulého krále Hamleta (bas)
- Gertrude, dánská královna, vdova po králi Hamletovi a matka prince Hamleta (mezzosoprán)
- Hamlet, dánský princ (baryton)
- Ophélie/Ofélie, dcera Polonia (koloraturní soprán)
- Polonius, nejvyšší komoří (bas)
- Laerte, syn Polonia (tenor)
- Marcellus, Hamletův přítel (tenor)
- Horatio/Horacio, Hamletův přítel (bas)
- Duch zesnulého krále Hamleta (bas)
- První a druhý hrobník
- Dámy a Pánové, vojáci, herci, úředníci, dánští rolníci³⁷

První verze *Hamleta* byla dokončována roku 1863, premiéra se uskutečnila až o pět let později 9. března 1868 na scéně pařížského divadla Opéra. V Paříži slavila opera obrovské úspěchy, roku 1899 se dočkala svého 300. provedení. Hrála se také v zahraničí, a to v Lipsku (1869), Londýně (1870), Budapešti (1870), New Yorku (1872) a Petrohradu (1872). Opera *Hamlet* měla úspěch také ve Stavovském divadle v Praze 4. ledna 1872. V hlavních rolích se představili vybraní interpreti. Přední roli Hamleta ztvárnil Vojtěch Šebesta a v Ofélii se uvedla Marie Loewe-Destin, učitelka Emy Destinnové a bývalá sólistka vídeňské opery, La Scaly a mnoha dalších světových operních scén.³⁸

Děj opery líčí příběh prince Hamleta, který se odehrál na hradě Elsinor v Dánsku v pozdním středověku. Vyprávění se soustřeďuje na rozpor čtyř ústředních postav, a

³⁶ KIBICOVÁ, Tereza. *Hamlet: Ambroise Thomas*. Státní opera Praha. Praha: REALTISK, 2002.

³⁷ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4, s. 382

³⁸ KOHOUTOVÁ, Zuzana. *Pěvecká škola okruhu Marie Loewe-Destinn a její význam pro českou hudbu*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav hudební vědy Hudební věda. Vedoucí práce prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.,

KIBICOVÁ, Tereza. *Hamlet: Ambroise Thomas*. Státní opera Praha. Praha: REALTISK, 2002, 123 s.

to Hamleta, Ofélie, Gertrudy a Claudia. Ostatní postavy jsou také důležité, ale nejsou nositeli příběhu. Opera začíná svatbou, král Claudius se žení s vdovou svého zemřelého bratra, královnou Gertrudou. Hamlet se sňatkem nesouhlasí a svatby se neúčastní. Nešťasten ze situace, která na hradě nastala, se svěřuje své dívce Ofélii. Hamlet spatří ducha svého zesnulého otce, který mu řekne, že ho jeho bratr otrávil a nařídí mu, aby ho Hamlet pomstil a zabil krále Claudia. Hamlet je zaměstnaný plány, jak provést pomstu, kterou přislíbil uskutečnit a Ofélie si nevšímá. Ofélie nabyde dojmu, že jí Hamlet již nemiluje a chce vstoupit do kláštera, to královna Gertruda odmítá. Hamlet na krále Claudia nachystal lest pomocí divadelní hry, kde herci měli úlohu sehrát situaci, kdy král Claudius zavraždil svého bratra. Dále Hamlet vyslechne rozhovor mezi Claudiem a Poloniem a tím získá důkaz. Žalostně zarmoucená Ofélie zešílí a umře. Na jejím pohřbu Hamlet zabije krále Claudia a sám je prohlášen za vládce.³⁹

3.2.1 Hamlet – scéna šílenství Ofélie

V této podkapitole budu rozebírat scénu šílenství Ofélie, kterou nalezneme ve 4. jednání. Ofélie je mladá, něžná a emočně nevyrovnaná dívka, která velmi miluje Hamleta. Role je psaná pro ženský hlas, konkrétně koloraturní soprán. V této roli může pěvkyně předvést svou brilantní hlasovou techniku a herecké vlohy. Z hudebního hlediska je scéna šílenství velmi dobře zkomponována. Orchester je zde komornější a důležitým nástrojem je flétna, která se pokládá za Oféliin příznačný nástroj.

Scéna šílenství je v dramaturgickém pojetí důležitým přelomem v ději celé opery. Samotná scéna se neodehrává ve společnosti ostatních postav, ale její důsledek, tedy smrt Ofélie, zbylé role ovlivní. Stejně jako postava Lucia Ashton z opery *Lucia di Lammermoor* se i Ofélie dostane do stavu psychózy kvůli lásce.

Svým srdcem je Ofélie velmi oddána Hamletovi, což lze spatřit v jejich duetu v 1. dějství. Hamlet se vyznává Ofélii ze svého zármutku nad smrtí svého otce a zavrženíhodným chováním své matky, která se během dvou měsíců stala ženou bratra svého zesnulého muže. I přestože ji Hamlet ujišťuje o své lásce, Ofélie považuje jeho smutek za předzvěst toho, že ji Hamlet opustí.⁴⁰

³⁹ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4, s. 383-384

⁴⁰ KIBICOVÁ, Tereza. *Hamlet: Ambroise Thomas*. Státní opera Praha. Praha: REALTISK, 2002.

V průběhu děje se Hamlet dozvídá, že otec Ofélie se podílel na vraždě jeho otce. Smutkem zdrcený, posílá Ofélii do kláštera a nabádá ji, aby zapomněla na jejich lásku. Označuje ji za šílenou, když si myslela, že by ji mohl milovat. Nešťastná Ofélie, zdrcená slovy svého milého, vrací snubní prsten a chce odejít do kláštera. Ofélie je přesvědčena, že se ocitla v bezvýchodné situaci. Ztrácí životní lásku i naději, že se její milovaný muž uzdraví z domnělého šílenství.⁴¹

Toto psychické rozpoložení, přivede Ofélii do stavu šílenství, které se plně projevuje ve 4. dějství. Šílená Ofélie utíká z hradu na jarní slavnost a přináší s sebou květiny, které rozdává děvčatům.

Oféliina scéna šílenství se označuje pod názvem *scene ed air d'Ophélie* a rozděluje se z formového hlediska takto: ⁴²

- Recitativ *Mais quelle est cette belle*
- Árie *A vos jeux mes amis*
- Balada *Pâle et blonde*
- Baletní výstup
- Finále – sbor s Ofélií *Le voilà*

V úvodním recitativu *Mais quelle est cette belle* je zaznamenán leitmotiv Ofélie, který již zazněl v prvním dějství. V notovém záznamu se leitmotiv objevuje od třetího taktu viz. obrázek č. 2

⁴¹ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4.

⁴² PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenstva v opere 19. století*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.



Obrázek 2 – Leitmotiv Ophélie z „Mais quelle est cette belle“ (Zdroj: Petrucci Music Library, Hamlet)

Po recitativu zazní árie *A vos jeux mes amis*, kde si lze povšimnout jistého propojení s přírodou. Dívka ve svém zpěvu rozdává květiny venkovským děvčatům a popírá skutečnost, že ji Hamlet opustil a zradil jejich lásku. Zpívá o šťastném vztahu s Hamletem.

Následuje balada *Pâle et blonde*, úvodní část první a druhé sloky je laděná v mollové tónině e moll. První sloku balady zpívá Ofélie o vodním duchovi Willisovi, který stahuje pod hladinu toho, kdo se zdrží u břehu jezera. V druhé sloce zpívá o Sirénách a dává sbohem světu. Poslední díl balady adresuje Hamletovi, vyznává mu lásku. Balada je zakončena znamenitou koloraturní pasáží. Během celého výstupu Ofélie se v jejím partu často vyskytují trylky, náročné koloratury, stupnicové běhy a kadence.

Před závěrem čtvrtého dějství se na jevišti objevuje nedlouhý baletní vstup spolu se sborem umístěným za scénou. Sbor společně s Ofélií vrcholí tuto poslední část scény šílenství, kdy Ofélie umírá. Zaznívá téma z balady *Pâle et blonde* v tónině E dur, podpořena harfou, která imituje zvuk vody v jezeře, kde Ofélie končí svůj život.⁴³

⁴³ FAUSER, Annegret: Thomas: Hamlet (1868) in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Herausgeber von Carl Dalhaus, unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 6, München 1997, s. 286-289. KIBICOVÁ, Tereza. *Hamlet: Ambroise Thomas*. Státní opera Praha. Praha: REALTISK, 2002.

Pojetí této role ovlivnily i dobové činoherní ztvárnění postavy Ofélie, kterou sehrála Harriet Smithsonová v režii Williama Abbota.⁴⁴

Role Ofélie je velice žádaná a oblíbená u sopranistek. Propracovaná scéna šílenství je značně populární koncertní přehlídkou. Pro inspiraci ztvárnění této role jsem stejně jako u *Lucie di Lammermoor* i pro tuto scénu čerpala z archivu Metropolitní opery. Opera *Hamlet* od Ambroise Thomase měla v Metropolitní opeře premiéru v produkci Patrice Cauriera a Mosheho Leisera před deseti lety, v roce 2010. Operu dirigoval Louis Langrée. Hlavní mužskou roli Hamleta předvedl Simon Keenlyside, jeho dívku Ofélie ztvárnila Marlis Petersen. Roli královny Gertudy interpretovala Jennifer Larmore. Do role Claudiuse byl obsazen James Morris, Toby Spence zahrál a zazpíval roli Laerteho.⁴⁵

Role Ofélie byla v podání Marlis Petersen značně povedená. Původně ji měla zpívat Natalie Dessay, ale z důvodu nemoci byla zpěvačka zastoupena. Herecky i pěvecky se to Marlis Petersen podařilo velice úspěšně. Technicky náročné party zvládla s nadhledem a lehkostí, koloratury byly zazpívány velice brilantně. K vyjádření psychického rozpoložení Ofélie napomáhá i pohyb pěvkyně. Místy je nejistý, trhavý a roztěkaný. V jiném okamžiku pěvkyně radostně běhá po jevišti a rozdává květiny imaginárním děvčatům. Nadmíru efektní byl i výjev, při kterém se Ofélie bodá nožem do prsou. Krev stékající z její hrudi se vpíjí a roztéká po bílých šatech. Obraz působil velmi přesvědčivým a naturalistickým dojmem. Byl umocněn skladatelovou kompoziční dovedností a pěveckým uměním operní pěvkyně. Kritici zhodnotili její výkon takto:⁴⁶

„As Ophélie, Ms. Petersen sings with precision and elegance, although against Mr. Keenlyside’s spontaneous expressions, she can seem a little uptight and mannered. However, considering lack of rehearsal time (she flew in just before the première), her overall performance is admirable. Her highest notes may be a little strained, but she brings off the character’s famous “mad scene” with aplomb.“⁴⁷

Překlad: Paní Petersen zpívá roli Ofélie s precizností a elegancí, i když proti spontánním projevům pana Keenlyside se může zdát trochu strojená a opatrná. Nicméně, vzhledem k nedostatku času na zkoušení (přiletěla těsně před premiérou),

⁴⁴ PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenstva v opere 19. storočia*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahradka, Ph.D.

⁴⁵ Zdroj: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357013625>

⁴⁶ Zdroj: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357013625>

⁴⁷ Zdroj: <https://bachtrack.com/review-dec-2013-met-od-hamlet-2010>

je její celkový výkon obdivuhodný. Její vysoké noty můžou být trochu napjaté, ale slavnou "scénu šílenství" své postavy zvládá se sebejistotou.

Zde píšou o pojetí scény šílenství i noviny New York Times.

„It's also worth remembering that Shakespeare was still considered rather barbarous in 19th-century France, a playwright whose works seemed positively crude [...] compared with the orderly disciplines of classic French drama. [...] Thomas's civilizing treatment of the material reflects this Gallic attitude [...]. Ophelia's mad scene is a perfect example, and there are legitimate musical reasons why this elaborate showpiece has remained a favorite. Its contrasting sections follow upon one another like a chain of exquisitely chiseled jewels, craftily devised to exploit the full range of a lyric-coloratura's vocal technique and set against an accompaniment of unusual instrumental delicacy. Thomas reserves his most magical stroke for the end of the scene, as a hushed offstage chorus of water nymphs lure Ophelia to the brook and she floats away singing poignant snatches from her Act I love duet with Hamlet, perhaps the most haunting melody in the opera.“⁴⁸

Překlad: Rovněž je třeba si uvědomit, že ve Francii v 19. století byl Shakespeare stále považován za velmi barborského dramatika, jehož práce se zdály pozitivně hrubé v porovnání s utříděnou disciplinovaností francouzského klasického dramatu. Thomasovo pokrokové zacházení s materiálem odráží tento francouzský postoj. Oféliina scéna šílenství je dokonalým příkladem a existují nezpochybnitelné hudební důvody, proč byla tato komplikovaná část tak oblíbená. Její kontrastní oddíly na sebe navazují jako řetězec nádherně opracovaných šperků, které jsou promyšleně navrženy tak, aby využívaly celou škálu lyricko-koloraturní vokální techniky a neobvyklé kontrastní instrumentace. Thomas si vyhrazuje svůj nejkouzelnější tah na konec scény, když tichý sbor vodních vil naláká Ofélii do potoka a ona se vznáší při zpívání ostrých úryvků ze svého zamilovaného duetu s Hamletem z prvního dějství, což je možná nejstrašidelnější melodie v opeře.

⁴⁸ Zdroj: <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/music/14hamlet.html>

3.3 Charles Gounod – Faust a Markétka

V této kapitole budu rozebírat operu *Faust a Markétka*, v originálním znění *Faust*. Opera *Faust a Markétka* je mistrovské operní dílo, které napsal francouzský skladatel Charles-François Gounod. Narodil se v Paříži 18. června 1818. Jeho matka byla excelentní klavíristkou a rozpoznala jeho výjimečné nadání. Učila jej hru na klavír, a poté ho dala studovat k francouzskému skladateli Antonínu Rejchovi (1770-1836). Následně studoval ve Francii na pařížské konzervatoři u Fromentala Halévyho (1799-1862) a Jeana-François Le Sueureho (1760-1837). Byl uchvácen duchovní hudbou a chtěl se stát knězem. Nicméně se nakonec rozhodl pro světský život. Napsal celkem patnáct oper a další dvě nedokončil. Proslavily ho především operní díla, a to již zmíněná opera *Faust a Markétka* (1859) a *Romeo a Julie* (Roméo et Juliette, 1867), toto operní dílo však nemělo takový úspěch jako předchozí zmíněná opera *Faust a Markétka*.⁴⁹

Jeho díla vdechla francouzské opeře nový život. Otevřely mu tak dveře do pařížské opery. V jeho operní tvorbě je děj prokládán lyrickými výjevy, což značí, že skladatel byl větší měrou hudební básník než dramatik. Pozornost pak opět směřoval na duchovní tvorbu. Jeho nejslavnější duchovní drobnou skladbou je modlitba *Ave Maria*, kterou zkomponoval na námět skladby skladatele Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750). Charles Gounod zemřel ve Francii dne 18. října 1893 v městečku Saint-Coud.⁵⁰

Jestliže chceme zařadit operní dílo *Faust a Markétka* od Charlese Gounoda do historického kontextu vývoje francouzské opery, je nutno podotknout, že od roku 1830-1860 francouzskou operu ovládli skladatelé Giacomo Meyerbeer a Daniel Auber (1782-1871). Bylo nezbytné, aby posluchači byli otevřeni novým a neotřelým trendům. Objevily se také nové osobnosti Georges Bizet (1838-1875), Camille Saint-Saens (1835-1921), kteří přicházeli s novými barvitými náměty a inovacemi. Charles Gounod vrátil francouzské opeře vrozenou formu. Jak již jsem zmiňovala na začátku třetí

⁴⁹ VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. Praha: Albatros, 2005. Klub mladých čtenářů (Albatros). ISBN 80-000-1788-1, s. 185,

WARRACK, John Hamilton a Ewan WEST. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998. ISBN 80-85893-14-2, s. 194.

⁵⁰ WARRACK, John Hamilton a Ewan WEST. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998. ISBN 80-85893-14-2, s. 194.

kapitoly, Charles Gounod je zakladatelem operního žánru francouzské lyrické opery. Francouzskému publiku i interpretům je opera *Faust a Markétka* stále blízká.

Skladatel Charles Gounod se inspiroval dílem *Faust* (1. díl, 1806), které napsal významný německý básník a spisovatel Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Charles Gounod se zajímal o toto dílo již v mládí. Spisovatel Johann Wolfgang von Goethe v díle rozebírá především smlouvu Fausta s Mefistem, pracuje s myšlenkou postoje dobra a zla, zatímco Charles Gounod se zabývá zejména proviněním a trápením Markétky. Skladatel se rovněž větší měrou zabývá příběhem lásky, kdežto Johann Wolfgang von Goethe se na dílo dívá hlavně z pohledu filozofického.⁵¹

Pokud se podíváme do literatury, můžeme si všimnout, že příběh Fausta lákal mnoho umělců. Legenda o Faustovi vznikla v dobách, kdy lidé měli touhu překonávat hranice člověka, ať už se to týkalo věčného mládí, nekonečného života nebo rozluštění podstaty bytí. Věděli, že tohoto nelze dosáhnou normálními lidskými schopnostmi, začaly se šířit pověry o ďáblu, který může lidem nabídnout nereálné a klamné představy. Z tohoto pramenil námět na literární díla, ze kterých později čerpali různí umělci.⁵²

Také hudební skladatelé se nechávali inspirovat příběhem Fausta, nejen Charles Gounod, ale také Hector Berlioz (1803-1869) v díle *Faustovo prokletí* (1846), dále německý hudební skladatel Louise Spohra (1784-1859), který skládal v období romantismu a jeho dílo *Faust* je důležitým operním dílem v dějinách německé romantické opery.⁵³

Charles Gounod na této opeře pracoval se dvěma libretisty, Julesem Barbierem a Michelem Carrém, libreto vytvářeli tři roky.

Opera *Faust a Markétka* měla první premiéru v Paříži v Théâtre-Lyrique dne 19. března 1859. Při první premiéře neměl skladatel s touto operou takový úspěch, jak možná očekával. Nevyhnul se kritice, i když představitelé hlavních rolí předvedli vynikající výkony. Z politických důvodů se vynechala scéna v chrámu, vláda se totiž chtěla vyvarovat možnému sporu s Vatikánem. O několik let později byla opera

⁵¹ VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. Praha: Albatros, 2005. Klub mladých čtenářů (Albatros). ISBN 80-000-1788-1, s. 185-186.

⁵² POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkoví*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5, s. 209-210

⁵³ POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkoví*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5, s. 209

uvedena znovu. Dílo skladatel rozšířil, upravil a obohatil o zpívané recitativy. Dne 3. března roku 1869 se v divadle Opéra v Paříži uskutečnila druhá premiéra. Měla nevídaný úspěch, evropská i světová divadla měly o operu zájem. Jako první se opera *Faust a Markétka* uvedla v německém divadle v Darmstadtu roku 1861. Později se rozšířila dál do německých divadel pod názvem *Margarethe* a byla velmi populární. To přilákalo velkou řadu kritiků, kterým se dílo nelíbilo a označovali jej za parodii a degradování díla *Fausta* od Johanna Wolfganga von Goetheho.⁵⁴

U českého publika se *Faust a Markétka* těší stále velké oblibě a v divadlech se pravidelně inscenuje. První premiéra se v Čechách uskutečnila 24. října 1861 ve Stavovském divadle v Praze, o šest let později se inscenovala v Prozatímním divadle v Praze, dirigentem byl Bedřich Smetana.

Postavy v opeře:

- Doktor Faust (tenor)
- Mefisto (bas)
- Markétka (soprán)
- Valentin, Markétčin bratr (baryton)
- Wagner, přítel Valentina (baryton)
- Siebel (soprán/mezzosoprán)
- Markétčina sousedka Marta (mezzosoprán nebo alt)⁵⁵

Opera je rozdělena do pěti dějství. Vyvíjí se do série romantických úryvků a prolíná se přeludně fantastickými scénami. Děj se odehrává v Německu v 16. století. Letitý vědec Faust je nespokojený se svým dosavadním životem, odvrhne Boha a obrací se na ďábla. Posel z pekel Mefisto nabídne Faustovi mládí výměnou za jeho duši, Faust souhlasí a zpečetí nabídku smlouvou. Mefisto se v druhém dějství stává středem pozornosti, když lidem nabízí víno a zpívá o zlatě a penězích, ale dav pozná v Mefistovi ďábla a odhání ho pryč. Faustovi se zalíbí Markétka a touží po seznámení. Valentin, Markétčin bratr, odchází na vojnu a žádá svého přítele Siebela, aby na Markétku dohlížel. V nepřítomnosti Valentina se k Markétce dostanou šperky, které ji podstrčil Mefisto společně s Faustem a Markétka je šperky unešená. Faust a Markétka se do sebe zamilují a Faust zůstává u Markétky doma. Poté Faust Markétku opustí.

⁵⁴ POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkoví*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5, s. 209-217

⁵⁵ POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkoví*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5, s. 212

Nešťastná a osamocená Markétka je těhotná a hledá povzbuzení v kostele, ale Mefisto používá své ďábelské triky a Markétka podléhá. Valentin se vrací z války, zjišťuje, co se přihodilo a vyzývá Fausta na souboj, v boji umírá a Markétku proklíná. Šílená Markétka je ve vězení a je odsouzena za vraždu svého dítěte. Přichází za ní Faust, který jí chce pomoci, ale Markétka nakonec Faustovu pomoc odmítne, jelikož by to byla pomoc od ďábla. Obrací se na nebesa, prosí o milosrdenství a umírá.⁵⁶

Ansámblová čísla se střídají společně se sólovými party, které jsou založeny na melodické kantiléně. Lyrický charakter se střídá s démonickými úryvky. Z hudebního hlediska stojí za zmínku scéna v domě, kde je slyšet znatelná zkušenost s komponováním chrámové hudby. Francouzská *Grand opera* obsahovala i velkolepý balet, který se nachází v 5. dějství – Valpružina noc.⁵⁷

3.3.1 Faust a Markétka – scéna šílenství Markétky

V této kapitole se již budu zabývat samotnou scénou šílenství, ale nejprve bych ráda uvedla něco o postavě Markétky. Je to mladá dívka, pocházející z chudších poměrů. Protože již žije jen se svým bratrem, velmi jí záleží na jejich vztahu. Do svého repertoáru si roli Markétky připisují koloraturní soprány, které výtečně zvládají technicky náročné party. Nejznámější árie Markétky nalezneme ve 3. dějství *O Dieu! Que de bijoux...*, často také nazývaná jako šperková árie. Další neméně známá je árie *Le Roi de Thule*. Slavné operní divy si je zapisují do svého koncertního repertoáru.

Postava Markétky prochází značným dramatickým vývojem. Na počátku opery je Markétka ostýchavá a nesmělá dívka, v průběhu se dostává do stavu marnivosti, zamilovanosti, a nakonec i šílenství. Na pěvkyni jsou proto kladeny vysoké nároky i po herecké stránce.

Skladatel Charles Gounod využil několik melodických útvarů, aby postava Markétky byla určitým způsobem charakteristická. Na obrázku č. 3 je motiv, který se objevil již při prvním setkání Markétky a Fausta a je možné ho slyšet i v 5. dějství ve scéně ve vězení.⁵⁸

⁵⁶ VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. Praha: Albatros, 2005. Klub mladých čtenářů (Albatros). ISBN 80-000-1788-1, s. 186-188

⁵⁷ POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkoví*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5, s. 209-217

⁵⁸ POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkoví*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5, s. 209-217



Obrázek 3 - Motiv při setkání Markétky a Fausta (Zdroj: Mária Havriřaková – Postava Margaréty v opernej tvorbe)

Její příběh zasáhne snad každou ženu. Hrdinka se ocitá v těžkém a pro mnohé bezvýchodném stavu. Markétčino trápení začíná již ve 4. dějství, lze si toho povšimnout v árii *Il ne revient pas*, která předznamenává nadcházející tragédii. V této árii zpívá Markétka o samotě a smutku, ale stav šílenství vrcholí v 5. dějství.

V této opeře se nenachází typická scéna šílenství, jako byla v jiných operách, jelikož na jevišti nevidíme šílenství v samostatné scéně, ale prolíná se v několika výstupech. Markétku dovedl k šílenství sled událostí, kdy během poměrně krátkého časového úseku byla zneužita, zrazena, opuštěna, odsouzena a prokleta. Čekala nemanželské dítě s Faustem, společnost ji odvrhla a bratr, ke kterému chovala sourozeneckou lásku, ji ponížil a proklel. Markétka byla vyděšena tím, jak se k ní bratr zachoval v posledních minutách jeho života. Ve zděšení a pomatení myslí Markétka propadla šílenství a v tomto stavu zavraždila své dítě.⁵⁹

V době, kdy příběh vznikl, nebylo běžné jako dnes, že by žena měla nemanželské dítě. Nelze tvrdit, že k tomu nemohlo dojít, ale když už k takové situaci došlo, žena i s dítětem byly společností opovrhovány. Faust Markétku nechal v této tíživé situaci samotnou.

Následující dějství, ve kterém vrcholí šílenství Markétky, vyniká rozmanitostí uměleckých odvětví. Na jevišti nechybí brilantní operní scény, ale nalezneme zde i

⁵⁹ POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkoví*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5, s. 205-206

velkolepý balet. Dějství začíná Valpuržinou nocí, kde hraje velkou úlohu sbor. Z formového hlediska 5. jednání probíhá takto:

- Sbor „*Dans les bruyeres*“
- Výstup Fausta a Mefista
- Scéna ve vězení – *Marguerite!...Oui c'est toi que j'aime* (Markéta, Faust)
- Scéna ve vězení – *Alerte!Alerte!... Anges purs, anges radieux* (Markéta, Faust, Mefisto)
- Scéna ve vězení – *Marguerite!...Sauvée!* (Markéta, Faust, Mefisto, sbor)

Scéna šílenství vrcholí v 5. dějství, kdy se Markéta nachází ve vězení a čeká na popravu za vraždu svého dítěte. Melodie již znázorňuje atmosféru Markétčiny tragédie. Do vězeňské cely za Markétkou přichází Faust, kterého zpočátku kvůli svému psychickému stavu Markétka nepoznává. Myslí si, že jsou to nástrahy vyšší zlé moci. Nakonec rozezná, že ten, který k ní promlouvá, je opravdu Faust. Zpívají spolu zamilovaný duet *Oui c'est toi que j'aime* v němž si připomínají krásné chvíle. Faust je zděšen tím, co se Markétce přihodilo a žádá ji, aby s ním odešla a zachránila se.

O něco později se objeví Mefisto a Markétka ďábla poznává. Odmítne odejít a žádá o pomoc nebesa, aby ji ochránila. Závěr opery vrcholí energickým podáním Markétčina spasení, v němž můžeme zaznamenat vzestupné melodicko-harmonické sledy. Zpívá heroickou melodii *Anges purs, anges radieux* viz obrázek č. 4, melodie má vzestupnou sekvenci, vrcholem motivu je vysoké C³, které je završeno *Christ est Ressuscite*, což odkazuje na Markétčin zpěv v kostele. Markétka umírá a její duše letí do nebes, Faust v tu chvíli padá do kolen, modlí se za Markétku a propadá peklu.⁶⁰

⁶⁰ TROJAN, Jan. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8, s.134,

POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkově*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5, s.206,

•HAVRIĚKOVÁ, Mária. *Postava Margaréty v operní tvorbě*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/las8x/> . Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta. Vedoucí práce Jindra Bártová.

SADIE, Stanley, ed. *The New grove dictionary of opera*. Repr. with correct. London: Macmillan Press, 1994.

Moderato maestoso

M. purs, an - ges ra - di - eux, Portez mon

P. - co - re!

Moderato maestoso

Hues

M. âme au sein des cieux! Dieu

Obrázek 4 – Melodie „Anges purs, anges radieux“ (Zdroj: <https://www.musicaneo.com/sheetmusic/sm-3408-complete-opera.html>)

Myslím si, že pro pěvkyně je tento part náročný nejen pěvecky, ale také po psychické stránce. Rozhodla jsem se, že i pro tuto operu využiji archiv Metropolitní opery k možné interpretaci této role. Jediný video záznam v archivu Metropolitní opery je z roku 2011 s předními umělci v produkci Dese McAnuffeho. Režisér Des McAnuff pozoruhodně aktualizuje příběh do období mezi světovými válkami. Faust je v této režii vědcem, který pracuje ve velké laboratoři a v této hlavní mužské roli se předvedl špičkový operní pěvec Jonas Kaufmann. Roli Mefista zpíval René Pape, hlavní ženskou roli Markétky ztvárnila ruská sopranistka Marina Poplavskaya, Russell Braun se ujal role Valentina. Hudební sekce byla pod taktovkou dirigenta Yannicka Nézet-Séguina.⁶¹

Marina Poplavskaya se v Metropolitní opeře předvedla již v několika inscenacích. Byla obsazená jako Violetta v opeře *La Traviata* a Elisabetta v operním díle *Don Carlos*, oba tituly zkomponoval italský hudební skladatel Giuseppe Verdi. Roli Markétky ztvárnila herecky velmi přesvědčivě, závěrečná scéna ve vězení byla

⁶¹ Zdroj: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357015018>

fascinující. Režisér a scénograf zasadili operu do poměrně moderní doby a myslím si, že to dílu neuškodilo. Marina Poplavskaya na mě v závěrečné scéně ve vězení působila velmi věrohodně. Nepřítomný výraz, roztěkanost a samotná vizáž Markétky, napomohla autenticky ztvárnit její šílenství. Měla jsem pocit, že tragédie Markétky by se mohla odehrávat i v dnešní době. Takto o Marině Poplavskaye v roli Markétky píšou kritici:

„Of all the characters in Faust hers undergoes the greatest change, from coyly flirtatious maiden to a woman mad with grief and driven to drown her illegitimate child. Poplavskaya threw herself into the part wholeheartedly with vocal shadings to match.“⁶²

Překlad: Markétka prochází největší změnou ze všech postav v opeře Faust, od ostýchavé koketní dívky po ženu, která zármutkem tak zešilela, až utopila své nemanželské dítě. Poplavskaya se vrhla do role z celého srdce a s odpovídajícím vokálním stínováním.

„I will not soon forget one image of the willowy soprano Marina Poplavskaya as Marguerite, her hair shorn short, wearing a baggy blue prison dress and thick leather shoes. She is placed in a makeshift jail cell, having killed, in a fit of madness, the baby she bore Faust.“⁶³

Překlad: Dlouho nezapomenu na ono vyobrazení hubené sopranistky Mariny Poplavskayové v roli Markétky, s jejími vlasy ostříhanými na krátko, na sobě vytahané modré vězeňské šaty a hrubé kožené boty. Je zavřena do provizorní vězeňské cely, protože v záchvatu šílenství zabila dítě, které porodila Faustovi.

⁶² Zdroj: <https://theclassicalreview.com/2011/11/a-superb-cast-wins-out-over-confused-staging-in-mets-atomic-age-faust/>

⁶³ Zdroj: <https://www.nytimes.com/2011/12/01/arts/music/a-review-of-the-metropolitan-operas-faust.html>

3.4 Vincenzo Bellini – Puritáni

V této kapitole se budu zabývat operou *Puritáni* v originálním znění I Puritani od Vincenza Belliniho. Opera *Puritáni* je považována za mistrovské dílo 1. poloviny 19. století.

Skladatel Vincenzo Bellini se narodil v Catanii 3. listopadu 1801 a zemřel 23. září 1835 Puteauxu u Paříže. Byl to italský hudební skladatel, nejmladší člen z trojhvězdí belcantistů raného romantismu. Vzdělával se u svého otce a u Niccola Antonia Zingarelliho (1752-1837) v Neapoli. Naučil se klást důraz na nosnou melodii. Inspiroval se tvorbou Gioacchina Rossiniho, do pěveckého partu vložil zdobené koloratury, podnítil ho k smyslnému vylíčení orchestrální dramatické zápletky.

Na začátcích jeho operní kompoziční tvorby je znát rossiniovský vliv. Úspěch s první operou *Adelson e Salvini* mu vynesl smlouvu s divadlem Teatro san Carlo a ředitel tohoto divadla Domenico Barbaja byl zároveň i ředitelem divadla La scala v Miláně, čímž se Vincenzu Bellinimu otevřel operní svět. Spolupracoval s jedním libretistou Felice Romani (1788-1865) a sám se rád podílel na libretu. Vrcholu své kariéry dosáhl velmi mlád s tragickými operami *Kapuleti a Montekové* (I Capuleti e i Montecchi, 1830), *Náměsíčná* (La somnambula, 1831) a *Norma* (1831). Psal velmi osobitým stylem, měl dar komponovat krásné melodie, díky kterým dokázal v lidech probudit neotřelé a kouzelně dojemné emoce. Vynikal v psaní vokální tvorby, uměl vytvářet neotřelé a působivé fráze, což ho odlišovalo od jiných skladatelů. Ovlivnil hudební svět a připravil příchod Giuseppe Verdiho.

Jelikož dostal objednávky na francouzské opery, přesunul se do Francie. Velký úspěch slavil s operou *Puritáni* (1835), kterou se v této kapitole zabývám. Byla to skladatelova poslední opera, premiéru měla 24. ledna 1835 v Paříži v Théâtre-Italien. Název opery byl poněkud jiný, než je dnes používán. Opera byla pojmenována *I Puritani e i Cavalieri*.⁶⁴

Poněvadž se nepohodl se svým dvorním libretistou, spolupracoval s hrabětem Carlem Pepolim (1796-1881), nováčkem ve svém oboru. Protože byl Carl Pepolin ve svém oboru ještě nezkušený, Vincenzo Bellini mu v dopisech objasňoval primární

⁶⁴ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4, HAVLÍK, Jaromír. *Dějiny hudby Romantismus* (školní materiál)

údaje o opeře. Carolyn Abbateová o tom píše ve své knize *Dějiny opery posledních 400 let. „Při opeře musejí lidé plakat, pociťovat hrůzu, umírat na zpěv.“*⁶⁵

Předlohou k opeře Puritáni bylo divadelní drama Kulatohlavci a kavalíři (Têtes Rondes et Cavaliers, 1833) od Jacquese-Francoise Ancelota (1794-1854) a Josepha Xaviera Saintina (1798-1865). Další inspirací byla předloha románu *Staří smrtelníci* (Old Mortality, 1816) od Waltera Scotta.⁶⁶

Příběh není až tak silný, skladatele nejspíš přitahovalo šílenství ženské postavy. Libreto také ovlivnila politická situace v Itálii v 19. století. Docházelo ke snahám o sjednocení země a vzniklo Italské království. V díle je obsaženo téma souboj o moc, ale také milostné náměty tehdejší doby. Při prvním uvedení opery, měli kritici výhrady k libretu, ale navzdory připomínkám měla opera ohromný úspěch.⁶⁷

Do role Elvíry ve své opeře chtěl Vincenzo Bellini obsadit světoznámou a vynikající operní pěvkyni Giuliu Grisi. Skladatelé byli inspirováni dobovými operními pěvci a často opery psali některým přímo pro ně. Při psaní této opery měl skladatel k dispozici výborné pěvce, a proto jsou v sólových partech na zpěváky kladeny vysoké nároky. V tenorovém partu se velmi často vyskytují vysoké tóny, konkrétně vysoké C, které do té doby nebylo zvykem zpívat plným hlasem. Zpěvaččin pěvecký part je velice technicky náročný, obsahuje obtížné koloratury, které perfektně vykreslují duševní chorobu hrdinky.⁶⁸

Obsazení postav:

- Lord Gualtiero Valton, vůdce puritánů (bas)
- Elvira, dcera Lorda Valtona (soprán)
- Sir Giorgio Valton, bratr Lorda Valtona (bas)
- Lord Arturo Talbot, rytíř přívrženec (tenor)
- Sir Riccardo Forth, přítel Lorda Valtona a zamilován do Elviry (baryton),
- Enrichetta di Francia/Henrietta, vdova po Karlovi I. (soprán)

⁶⁵ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5 (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017, s. 264-265,

WARRACK, John Hamilton a Ewan WEST. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998. ISBN 80-85893-14-2, s. 441

⁶⁶ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Vydání druhé, přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-463-7, s.158

⁶⁷ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Vydání druhé, přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-463-7, s.158

⁶⁸ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4.

- Vojáci, ozbrojení muži, ženy a pážata⁶⁹

Opera je rozdělena do třech dějství. Děj je ovlivněn buržoazní revolucí ze 17. století v Anglii. Vede se konflikt mezi parlamentaristy a rojalisty. Puritáni patřili mezi parlamentaristy a prezentovali se jako náboženská skupina. Chtěli očistit anglikánskou církev od katolictví, toužili po moci a jejich vůdce byl Oliver Cromwell. Opozice, Stuartovci byli naklonění katolické církvi a chtěli obnovit absolutismus.⁷⁰

Příběh se odehrává poblíž Plymouthu. Na začátku opery se přihodí základní zápletka. Elvira, která je dcerou podporovatele Olivera Cromwela, se zamiluje do Artura Talbora, který je přívrženec Stuartovců. Jenže otec Elviry, lord Valton, přislíbil sňatek sirovi Riccardovi Forthovi, který je stejně jako on příznivcem Olivera Cromwela. I přesto Elvira a Artur dostávají svolení k uskutečnění sňatku. Nepříjemné okolnosti komplikují situaci, když Artur zjistí, že v pevnosti pod vedením puritána lorda Valtona vězní královnu Henriettu, která je odsouzena k smrti. Artur se rozhodne královnu zachránit a ukryje ji pod svatební závoj Elvíry. Při útěku narazí na sira Riccharda a vyjde najevo, že pod závojem není Elvira, ale jiná žena. Podaří se jim uniknout, ale tento incident se dozví celé osazenstvo pevnosti. Elvíra si myslí, že ji Artur zradil a opustil. Tato domněnka ji přivádí k šílenství.⁷¹

Artur upadá v nemilost puritánů, protože osvobodil královnu a zapřičil pomatení Elviry. Nešťastný Artur se chce setkat s Elvirou, aby ji objasnil důvod svého jednání, proto riskuje svůj život a potkává se s Elvirou blízko pevnosti. Je zděšen, v jakém stavu Elviru nachází, té se v jeho blízkosti zlehka rozjasňuje mysl. Rozhodnutí Artura zůstat s Elvirou vede k jeho zatčení a následnému odsouzení k smrti. V tento okamžik dorazí zpráva o porážce Stuartovců a všichni vězni jsou omilostněni. Elvíře tato šťastná zpráva uzdravuje mysl a zamilovaný pár zůstává spolu.

Za úspěchem Belliniho opery *Puritáni* se skrývá mistrovské umění nekonečných melodií, které si oblíbili operní pěvci už od vzniku této opery. Obdivovatelem jeho

⁶⁹ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4.

⁷⁰ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Vydání druhé, přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-463-7, s.158

⁷¹ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4.

tvorby byl také hudební skladatel Richard Wagner (1813-1883), který si podle slov jeho manželky prozpěvoval kantilénu z této opery.⁷²

3.4.1 Puritáni – scéna šílenství Elviry

V této podkapitole je rozebrána scéna šílenství hlavní postavy Elviry. Roli rozeberu po charakterové stránce. Elvira je velice mladá, naivní a křehká dívka, která bezhlavě miluje Arthura. Z důvodu jeho dohadované zrady se Elviře vytrácí všechny životní jistoty. Hlavní hrdinka se se svým pomatením myslí odlišuje od jiných ženských postav, které šílenství dostihlo. Její duševní rozpoložení nekončí smrtí, ale uzdravením myslí. Hlasovým oborem zařazujeme roli Elviry jako koloraturní soprán.

Elvíra se dostává do stavu psychózy z důvodu domněnky o nešťastné, neopětované a zrazené lásce. V této opeře Vincenzo Bellini šílenství formuloval přímočaře. Melodie je s Elvirou silně spjatá, jakmile Elvira ztrácí rozum máme pocit, jako by u ní přestala fungovat schopnost dorozumívání.⁷³

Scéna šílenství se nachází ve třetím výstupu v 2. dějství a je možné vývoj psychózy sledovat až do konce 3. dějství. Počátek dívčina pomatení můžeme vysledovat již na konci 1. dějství, když Elvira zjistí, že její milovaný utekl s královnou Henriettou.⁷⁴

Z hudebního hlediska patří scéna šílenství Elviry k nejméně výraznější části opery. Árie *Vien, diletto, e in ciel la luna* si operní pěvkyně zařazují do svého koncertního repertoáru, kde předvádí své mistrovské umění. Scéna šílenství je pojmenována jako *scena ed aria* a z formového pojetí zahrnuje tyto kusy:

- Vstup Elvíry *O rendetermi la speme*
- Árie *Qui la voce sua soave...*
- Výstup Riccarda, Giorgia a Elviry
- Árie *Vien, diletto, e in ciel la luna*

Před vstupem Elviry hraje velkou úlohu sbor, který navozuje atmosféru šílenství. Elvira začíná velmi efektně. První tóny *O rendetermi la speme* zpívá za jevištěm. Na

⁷² ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5 (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017, s. 264

⁷³ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5 (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017, s. 262-263

⁷⁴ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4.

scéně je spolu s ní sir Riccardo a sir Giorgio, kteří komentují její psychické rozpoložení a vyjadřují lítost nad jejím stavem. Scéna začíná v E dur, Elvira nařiká a žádá o novou naději nebo smrt. V árii *Qui la voce sua soave* zpívá o svém krutém milenci, který ji opustil, přestože jí sliboval věrnou lásku. Velkou úlohu zde hraje orchestr, který mění rytmickou i výrazovou složku při vyjadřování slov Elviry. Dívka je dezorientovaná, ale poznává, že není sama. Promlouvá k ní její strýc Giorgio. Elvira ho zaměňuje za svého otce a ptá se na Artura. Posléze se změní nálada a zdánlivě šťastná Elvira přítomné děsí svou představou o svatbě. Blouzní a vyzývá k svatebnímu veselí. Hudební charakter přechází do tempového označení *allegro giusto*.

Následně se melodie vrací k původnímu motivu. Plačící Riccardo upoutá její pozornost a klade mu otázky, zda někdy miloval a zároveň mu sama odpovídá, že srdce, které miluje, se stále trápí. Ostatní ji nabádají k tomu, aby na Artura zapoměla. Dívka se domáhá navrácení milého nebo vyžaduje smrt. Riccardo a Giorgio vyjadřují své zoufalství nad stavem Elviry a raději by trpěli místo ní. Najednou Elvira propukne v hysterický smích a obrací se ke svému imaginárnímu Arturovi, aby se nebál jejího otce, kterého dokáže přesvědčit. Riccardo a Giorgio bezmocně přihlížejí jejímu postupujícímu šílenství.⁷⁵

V árii *Vien, diletto* volá svého miláčka, aby přišel, protože po něm touží. Cabaleta je psána v tónině A dur s tempovým označením *allegro moderato*. Tradičně se cabaleta skládá ze dvou identických částí, aby umělec měl možnost ukázat své pěvecké schopnosti. V závěru árie se Elvira víceméně odpoutává od textu a nahrazuje ho vokálními výstřednostmi, které poukazují na její duševní stav. Na konci árie, ačkoli to není napsáno, je zvykem, že Elvira zpívá e³. Celý výstup Elviry sledují Riccardo a Giorgio a svými krátkými vstupy vnímání šílenství umocňují.⁷⁶

Její šílenství se také prolíná celým 3. dějstvím. Náhlým radostným rozrušením v závěru opery se dívčin psychický stav navrací k normálu. Stane se tak v momentě, kdy je Arturo osvobozen a zamilovaný pár může zůstat spolu.⁷⁷

Také pro tuto scénu šílenství jsem vybrala interpretku, kterou se mohou budoucí představitelky Elviry inspirovat. V archivu Metropolitní opery jsem shlédla operu *Puritáni* z inscenace uvedené roku 2007 pod hudebním vedením dirigenta Patricka

⁷⁵ Zdroj: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357011393>

⁷⁶ Zdroj: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357011393>

⁷⁷ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4.

Summerse. Hlavní ženskou roli Elviry hrála hvězdná ruská sopranistka Anna Netrebko, americký tenorista Eric Cutler ztvárnil roli Artura. Do role Riccarda byl obsazen italský pěvec, Franco Vassalo a roli Giorgia je ujal John Relyea.⁷⁸

Anna Netrebko se role Elviry zhostila naprosto fenomenálním způsobem. Scéna šílenství je vnímaná především jako virtuózní hudební číslo, kde pěvkyně ukazuje své nejvyšší možné vokální dovednosti. Anna Netrebko dokázala bravurním způsobem skloubit pěvecké i herecké umění. Během svého zpívání byla velice přirozená a nepomáhala si pěveckými grimasami, což považuji za její velkou devízu. Šílenství v jejím podání bylo vyjádřeno nejen excelentním zpěvem, ale i použitými výrazovými prostředky, například, nepřítomným výrazem v obličeji. O pojetí role Elviry v jejím podání píše Metropolitní opera a kritici:

„Soprano Anna Netrebko took New York by storm when she performed the role of the fragile Puritan maiden Elvira. Her daring take on the heroine’s famous mad scene earned her rapturous standing ovations from sold-out houses night after night.“⁷⁹

Překlad: Sopranistka Anna Netrebko překvapila celý New York, když se představila v roli křehké puritánské dívky Elviry. Její odvážný pohled na slavnou šílenou scénu hrdinky vynesl vytrvalé ovace z vyprodaných domů každou noc.

„A great Elvira must convey emotional turmoil and the story’s psychological subtleties through the intense expressivity of her singing. With the smoky colorings and throbbing richness of her sumptuous voice, Ms. Netrebko was an unusually vulnerable Elvira. Bel Canto purists may find fault with her sometimes imprecise execution of coloratura runs and roulades. But I admired her way of treating florid passagework as organic extensions of an arching vocal line, not as a series of fast notes to be nailed with cool accuracy.“⁸⁰

Překlad: Skvělá Elvira musí umět intenzivně vyjádřit ve svém zpěvu emoční zmatek a psychologické nuance. S kouřovým zbarvením a pulzující bohatostí jejího honosného hlasu byla paní Netrebko neobvykle zranitelnou Elvirou. Puristé belcanta mohou najít chybu v jejím někdy nepřesném provedení koloraturních běhů a rolí. Ale obdivoval jsem její způsob, jak zacházet s okázalými pasážemi jako s přirozenými

⁷⁸ Zdroj: <https://metopera.org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357011393>

⁷⁹ Zdroj: <https://www.metopera.org/season/on-demand/opera/?upc=811357011393>

⁸⁰ Zdroj: <https://www.nytimes.com/2006/12/29/arts/music/29puri.html>

rozšířeními zaklenuté vokální linky, nikoli jako s řadou rychlých not, které mají být odzpívány s chladnou přesností.

Závěr

Tato práce se zabývala scénami šílenství ve vybraných operách z období romantismu se zaměřením na ženský hlasový obor koloraturní soprán. Všechny opery pocházely z italské a francouzské tvorby daného období. Scény šílenství se zaměřovaly na hlavní ženské hrdinky, které se dostaly do stavu psychózy. Společným námětem všech scén šílenství byla nešťastná, neopětovaná a zrazená láska, která končila smrtí. Jediná Elvira se vymyká ze stereotypu tragického konce. Všechny role jsou technicky velice náročné. Pro představu způsobu ztvárnění jednotlivých postav jsou v práci uvedeny pěvkyně, kterými je možné se inspirovat a je zde nastíněno v čem vynikala jejich interpretace scény šílenství.

V první popisované opeře *Lucia di Lammermoor* od Gaetana Donizettiho je scéna šílenství považována za nejvýznačnější scénu tohoto tématu. Šílenství Lucie je uzavřeno do samostatného čísla a je pokládáno za vrchol celé opery. Z hudebního hlediska je scéna zkomponována naprosto famózně a právem je opera *Lucia di Lammermoor* označována jako mistrovské dílo stylu belcanta. Dějová zápletka je velmi podobná románu *Romea a Julie* od Williama Shakespeara, což poukazuje na velkou oblíbenost tohoto tragického příběhu.

Dalším dílem, kterým jsem se zabývala, byla opera *Hamlet* od Ambroise Thomase. Scéna šílenství Ofélie se odehrávala bez přítomnosti jiných postav, čímž se odlišovala od ostatních scén šílenství. Z pěveckého hlediska je role Ofélie velice přitažlivá. Kontrastní oddíly ve scéně šílenství jsou ideálně navrženy, aby využívaly celou škálu lyricko-koloraturní vokální techniky. Při ztvárnění šílenství je vhodný důraz na využití široké palety výrazových prostředků jako roztěkaný pohyb či náhlé záchvaty radosti.

Třetím analyzovaným dílem je opera *Faust a Markétka* od Charlese Gounoda. Scéna šílenství není v této opeře samostatným číslem, ale pomatenost či halucinace se prolínají určitými částmi a vrcholí na konci opery. Markétčin příběh je po dějové stránce nejlépe zpracovaný. Její šílenství může být ospravedlněno těžkým osudem, protože na rozdíl od zmíněných postav prochází mnoha nelehkými situacemi a nejedná se jen o nešťastnou lásku. Postava Markétky je emočně rozmanitá a je proto důležité správně rozložit síly, aby bylo možné zvládnout technicky velice náročnou

pasáž v závěru opery, kde se objevuje stupňující se heroická melodie, která korunuje celý výkon pěvkyně.

Poslední dílo, kterým se práce zabývá je opera *Puritáni* od Vincenza Belliniho. Scéna šílenství Elviry je opět samostatným číslem opery, ale tímto výstupem její psychóza nekončí. Prolíná se i 3. dějstvím a v závěru se z psychického stavu uzdravuje. Elvira je jediná ze zmíněných postav, jejíž osud není tragický. Dívčin příběh je triviální, ale vyvažuje ho překrásná hudba, kterou si interpret i divák okamžitě zamiluje. I když je scéna šílenství Elviry často využívána k přednesení vokálních dovedností pěvkyně, je důležité si důkladně prostudovat celý charakter postavy. Melodická linka Elviry ve spojení s hudebním doprovodem často napovídá, v jakém rozpoložení se Elvira nachází.

Je pozoruhodné, že scény šílenství interpretují většinou ženské role. Zdali je to tím, že se skladatelé inspirovali ženskou hysterií, je čistě hypotetické.

Seznam literatury a pramenů

Knihy

- ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Eine Geschichte der Oper: die letzten 400 Jahre*. München: C.H. Beck, c2013. ISBN 978-3-406-65542-5. (překlad do češtiny Robert Novotný), 2017.
- ASHBROOK, William: Lucia di Lammermoor in: *The New Grove. Dictionary of opera*. ed. by Stanley Sadie, exclusive editor John Tyrell, Vol. 3, New York 1992.
- BARTŮŇKOVÁ, Staša. *Stres a jeho mechanismy*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1874-6.
- FAUSER, Annegret: Thomas: Hamlet (1868) in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Herausgeber von Carl Dalhaus, unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 6, München 1997. ISBN 3492024114.
- HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., dopl. (v nakl. NS Svoboda 1.). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 80-205-0578-4.
- JANÍČEK, Jeroným. *Cyril Höschl: kde bydlí lidské duše*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-954-2.
- KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Vydání druhé, přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-463-7.
- LOGES, Bernhard F. *Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: Die Figur der Hysterika in der BelcantoOper*. München: Epodium, 2010. ISBN 978-3-940388-19-3.
- POSPÍŠIL, Miloslav. *Příběhy slavných oper: od Mozarta k Janáčkoví*. Praha: Brána, 2017. ISBN 978-80-7243-977-5.
- SADIE, Stanley, ed. *The New grove dictionary of opera*. Repr. with correct. London: Macmillan Press, 1994.
- SCHREIBER, Ulrich. *Opernführer für Fortgeschrittene. Das 19. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter, 2000.
- ŠVINGALOVÁ, Dana. *Kapitoly z psychologie*. Vyd. 2., upr. Liberec: Technická univerzita, 2006. ISBN 80-7372-043-4.
- TROJAN, Jan. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8.
- VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. Praha: Albatros, 2005. Klub mladých čtenářů (Albatros). ISBN 80-000-1788-1.

- WARRACK, John Hamilton a Ewan WEST. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998. ISBN 80-85893-14-2.

Internetové zdroje

- DA FONSECA-WOLLHEIM, Corinna. *A superb cast wins out over confused staging in Met's "Faust"*. The classical review [online]. 2011, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://theclassicalreview.com/2011/11/a-superb-cast-wins-out-over-confused-staging-in-mets-atomic-age-faust/>
- DAVIS, Peter G. *In Defense of the Singing Hamlet*. The New York Times [online]. 2010, s.1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/music/14hamlet.html>
- GOTOH, Nahoko. *The Met in HD, Hamlet* [online]. 2013, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://bachtrack.com/review-dec-2013-met-od-hamlet-2010>
- HENAHAN, Donal. *OPERA: JOAN SUTHERLAND RETURNS TO MET AS LUCIA*. The New York Times [online]. s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1982/11/03/arts/opera-joan-sutherland-returns-to-met-as-lucia.html>
- HERMAN, Josef. *Hamletovská love story*. *Divadelní noviny, Praha* [online]. 2016, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/hamletovska-love-story>
- NEZNÁMÝ, Autor. *The Metropolitan opera: Lucia di Lammermoor* [online]. s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357011478>
- NEZNÁMÝ, Autor. *Lucia di Lammermoor*. The Metropolitan opera [online]. s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357012314>
- NEZNÁMÝ, Autor. *Lucia di Lammermoor*. The Metropolitan opera [online]. 2011, s. 1, [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357014165>
- NEZNÁMÝ, Autor. *Hamlet*. The Metropolitan opera [online]. 2010, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357013625>
- NEZNÁMÝ, Autor. *I Puritani*. The Metropolitan opera. [online]. 2007, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357011393>

- NEZNÁMÝ, Autor. *Faust*. The New York Times [online]. 2011, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://metopera-org.ezproxy.amu.cz/season/on-demand/opera/?upc=811357015018>
- SAVAGE, Julia. *The Met in HD, Lucia di Lammermoor* [online]. 2013, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://bachtrack.com/review-dec-2013-met-lucia-lammermoor-2011>
- TOMMASINI, Anthony. *Bel Canto Magic in a Scottish Castle Haunted by Pesky High Notes: MUSIC REVIEW | 'LUCIA DI LAMMERMOOR'*. The New York Times [online]. 2009, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2009/01/28/arts/music/28luci.html>
- TOMMASINI, Anthony. *This Faust Builds Atom Bombs (He Still Sings)*. The New York Times [online]. 2011, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2011/12/01/arts/music/a-review-of-the-metropolitan-operas-faust.html>
- TOMMASINI, Anthony. *At the Met, a Soprano Makes Her Presence Known*. The New York Times [online]. 2006, s. 1 [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2006/12/29/arts/music/29puri.html>

Akademická práce

- PETROVSKÁ, Daniela. *Fenomén šílenstva v opere 19. storočia*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fji2y/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.
- KOHOUTOVÁ, Zuzana. *Pěvecká škola okruhu Marie Loewe-Destinn a její význam pro českou hudbu*. Brno, 2012. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/wbdk1/> Bakalářská práce. Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav hudební vědy Hudební věda. Vedoucí práce prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.
- HAVRILÁKOVÁ, Mária. *Postava Margaréty v operní tvorbě*. Brno, 2015. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/las8x/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta. Vedoucí práce Jindra Bártová.

Jiné

- KIBICOVÁ, Tereza. *Hamlet: Ambroise Thomas*. Státní opera Praha. Praha: REALTISK, 2002.

- HAVLÍK, Jaromír. *Dějiny hudby: Romantismus* (školní materiál)