

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Sergej Sergejevič Prokofiev: Láska ke třem pomerančům
Interpretační analýza se zaměřením na tenorové role**

Vít Šantora

Vedoucí práce: prof. MgA. Ivan Kusnjer

Oponent práce: odb. as. Yvona Votavová, DiS.

Datum obhajoby: 7.9.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music

Voice

MASTER'S THESIS

**Sergei Sergeevich Prokofiev: The Love for Three
Oranges**

Interpretation analysis with focus on tenor roles

Vít Šantora

Supervisor: prof. MgA. Ivan Kusnjer

Thesis oponent: odb. as. Yvona Votavová, DiS.

Date of thesis defense: 7 September 2020

Academic tittle granted: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma **Sergej Sergejevič Prokofjev: Láska ke třem pomerančům** s podtitulem **Interpretační analýza se zaměřením na tenorové role** vypracoval 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.

Abstrakt

Tato práce seznamuje s tenorovými rolemi v opeře *Láska ke třem pomerančům* skladatele Sergeje S. Prokofjeva. V práci je okrajově popsán život autora v souvislostech se vznikem opery a nástin jeho tvůrčích stylů. Stěžejní část této práce provádí detailní interpretační analýzu tenorových postav opery z hlediska dramatického vývoje v konfrontaci s vlastním interpretačním záměrem.

Klíčová slova: opera, Sergej Sergejevič Prokofjev, *Láska ke třem pomerančům*, tenorové role, interpretační analýza, Truffaldino, Princ

Abstract

This thesis gives information about tenor roles in the opera *The Love for Three Oranges* by Sergei S. Prokofiev. There is a brief description of composers life events connected to the opera and composition style. The main part of the thesis concentrates on detailed interpretation analysis of tenor roles of the opera, it's dramatic progress in comparison with author's own intension.

Keywords: opera, Sergei Sergeyevich Prokofiev, *The Love for Three Oranges*, tenor roles, interpretation analysis, Trouffaldino, Prince

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod | 8 |
| 1 Biografické poznámky v souvislosti se vznikem opery | 9 |
| 1.1 Tvůrčí linie skladatelovy tvorby | 12 |
| 2 Láska ke třem pomerančům | 14 |
| 2.1 Děj opery | 14 |
| 2.2 Osoby a hlasové obsazení | 17 |
| 2.3 Hudební struktura opery | 18 |
| 3 Interpretační analýza tenorových postav..... | 22 |
| 3.1 Truffaldino..... | 22 |
| 3.1.1 První jednání | 23 |
| 3.1.2 Druhé jednání..... | 24 |
| 3.1.3 Třetí jednání..... | 32 |
| 3.1.4 Čtvrté jednání..... | 39 |
| 3.2 Princ..... | 42 |
| 3.2.1 Druhé jednání..... | 42 |
| 3.2.2 Třetí jednání..... | 50 |
| 3.2.3 Čtvrté jednání..... | 57 |
| Závěr | 59 |
| Seznam použité literatury | 60 |

Úvod

Inspirací pro vznik této diplomové práce se stala jedinečná příležitost uvedení opery *Láska ke třem pomerančům* v roce 2019 na jevišti Národního divadla v Praze a osobní participace autora práce na její realizaci.

V první ze tří kapitol je ve stručnosti věnována pozornost životním událostem Sergeje S. Prokofjeva v souvislosti se vznikem opery a nástinu autorova skladatelského stylu. Druhá kapitola se zabývá obecnými informacemi týkající se děje opery, obsazení a hudební struktury.

V poslední kapitole, již je věnována hlavní část práce, si bere autor textu za cíl poměrně detailní interpretační analýzu dvou tenorových postav opery, zvláště zachycení dramatického a psychologického vývoje postav napříč jednotlivými scénami. Každý výstup jednotlivých rolí je zvlášť konfrontován s interpretačními přístupy a názory autora práce.

1 Biografické poznámky v souvislosti se vznikem opery

Ruský skladatel Sergej Sergejevič Prokofjev se narodil 23. dubna 1891 v Soncovce v ukrajinské oblasti Donbasu, kde tehdy pracoval jeho otec.¹ Jeho první učitelkou hry na klavír byla jeho matka, první učitel skladby R. Glier. Na petrohradské konzervatoři se vzdělával od roku 1904², tedy od svých 13 let, ve skladbě u A. Ljadova, v instrumentaci u Rimského-Korsakova a u J. Witholda, dirigování se učil od N. Čerepnina a hru na klavír studoval u A. Jessipové³.

Podle Žitomirského byl i žákem Tanějeva, tentýž autor dále předkládá názor, že Prokofjev předrevoluční (VŘSR) dekadentství překonával optimismem, tvůrčí silou a uměleckým zdravím a jeho díla té doby osvěžují tehdejší dekadentní skladatelské počiny⁴, avšak tento názor může být politicky podmíněný. Již tehdy se věnoval interpretaci děl Schönbergových, jako první v Rusku, a podle Vysloužila právě tento autor spolu s pozdními díly Skrjabinovými nastavil skladatelův harmonický jazyk.⁵

Prokofjev pobýval po VŘSR⁶, přesněji 1918-1933 mimo Rusko, koncertoval v Anglii, Německu, USA a ve Francii⁷. V Paříži se setkal s proslulou baletní družinou Ballets russes S. Ďagileva, která zaznamenala ve své době ohromující úspěchy a často je spojována hlavně s osobou dalšího ruského skladatele Igora Stravinského. Právě toto setkání Prokofjeva ovlivnilo v tvůrčí práci a ve scénické tvorbě.

V roce 1918 odjíždí do USA, kde v roce 1919 píše *Lásku ke třem pomerančům* (orig. Ljubov k trjom apelsinam), premiéru mělo toto dílo v roce 1921 v Chicagu. Jedná se o ironickou pohádku, která mu otevřela cestu na Západ pro svůj nový výraz (v tehdejší Sovětském Svazu bylo dílo uvedeno až v roce 1925 a bez úspěchu).⁸ „V roce 1919 (...) složil operu *Láska ke třem pomerančům*, jejíž premiéra byla kvůli smrti režiséra zrušena a opera byla uvedena až o dva roky

¹ Nestyev str. 3

² Nestyev str. 8

³ Vysloužil str. 421

⁴ Žitomirskij str. 62

⁵ Vysloužil str. 421

⁶ Hrčková str. 127

⁷ Vysloužil str. 422

⁸ Žitomirskij str. 62

později v Chicagu. Kritici operu nepřijali („je to ruský jazz s bolševickými ozdobami“) a byla stažena po třech reprízách. Prokofjev byl znechucen uměleckou provinčností a nepochopením, které v USA zažil. Tento neúspěch nebyl jediný, a tak se brzy ocitl ve finanční krizi. V roce 1920 se na radu svého přítele Ďagileva přestěhoval do Paříže, kam přišel s velkými nadějemi. Mezi ruskými emigranty tam našel svůj druhý domov. Setkal se tam se svými přáteli Ďagilevem, Stravinským, Ravelem a mnoha dalšími, přijíždí za ním také matka.“⁹

Opera *Láska ke třem pomerančům* byla napsána v duchu jakéhosi kulturního syntetismu, jak výstižně popisuje Hučín: „...opera byla napsána pro americké publikum na francouzské libreto podle italské předlohy v ruském překladu a adaptaci...“.¹⁰ Doplňme, že libreto napsal podle scénáře Carla Gozziho (v překladu a úpravě Konstantina Vogaka, Vsevoloda Mejercholda a Vladimira Solovjeva) sám skladatel. Francouzský text libreta je prací Very Janacopulos a Alexeje Stala.¹¹

Scénář opery měl s sebou již při odjezdu z Ruska v roce 1918, námětem byla stejnojmenná pohádka Carla Gozziho.¹² V USA se setkal s italským dirigentem Campaninim, který v té době působil v chicagské operní společnosti jako šéfdirigent, a ten byl nadšen představou uvedení opery na italský námět. Podle následně vzniknuvší smlouvy se měla opera začít zkoušet s uvedením na podzim roku 1919.¹³ Skladatel dodal i přes obtíže způsobené nemocemi včas partituru. Když však nastal čas začít zkoušet, Campanini náhle zemřel, uvedení opery bylo odloženo na další sezonu a Prokofjev byl tak uvržen do nepříjemné situace, kvůli práci na opeře, které věnoval většinu svého času. Musel totiž na tu dobu přerušit koncertní činnost a odmítnout další příležitosti.¹⁴ Naneštěstí se v další sezoně představení opět neuskutečnilo kvůli neshodám ohledně kompenzace z prodlení mezi Prokofjevem a vedením divadla.¹⁵ Situace byla vyřešena až na jaře 1921 a jak již bylo zmíněno, premiéra se konala až v roce 1921, konkrétně 30. prosince, po změnách ve vedení divadla. Nestyev dále uvádí, že dílo bylo vřele přijato a

⁹ https://cs.wikipedia.org/wiki/Sergej_Prokofjev [cit. 2020-04-15]

¹⁰ Hučín str. 21

¹¹ Hučín str. 87

¹² Nestyev str. 58

¹³ Nestyev str. 79-80

¹⁴ Nestyev str. 80-82

¹⁵ Nestyev str. 85

kritika byla rovněž vstřícná.¹⁶ Naneštěstí nebyli dílem příliš zaujati Prokofjevův přítel Stravinskij ani šéf *Ballet russes* Ďagilev, což zapříčilo konec zájmu o spolupráce s touto skupinou.¹⁷ Nestyev dále zmiňuje, že v Paříži nebyla opera vůbec dobře přijata.¹⁸ V Rusku byly reakce smíšené, v Moskvě chladnější, v tehdejší Leningradu, dnešním Petrohradu, vřelejší.¹⁹

Na území Prokofjevovy vlasti došlo během skladatelovy nepřítomnosti k přestavbě v rámci budování Sovětského svazu a komunismu k určení směru i na poli umění, a sice k proklamaci socialistického realismu. Tato koncepce čerpala především z děl minulosti a nebyla tedy pokrokovým směrem, bránila také autorskému inovativnímu počínu a diktovala směr umělecké tvorby s výjimkou obsahu, tedy v hudbě programu. Cílem bylo, aby se umělci pevněji drželi doktríny komunistické strany v umění vytyčeném tímto socialistickým realismem. Jakýkoli odklon byl kritizován a označován za západní vlivy a tzv. formalismus.

Prokofjev si nebyl pravděpodobně zcela vědom přesného stavu situace ve vlasti a rozhodl se vrátit. Podle Hrčkové se domníval, že se dokáže domluvit s tehdy nově vzniklou institucí, Svazem sovětských skladatelů, dočkal se však široké kritiky mnoha děl a musel se v další tvorbě politicky přizpůsobovat.²⁰ (Hrčková, 125-127). Tato situace nebyla tehdy neobvyklá, podobně sklízeli kritiku i další skladatelé, známý je případ Šostakovičovy opery *Lady Macbeth*. Oba však dostávali stalinské prémie za díla, která napsali v duchu očekávaného stylu.

„Prokofjev zemřel ve věku 61 let dne 5. března 1953 – shodou okolností v ten samý den, kdy zemřel Stalin. Sovětský hudební deník se o jeho smrti krátce zmínil na straně 116 (prvních 115 stránek bylo věnováno Stalinovi).“²¹

¹⁶ Nestyev str. 86 a str. 92

¹⁷ Nestyev str. 93

¹⁸ Bestyev str. 102

¹⁹ Nestyev str. 107

²⁰ Hrčková str. 125-127

²¹ https://cs.wikipedia.org/wiki/Sergej_Prokofjev [cit. 2020-04-15]

1.1 Tvůrčí linie skladatelovy tvorby

Podle Vysloužila skladatel nebyl skladatelem jednoho stylu, Prokofjev sám ve své autobiografii popisuje styly, kterými se v kompozici ubíral. Tato skutečnost je šířeji známá, současně je však dobré připomenout, že jednotlivá díla nebyla psána v duchu výlučně jednoho z nich, nebo alespoň ne obvykle, ale styly se prolínají. Tyto styly či kompoziční linie nalézáme v Prokofjevově díle čtyři: klasickou, expresionistickou, lyrickou a groteskní (humornou).

První linie, klasická, zahrnuje také prvky někdy zvlášť formulované linie motorické a toccatové. Vychází jednak z barokní hudby Bachovy a klasicismu Haydna a Mozarta, a sleduje pevné klasické formy i taneční. Tento styl nalézáme výrazně v mnoha klavírních dílech, například v prvních dvou koncertech či v 3. a 4. sonátě, dále také v Toccate op. 11. Sám autor údajně považoval tuto linii za nejméně důležitou ve svém díle.²²

Linie expresionistická vystihuje autorovu reakci na soudobý styl. Nese v sobě tragiku, horor, melodramatické napětí a šok. Můžeme říct, že se jedná o autorovy ve své době nejaktuálnější počiny, někdy se proto tato linie nazývá též novátorská. Takové označení vystihuje zaměření autorovy pozornosti na hledání inovativních postupů, originální barev a nevídaných harmonických sledů. V dílech se s ní setkáme například ve známé klavírní skladbě *Ďáblovo našeptávání* nebo v *Sarkasmech*, dále například v opeře *Hráč*. V *Lásce ke třem pomerančům* popisuje tuto linii Nestyev jako symbolicky zdobený satanismus.²³

Lyrická linie Prokofjevova kompozičního stylu vystihuje názvem sama sebe. Nestyev přirovnává skladatelovu lyriku k západnímu romantismu, konkrétně například k Schumannovi a doplňuje i předpoklad návaznosti na ruskou národní školu, především Musorgského. Nalezneme ji téměř ve všech větších dílech. Výrazněji se s touto linií setkáme v baletu *Šut-téma šaška*, ve *Skytské suitě* nebo v klavírních *Prchavých vidinách*. Lyrika je u Prokofjeva téměř vždy vyjádřena diatonicky. Zajímavé je, že skladatelovy lyrické počiny sklízely kontroverzní kritiku. Nestyev zmiňuje, že Prokofjevovi současníci se domnívali, že tato stránka je mu cizí, protože nekoresponduje s jeho osobností.

²² Nestyev str. 69

²³ Nestyev str. 69-70

Poslední linie je v díle Prokofjeva nejnáze identifikovatelná a charakteristicky utkvívá posluchačům. Jedná se o humor, někdy dobrosrdečný, ale často břitký, groteskní až drzý nebo posměšný. Zajímavým příkladem je Scherzo z druhé klavírní sonáty, opět balet Šut, a mnoho hudebního materiálu z Lásky ke třem pomerančům.²⁴

Při bližší analýze Prokofjevových děl jasně vidíme, že linie nelze vždy jasně stanovovat, často se můžeme pouze domnívat, jaký byl autorův záměr. Mísí se totiž prvky, například faktura a toccatová progrese může být v duchu linie klasické, ale současně může obsahovat novátorské vedení harmonie.

²⁴ Nestyev str. 71

2 Láska ke třem pomerančům

Text následující kapitoly se zabývá dějem opery Láska ke třem pomerančům, jejím členěním na jednotlivá dějství a obrazy, postavami a jejich hlasovým určením a stručnou strukturou z hlediska hudebního materiálu. Je zde čerpáno z klavírního výtahu opery Láska ke třem pomerančům. Dále je kapitola inspirována úvodní statí Ivana Vojtěcha k libretu opery v edici Věry Dolanské z roku 1961.

2.1 Děj opery

Prolog

Na jevišti divadla se schází několik skupinek zastánců divadelních žánrů, postupně se začínají překřikovat a dohadovat, jaký typ her by se měl provozovat. Tragici chtějí vážné světové tragédie, ve kterých se umírá, komici zase jen veselohry, Lyrici sentimentální dramata plné lásky a Dutohlavci jen obyčejné, nikterak hluboké frašky. Jejich dohady náhle ukončí skupinka Podivínů, kteří se snaží shromážděný dav rozehnat a zvou diváky na něco úplně jiného, kde si každý najde to svoje: Lásku ke třem pomerančům.

První jednání

V prvním obraze se Král Trefa radí s dvorními lékaři o zdravotním stavu svého syna. Princ totiž trpí hypochondrií a podle lékařů se jeho stav jeví jako nevyléčitelný. Kdyby ovšem došlo k nejhoršímu, usedla by po králi na trůn jeho neteř, krutá Clarice. Král se s touto vizí nechce smířit, a proto dá na radu lékařů a vsadí na poslední šanci - pokusit se prince rozesmát. Královský důvěrník Pantalon doporučí králi šaška Truffaldina, aby uspořádal slavnosti k princovu rozveselení. Prvnímu ministrovi Leandrovi se ale tento nápad vůbec nelíbí.

Ve druhém obraze se na scéně objevuje králův ochránce, dobrý kouzelník Celio a zlá čarodějka Fata Morgana, která je podporovatelkou Leandra. Za přítomnosti děblů a podivínů spolu sehrají partii karet o to, který z jejich svěřenců bude mít v nadcházejícím příběhu větší štěstí. Celio prohrává a s králem to začíná vypadat špatně.

Ve třetím obraze se na scéně objevuje Clarice a Leandr, který si momentálně neví rady. Touží po Clarici, která mu sice dává naději, že by se za něj po princově smrti mohla provdat, ale žádá po Leandrovi více snahy při tom, jak se prince zbavit. Clarice je netrpělivá, protože tragická próza a martelské verše²⁵, které Leandr přidává princovi do jídla, účinkují pomalu a navíc se blíží slavnost, kde hrozí, že Truffaldino prince rozesměje a tím uzdraví. Celý jejich rozhovor vyslechne Smeraldina, Leandr to zjistí a hrozí jí smrtí, ona však slíbí pomoc. Zná Fatu Morganu, která by mohla zabránit tomu, aby se princ uzdravil.

Druhé jednání

V prvním obraze se na scéně objevují nemocný princ ležící v posteli a Truffaldino. Ten se snaží králova syna rozveselit, ale z jeho plivance zjišťuje, že se ho někdo pokouší otrávit špatnými páchnoucími verši. Truffaldino na prince naléhá, aby se okamžitě ustrojil a vydal se na slavnosti, kde má být uzdraven. Když se mu ho nepodaří přesvědčit a princ stále odmítá opustit postel, je Truffaldino nakonec nucen prince násilím odnést.

Ve druhém obraze začínají bujaré slavnosti, na kterých se pod Truffaldinovým vedením schází baviči a různé komické kreatury. Prince se však nedaří žádným způsobem rozveselit. Na scénu přichází i Fata Morgana, která má v úmyslu zabránit, aby se princ rozesmál. V hádce s Truffaldinem, který si nechce nechat překazit plány, Fata Morgana upadne na zem, až to způsobí, že se královský syn začne bez zábran před celým dvorem smát. Ponížená Fata Morgana v návalu pomstychtivosti uvalí na prince kletbu – odsoudí ho k lásce ke třem pomerančům. Uzdravený princ začne zběsile pobíhat jako pomatený a volá, že musí najít tři pomeranče, že se musí okamžitě vydat na cestu za svým štěstím. Nic nepomáhá, ani Pantalony domluvy, ani královy prosby. Princ popadne Truffaldina a utíká s ním pryč. Jednání končí tragickou vizí pro královskou rodinu a celou zemi – sotva vyléčený princ se pomátl..

Třetí jednání

V prvním obraze kouzelník Celio vyvolá ďábla Farfarella, aby se od něho dozvěděl více o osudu prince a Truffaldina. Dozví se, že jsou na cestě za pomeranči

²⁵ Marteliánský verš odpovídá francouzskému alexandrínu. Jedná se o verš užívaný v tragických dramatech, svůj název nese podle italského dramatika Piera Jacopa Martella. (viz. https://it.wikipedia.org/wiki/Pier_Jacopo_Martello)

ukrytými na hradě čarodějnice Kreonty. Celio poutníky vyhledá a snaží se jim cestu k čarodějnici rozmluvit. Pomeranče jsou totiž schované v kuchyni, kde je hlídá strašlivá kuchařka, která všechny příchozí vetřelce zabíjí vařečkou. Princ je však neoblomný a na své cestě trvá, a tak dá Celio Truffaldinovi alespoň stuhu pro kuchařku a rady, jak ji oklamat a získat pomeranče.

Ve druhém obraze princ s Truffaldinem dorazí ke Kreontě. Na oba padne děsivá atmosféra hradu, Truffaldino by nejráději utekl, ale prince žene vidina pomerančů dál. Když přijdou do hradní kuchyně, Truffaldino se málem stane další kuchařčinou obětí, ale v poslední moment si kuchařka všimne kouzelné stuhy od Celia a jako v mrákotách po ní začne toužit. Toho Truffaldino s princem využijí a v nestřežené chvíli kuchaře pomeranče seberou.

Ve třetím obraze putují princ s Truffaldinem pouští a nesou s sebou ukořistěné pomeranče, které ale jakoby se zvětšovaly, čím více se vzdalují od svého původního umístění. Princ únavou usíná, Truffaldino už nemůže žízni dál, a tak neodolá a první pomeranč rozkrojí. Objeví se princezna Linetka, chce pít, ale Truffaldino sám nemá ani kapku vody. Proto otevře i druhý pomeranč, ze kterého okamžitě vyleze druhá princezna Nikoletka. I ta má žízeň, ale ani pro ni se voda nenajde. Obě princezny nakonec umřou žízni a vyděšený Truffaldino raději strachy uteče. Posléze se princ probudí, objeví mrtvé princezny a nechá je odnést náhodnými kolemjdoucími. Vrhá se na poslední pomeranč, netrpělivě ho otvírá a objeví princeznu Ninetku, které má opět žízeň a chce napít. Před smrtí ji ale tentokrát zachrání Podivíni, kteří z ničeho nic vodu seženou, zachrání tím celý příběh a princ tak princezně vyzná svoji lásku. Princ běží domů ohlásit radostnou novinu a sehnat princezně šaty, aby si mohl před krále předvést. Toho však využijí Smeraldina s Fatou Morganou, Istí zabodnou Ninetce jehlici do hlavy, ta se promění v kysku a uteče. Na její místo se posadí Smeraldina. Když přichází královský průvod, aby z pouště odvedl princovu nastávající, je při pohledu na jinak vypadající nevěstu princ zděšen a odmítá si někoho takového vzít. Je však pozdě. Dal přece princezně své slovo a toho musí jako dědic trůnu také dostát.

Čtvrté jednání

V prvním obraze probíhá hádka mezi Celiem a Fatou Morganou. Celio jí vyčítá zákeřné způsoby, jakých Fata Morgana používá, aby dosáhla svého. Ta mu

ovšem připomíná, že si může počínat dle svého uvážení, protože přeci vyhrála princův osud nad Celiem v kartách. Do této bezvýchodné situace musí opět zasáhnout Podivíni, kteří Istí odlákají Fatu Morganu, zajmou ji a Celia pošlou na hrad zachránit celou situaci.

Ve druhém obraze je mezitím vše připraveno k svatbě prince s ošklivou princeznou, tedy Smeraldinou. Když jsou však během obřadu odhaleny zakryté královské trůny, zjistí se, že na jednom sedí obrovská krysa. Na dvoře zavládne zmatek. Celiovi se z posledních sil nakonec podaří proměnit krysu zpět v princeznu Ninetku. Vše se jeví jako šťastný konec, princ se shledá se svojí vytouženou princeznou, Smeraldina je odhalena jako zrádkyně a spolu s ní jsou odsouzeni k popravě i Clarice a Leandr, avšak v nastalém zmatku se zjeví Fata Morgana, která vezme všechny své vyznavače do bezpečí.

2.2 Osoby a hlasové obsazení

Král Trefa – panovník imaginárního království – bas

Princ – jeho syn – tenor

Princezna Clarice – králova neteř – alt

Leandr – první ministr – baryton

Truffaldino – dvorní šašek – tenor

Pantalon – králův důvěrník – baryton

Kouzelník Celio – ochránce krále – bas

Fata Morgana – čarodějka, ochránkyně Leandra – soprán

Linetka – alt

Nikoletka – mezzosoprán

Ninetka – soprán

Kuchařka – chraplavý bas

Farfarello – ďábel – bas

Smeraldina – černoška – mezzosoprán

Ceremoniář – tenor

Herold – bas

Trubač – hráč na basový pozoun

Podivíni – pět tenorů a pět basů

Tragici – basy

Komici – tenory

Lyrici – soprány a tenory

Dutohlavci – alty a barytony

Ďáblíci – basy

Lékaři – tenory a barytony

Dvořané, obludy, opilci, nenasytové, strážé, služebnictvo, vojáci

2.3 Hudební struktura opery

Z hudební analýzy vyplývá, že základním nosným pilířem a pojícím prvkem hudební linie opery je stavba orchestrálních ploch, jejichž symfonický proud sjednocuje krátké a rychle střídající se situace v homogenní scénické celky. S výjimkou přísně ohraničených scén v této opeře nenalzááme typické prvky pro starší operní útvary. Nevyskytují se zde árie, snad pouze menší kantilénové celky, recitativy jako ve starších číslovaných operách úplně chybí a zrovna tak se zde neseťkáme s tradiční úlohou sboru. Největší důraz je zde kladen na práci s příznačnými motivy, které svou melodií nebo výrazným rytmem charakterizují jednotlivé postavy, skupinky postav nebo dějové okolnosti. Vzhledem k faktu, že pěvecké úseky jednotlivých postav jsou zde mnohdy krátké až zkratkovité, scény o více postavách jsou řešeny konverzačně a ne formou klasických duetů či ansámbľů, a že pěvecké výstupy bývají často střídány celistvým orchestrálním úsekem, je patrný autorův akcent na text, scénický pohyb a hereckou akci.

V krátkém prologu se setkááme hned se třemi hudebně dramatickými celky, které na sebe navazují v rychlém sledu. Po krátké několikataktové předeře se jako první hudební celek na scéně objevují skupinky Tragiků a Komiků, po chvíli Dutohlavci a Lyrici. Každá tato skupinka je charakterizována svým příznačným motivem, který se ostinatně objevuje kdykoli, jakmile se tyto postavy vyskytnou v průběhu opery na scéně. Hádka těchto čtyř skupin je náhle ukončena vpádem Podivínů, čili druhého hudebního celku, který ještě za zpěvu přítomných razantně první hudební celek utne a představuje svůj, který je svou lehkostí až tanečností velmi podobný komickým a hravým motivům, které se v průběhu opery objeví. Před závěrečnou pozvánkou Podivínů se ještě představí Herold, čili třetí hudební úsek, který předjímá jak hudebně tak textově, co se v následujícím příběhu bude odehrávat.

V prvním obrazu prvního jednání je postava krále zprvu charakterizována sledem akordů v orchestru, které mají patrně navodit atmosféru důležitosti a vznešenosti. Posléze v souvislosti s důležitostí textu a hrané akce se král prezentuje hned v počátku svého zpěvu intonačními vzdechy a naříkáním, kterými autor vykresluje tíživou situaci na dvoře a králův žal. Tyto motivy jsou nadále variovány spolu s ostinátním zpěvem Lékařů a později v průběhu prvního obrazu se ještě vyskytují v součinnosti s příznačnými motivy Pantalona, Leandra a Truffaldina.

Druhý obraz prvního jednání – karetní hra mezi Celiem a Fata Morganou - je osamocená hudební plocha tvořená především orchestrem a sborem ďáblíků. Tento temný a svou náplní napínavý výjev charakterizoval Prokofjev poměrně bohatou harmonií s vyskytující se chromatikou. V přesně stanovených místech jsou zde sborem a orchestrem vyjádřeny údery karet o stůl. Dramatický tok hudby je přerušen vždy v místech, kdy Celio hru prohraje, Fata Morgana vyhraje nebo Podivíni, v této scéně komentující děj, vysvětlí, jaký dopad na osud království bude tato hra mít.

Ve třetím obraze se poprvé uceleně představí Leandr charakterizovaný poněkud ponurým a vtíravým motivem. Přidává se k němu Clarice, která jako by jeho hudební linku energicky doplňovala o netrpělivost místy hraničící až s hysterií. Do jejich rozhovoru jsou hudebně vkomponované příznačné motivy jiných postav, o kterých se mluví nebo kteří se na scéně, byť jen jako komentátoři, vyskytnou. Nejprve se objeví Tragici, což je specifickou zajímavostí této opery, a se svým charakteristickým motivem pokračují směle v hádce započaté v prologu. Jejich výstup vyznívá jako jakýsi výkřik do tmy a je hned Podivíny ukončen. Po nich se představí Smeraldina a s návratem hudebního materiálu karetní hry vypráví o Celiovi a Fata Morganě, jejíž motiv jí bude nadále v opeře provázet. Tyto vstupy do uceleného hudebního materiálu Leandra a Clarice působí jako pomyslné rondo, protože vždy se tito dva hlavní protagonisté třetího obrazu navrátí ke svým motivům.

První obraz druhého jednání je postavený na hravé hudbě Truffaldina a k ní kontrastní útrpné hudbě Prince. Jejich rozhovoru jsou přítomni jak Podivíni, tak opět jako jakási vsuvka mimo děj samotný i Komici. Tomuto obrazu se však budu více věnovat v následující kapitole.

Druhý obraz druhého jednání začíná poměrně rozsáhlou orchestrální plochou, pochodem, kterým se zahájí slavnosti na královském dvoře. Poté následují tři hudebně významné plochy. Nejprve hry určené k princovu pobavení, které jsou svojí prapodivností a Princovou nechutí příznačně vykresleny orchestrem. Mezi jednotlivými instrumentálními úseky se objevuje motiv Fata Morgany, který sílí spolu s její angažovaností na dvorní zábavě a vygraduje v momentě, kdy prokleje Prince k lásce ke třem pomerančům. To je další hudební plocha, ve které je síla a démoničnost Fata Morgany dokreslena návratem motivu sboru Ďáblíků z druhého obrazu prvního jednání. Poslední hudební plochou druhého jednání je Princovo rozhodnutí vydat se na cestu za pomeranči. V rozhovoru s otcem a Pantalonom se opět vrací motiv královské důstojnosti prvního obrazu minulého jednání, opět jsou tu přítomni Podivíni a tentokrát se z ničeho nic objevují se svým příznačným motivem i Dutohlavci. Před závěrem jednání se jako předzvěst nadcházejícího dějství objevuje Farfarello se svým poměrně dramatickým hudebním tématem vykreslujícím vítr a odnáší Prince a Truffaldina pryč. Jednání končí Pantalonovými intonačními povzdechy, které jsou podobné těm královým z prvního jednání.

Třetí jednání nejprve začíná hudební plochou Celia a Farfarella, která pozvolna přejde s příznačným motivem větru v plochu setkání Celia, Truffaldina a Prince. Ve třetím jednání jsou v porovnání se zbytkem opery nejrozsáhlejší sólová místa. Detailněji se celému třetímu jednání budu věnovat v následující kapitole, protože právě zde nacházím hudebně a inscenačně nejzajímavější místa.

Druhý obraz je hudebně zacílený na Kuchařku, Truffaldina a Prince, jehož počínání je zde podpořeno z orchestru hudebním motivem tří pomerančů, který můžeme zaznamenat již v prologu u Podivínů. Obraz je z obou stran ohraničen orchestrální plochou tvořící jakési scherzo, jež je svým rozsahem téměř stejně podstatné, jako je instrumentální část pochodu ve druhém jednání.

Ve třetím obraze je hudební těžiště nasměřované na tři princezny, jejichž objevení se v pomeranči je charakterizováno orchestrálním unisono motivem, který se poprvé objevuje u Celia na začátku tohoto dějství a který symbolizuje moment kouzla. Se začátkem zpěvu Prince, ale hlavně později se zpěvem třetí princezny Ninetky, se v opeře v největší míře prosazuje lyrika a kantabilní vedení zpěvních partů.

Ve čtvrtém dějství se hodně uplatňuje princip opakování motivů a témat z předešlých obrazů opery a práce s nimi. První obraz je v postatě třídlílný. Zobrazuje hádku Celia a Fata Morgany a svým způsobem koresponduje s druhým obrazem prvního jednání, s hraním karet, ale bez Ďáblíků, což může být tentokrát známkou budoucího vítězství Celia. Jako deus ex machina se v druhé části obrazu objevují Podivíni a spolu s nimi hudební materiál, který autor předjímal už v prvním jednání. Třetí část, čili obelstění Fata Morgany, její schování a posměšný odchod Podivínů ze scény, je zakončena stejnou orchestrální dohrou, jakou končí prolog.

Poslední obraz opery bychom mohli také rozdělit do tří částí, které ještě na konci završuje jakási coda. V celém obrazu, kde se znovu ocitáme na královském dvoře, autor opakuje téměř všechny prvky královské hudby z prvního jednání, a jak se dějství chýlí ke konci, postupně se více prosazují motivy a charakteristické prvky z prologu. Těsně před codou se nachází ještě poslední krátká, čistě orchestrální část, která vykresluje nastalý zmatek na královském dvoře a je ukončena vstupem Fata Morgany za doprovodu, který je rytmicky a harmonicky příbuzný s motivem kletby z konce druhého jednání. Zajímavým prvkem je úplný závěr, který by se dal rozdělit do dvou částí, svou délkou téměř zanedbatelných, a který koresponduje s oslavným jásosem posledního obrazu druhého jednání. Jedná se o moment, kdy se Princ rozesměje a celý královský dvůr s ním. Svým charakterem mohlo jít o šťastný konec příběhu, nebýt vpádu Fata Morgany. K onomu dobrému konci však dojde až tady.

Celkově by se dalo říci, že druhá polovina opery je jakýmsi zrcadlem poloviny první, přičemž prostředkem a zvrátovým vrcholem díla bychom mohli chápat prokletí Prince Fata Morganou. Pomyslně na sebe odkazují i konce poněkud dějově otevřených obrazů. Těmito prvky je beze sporu zajištěna stavební celistvost opery, a i přes pestrost děje a s tím související hudební rozmanitost je pro diváky díky ostré hudební charakteristice postav zajištěna srozumitelnost.

3 Interpretativní analýza tenorových postav

Následující text se detailně zabývá tenorovými postavami v opeře *Láska ke třem pomerančům*, jejich psychologií, vývojem a dějovou stavbou. Jednotlivé výstupy jsou zde konfrontovány s interpretačním přístupem autora práce. V první řadě je čerpáno z klavírního výtahu opery *Láska ke třem pomerančům*, v originálním francouzském znění Very Janacopulos a Alexeje Stala, v komparaci s překladem libreta Jana Seidla vydaným v programu Národního divadla v Praze roku 2019, který připravil Ondřej Hučín.

3.1 Truffaldino

Postava Truffaldina je z interpretačního hlediska poměrně složitá, o čemž svědčí nejen text libreta a úloha v rámci děje, ale i motivicko-tematická pestrost, kterou autor použil pro její vykreslení. Co do četnosti výskytu v jednotlivých obrazech je role Truffaldina nejrozsáhlejší. Dalo by se říci, že je tato postava rozdělena do dvou psychologických rovin, které navzájem korespondují jako určité póly. V prvních dvou jednáních je Truffaldino jakožto šašek ve své podstatě veselý, sršící vtípem a nápady. Je zde často vykreslen hudebním materiálem tanečního charakteru, který se vyskytuje téměř v celé opeře, i ve scénách, kde samotný Truffaldino nevystupuje, např. již v prologu, kde skupina Podivínů zve ostatní zúčastněné na opravdové divadlo. Tím druhým pólem šaškovy psychologie je vykreslení do roviny tragikomické, místy až filozofické. Jeho úvahy ve třetím jednání, zvláště ve scéně s princeznami, vytvářejí opak k veselosti a jisté bezstarostnosti, kterou předvádí v první půlce opery.

Roli Truffaldina napsal Prokofjev pro tenor. Vzhledem k tomu, že se však vznikem opery pohybujeme již v první půlce 20. století, je poměrně obtížné stanovit, jaký konkrétní typ tohoto hlasového oboru by měl být do této úlohy obsazen. Inspirujeme-li se původní předlohou, která zejména pojmenováním postav čerpá z žánru *commedia dell'arte*, mohl by do této role být obsazen komický tenor. Dle mého názoru zde však více než na hlasovém tónu záleží na srozumitelnosti textu a schopnosti předat svým zpěvem emoci a ideu, kterou autor v ten daný moment měl v úmyslu vyzdvihnout. Jelikož sám Prokofjev ve své opeře kladl značný důraz na text a interpretační stránku díla, neobjevuje

se téměř nikde v průběhu opery u Truffaldina výrazná kantilénová linka a pokud ano, je zcela jiného charakteru, než jak tomu je u role Prince. I z tohoto důvodu se pro roli šaška hodí spíše hlas schopný použít v rámci výrazu veškerou barvu, zvládne bez problémů *parlando*, šepot i jiné výrazové nuance, ale především chápe ztvárnění role jako komplex všech hlasových a hereckých dovedností. Například kvality lyrického tenoru s charakteristickým posazením pro tento obor, se zářivými výškami a dokonalým legatem, by v případě Truffaldina poněkud zanikly. Takový typ hlasu se spíše hodí pro úlohu Prince.

3.1.1 První jednání

První obraz

Po hudebních náznacích, kterými Truffaldinovu přítomnost předjímá již orchestr v prologu, se fyzicky diváci setkají s postavou šaška v prvním obraze prvního jednání. Po odchodu lékařů a Královu zoufalém vyjmenovávání všech možných nemocí napadne Pantalona spásná myšlenka zavolat šaška Truffaldina, aby Prince rozveselil. Toto volání je napsáno do celkem exponované polohy pro baryton a jeho naléhavost je podpořena dynamikou ve fortissimu, několikerým opakováním a v posledním případě z nich i tutti obsazením orchestru. Hned poté nastává hudební zlom zahájený triolovou pasáží houslí a klarinetů, který signalizuje Truffaldinův rychlý příchod na scénu a jeho žertovnou náladu. Interpret zde stojí před úkolem, který není u komických nebo charakterních rolí nijak neobvyklý, ale způsob jeho řešení rozhoduje dle mého názoru o osobitosti daného umělce. Musí během krátkého úseku zaujmout a okamžitě divákům předat charakter své postavy. V tomto případě na to má pěvec opravdu jen krátký moment, a to jednu větu, která čítá necelé dva takty. Za takových okolností je podle mě výhodné vsadit na herecký projev, který v neposlední řadě pomůže překonat pro některé umělce běžnou počáteční nervozitu, ale hlavně upoutá diváky, aby i ta nejbanálnější věta nezůstala bez povšimnutí a nepůsobila dojmem malých rolí typu sluha, komorník a podobně.

Truffaldino bezstarostně přibíhá k Pantalonovi s větou „*Jak ti mohu posloužit?*“²⁶. Ten ho odkáže na Krále, před kterým by měl šašek podle poznámek v libretu a partituře padnout na kolena. Hudebně se vše opět vrací do pochmurné Královy

²⁶ En quoi te suis-je utile?

nálady, jehož prosby o uspořádání slavností a uzdravení Prince jsou vykreslené táhlou melodií a ostinátním doprovodem. Ten je stejně jako u předešlé Truffaldinovy otázky přerušen krátkou orchestrální pasáží, po které okamžitě nastupuje šašek s oznámením „*Všechno bude! Jako by se stalo! Slavnosti uspořádám!*“²⁷. Interpret by měl dát najevo, jak má Truffaldino naspěch, že ani nestíhá pořádně říci všechna slova. To může být ve francouzštině trochu obtížněji proveditelné, protože i přes režijní záměr zpívat tyto věty jako o překot, měla by stále být na prvním místě srozumitelnost slova. Zpěvákovi může jeho počínání usnadnit fakt, že jsou v orchestru pod jeho linkou napsané pauzy s hudební poznámkou *colla parte*. V podstatě by se dalo říci, že se jedná o způsob recitativního zpěvu. Po doznění tohoto výstupu by měl Truffaldino za doprovodu pro něj příznačných hravých motivů rychle odběhnout za scény.

3.1.2 Druhé jednání

První obraz

Na začátku druhého jednání se ocitáme v komnatě nemocného Prince. Kromě něj a Truffaldina jsou na scéně ještě postavy Podivínů, kteří celé dění sledují a na krátký okamžik se zde objeví skupina Komiků. S otevřením opony a s orchestrální předehrou, která opět tematicky předjímá Truffaldinovu přítomnost na scéně, by divák měl vidět šaška, který zrovna dokončuje komický tanec a za použití různých hereckých a výrazových prostředků by mělo být patrné, že snaha rozveselit Prince už trvá notnou chvíli. Prokofiev pro charakterizaci komické situace začíná krátkou předehrou melodií ve staccatu, kterou hrají dechy, smyčce pizzicatem a xylofon. Postupně se o hravý motiv střídá hoboj se skupinou klarinetů a fléten za doprovodu smyčců, až se postupně přidají i žestě. Předehra graduje pasáží ve fortissimu, po které se ozve nepatrný akord v pianu, na který do úplného ticha v orchestru navazuje Truffaldinova otázka „*Je to legrační?*“²⁸

Podle poznámek v libretu by měl být šašek zadýchaný, ale tvářit by se měl vítězoslavně, s pocitem, jako by předvedl maximum svého umění. O to větší překvapení přichází po Princově odmítnutí Truffaldinovy snahy s otázkou „*Je to*

²⁷ Tout sera fait de suite. Ça y est! Je vais arranger des fêtes.

²⁸ Est-ce drôle?

možné, že bych nebyl legrační?"²⁹. Na další Princovy stížnosti a nářky reaguje šašek soucitně, ale vyvstává otázka, zda svoji sounáležitost myslí vážně, nebo jestli s určitou ironií a nadsázkou. Přeci jen celé království ví, že je Princ hypochondr, a tudíž by i za účelem formování charakteru postavy nebylo od věci, mít nad celou situací nadhled a nebrat Princovo vzdychání příliš vážně. Dle mého názoru k tomu může také napomoci dosud používaný recitativní charakter Truffaldinovy pěvecké linky, který dává více prostoru pro akci.

Až v momentě, kdy Princ nepřetržitě sténá, zpívá šašek stranou od něj *„Co bych ještě vymyslel? Když tančím, vadí mu to, když dělám blbce, nesměje se, ale pláče! Docházejí mi prostředky!*"³⁰ Zde už by měl interpret jaksí zvážnět, protože Truffaldino dostal za úkol Králova syna rozveselit, ale v takovémto stavu jen stěží na dvorní slavnost Prince dostane. Šaškovo přemýšlení, které je samozřejmě z důvodu srozumitelnosti směřováno do diváků, přeruší Princův kašel způsobený dlouhým naříkáním. S větou *„Vaše Výsost si přeje odkašlat?*"³¹ by se měl zpěvák opět okamžitě vrátit do nálady, kterou měl na začátku obrazu. Jsem toho názoru, že by dokonce mohl použít jako komický výrazový prvek jistou škodolibost, protože z notového záznamu vyplývá, že se Truffaldino ptá Prince dvakrát, zda mu může pomoci a ten je podle poznámek z nepřetržitého kašlání čím dál nervóznější. Jeví se mi to jako logické vysvětlení pro fakt, proč šašek celou situaci zdržuje a nesnaží se Princi okamžitě pomoci.

Poté co Truffaldino podá Princi plivátko, aby si mohl konečně ulevit, začne jeho obsah studovat blíže a s expresivním výrazem v obličeji opět stranou konstatuje *„Je to cítit páchnoucími rýmy, hned jsem ten zápach poznal.*"³² V ten moment Truffaldino okamžitě pozná, že se nejedná o obyčejnou hypochondrii a že bude patrně potřeba vyřešit mnohem závažnější problém. Proto když se na scéně najednou objeví skupina Podivínů, kteří začnou nastalou situaci komentovat a vysvětlují divákům i zúčastněným na jevišti *„A do prčic! On ho krmí martelskými verši! Leandr... Ten bídák!*"³³, dojde šaškovi, že musí začít rychle jednat, než bude pozdě. S hudebním zlomem *più mosso*, se kterým začali již Podivíni, se úplně

²⁹ Est-ce possible que je ne sois pas drôle?

³⁰ Qu'inventerais je encore? Je danse – ça l'embête, je fais l'imbécile – il ne rit pas, il pleur. Je suis au bout de mes ressources!

³¹ Je crois que votre Altesse veut tousser?

³² Ça sent des rimes puantes, j'ai de suite reconnu l'odeur.

³³ Mais parbleu! Il le nourrit de vers martéliens! Léandre... Canaille!

změní nálada orchestrálního doprovodu i samotná Truffaldinova pěvecká linka, která už nejeví znaky recitativního zpívání, nýbrž hybné kantilény s množstvím akcentů. Naléhavost sdělení „*Princi, Vaše Výsosti, budou se konat tak skvělé slavnosti, že se rozesmějete, Princi, přísahám! Dovolte, ať Vás oblečou a bez meškání se tam vypravme*“³⁴ ještě umocňuje ostinátní triolová figurace v doprovodu.

Princovo odmítání vždy Truffaldinovo snažení poněkud zbrzdí, což je poměrně šikovně vykresleno i změnami tempa v notovém zápisu. Stále naléhavější přemlouvání přeruší příchod Komiků na scénu, kteří se prezentují stejným hudebním motivem, jako v prologu. Proti nim zasáhnou Podivíni, kteří dohlížejí na plynulost představení a se slovy „*Nechte to na Truffaldinovi. Dokáže Prince vyléčit i bez vás. Jděte k čertu!*“³⁵ je vyhánějí ze scény. Hudebně podložený zápas Podivínů a Komiků ukončí až v pianu znějící téma královského pochodu, jenž by měl znít odněkud z dálky. Truffaldino se okamžitě chopí příležitosti a snaží se slovy „*Pozor... To je ale krása! Začínají... Pojďme, honem!*“³⁶ Prince vylákal z postele. Zde šaškovi skutečně svitne naděje, že se mu podaří nemocného přesvědčit. V tento moment by se měl zpěvák chovat tak, jako by jednal s malým dítětem, kterého musí svým entusiasmem motivovat ke spolupráci. Čím více Princ odporuje a brání se Truffaldinovu lanaření, tím veselejší a podbízivější by měl šašek být. Bleskově by ho měly napadat stále nové způsoby, jak dosáhnout svého a neměl by se zastavit před ničím. Interpretovi zde pomůže vcítění se do role dvorního baviče, který na jedné straně přemlouvá Prince slovy „*Och, tam venku je to tak zábavné! Oblečte si tenhle velký kabát, prostě si ho dejte přes košili!*“³⁷, a na druhé straně používá všechny výrazové prvky typické pro baviče. Může znovu zopakovat tanec, kterým začínalo druhé jednání, dle mého názoru jsou na místě i expresivní klaunské grimasy s odpovídajícími gesty, při kterých by mohlo dojít i na tahání za ruce a nohy nemocného, dovolí-li to režijní záměr a pěvcovy schopnosti, lze použít i náznak žonglování či kotoul. Nálada toho momentu je navíc stále velmi příznačně podkreslena znějícím královským pochodem.

³⁴ Prince, votre Altesse, on va donner de si brillantes fêtes, que vous rirez, Prince, je vous jure! Soufftez qu'on vous habille et partons sans retard.

³⁵ Laissez faire Trouffaldino. Il peut, sans vous, guérir le Prince. Au diable!

³⁶ Attention.. que c'est beau! On commence... Allons plus vite!

³⁷ Oh, à quel point c'est amusant làbas! Mettez ce grand manteau, mettez le simplement sur la chemise.

Princ však stále nespolupracuje a čím více Truffaldino naléhá, div se nerozkřídí, tím více pocítuje Princ svoje neduhy a zajímá se jen o své medikamenty. S hudebním předělem, kterým je pomocí smyčcových pasáží ukončeno téma pochodu, přichází nová nálada a sní i změna Truffaldinova výrazu. Proto je dle mého názoru tak důležité používat po dobu znění královského pochodu až trochu přehnané herecké a výrazové prostředky, neboť i podle poznámky v zápisu „*rozzlobeně, jako kdyby jednal s vrtošivým děckem*“³⁸ musí dojít k okamžité změně charakteru, a čím větší entusiasmus a kejkle interpret v roli šaška použije, tím větší tento zlom bude. Od tohoto okamžiku Truffaldino jakoby zapomene, že je dvorní bavič a královský poddaný a rázně bere celou situaci do svých rukou. Chopí se všech Princových léků a pomůcek a se slovy „*Podívejte, kde ty kapky skončí!*“³⁹ je začne vyhazovat z okna. Při tom celou dobu pokřikuje na Prince, aby vstal, a Princ ho s každou vyhozenou lahvičkou častuje nějakou novou nadávkou. Když vyhodí poslední věc, vrhne se rovnou k Princovi, který je z nastalé situace celý nepřičetný a dle poznámek v klavírním výtahu na něj hodí kabát, vezme si ho přes rameno a vláčí ho přes celé jeviště na dvorní slavnost.

Celý první obraz druhého jednání se odehraje v poměrně zkráceném čase a je velmi bohatý jak dějově, tak i z hlediska motivického materiálu. Proto je dle mého názoru velice důležité, aby interpret dokázal mezi jednotlivými náladami svého charakteru, které jsou zde opravdu znatelně vykresleny orchestrálním doprovodem, dělat výrazné stříhy. Myslím si, že zde není prostor na momentální improvizaci, je určitě výhodnější mít z hereckého pohledu záchytné body, ke kterým interpret může směřovat pěvecky, výrazově i z hlediska jevištní akce, a pomocí kterých bude takto členěná scéna i lépe srozumitelná pro diváky.

Druhý obraz

Předěl mezi prvním a druhým obrazem druhého jednání pojí plně orchestrální verze královského pochodu, který zazněl již v momentě Princova přemlouvání. Během této spojky, dovoluje-li to režijní záměr, by se na scéně královského nádvoří měly objevit všechny postavy patřící na hrad - Král, Clarice, Princ, Leandr, Pantalón a dvořané. Uprostřed scény by měl stát Truffaldino, který jen čeká na to, aby mohl spustit zábavu. Po doznění pochodu spustí attacca famfáry, kterými začíná druhý obraz.

³⁸ Se fâchant comme avec un enfant capricieux.

³⁹ Voilà où vont partir les gouttes!

Po ohlašovacích tónech zahájí Truffaldino větou „*Rozptýlení číslo jedna*“⁴⁰ královské slavnosti. Na jeviště vcházejí obludy s obrovskými hlavami. Jelikož se jedná o moment, kdy se na jevišti sejde poměrně početný sbor komentující celé dění, měl by zpěvák interpretující šaška použít dynamiku a dikci zvolacího charakteru. Určitě mu to usnadňuje fakt, že po dobu slavností nemá v partu žádné dlouhé fráze, spíše jen krátké věty či pouze jednotlivá slova. Na Truffaldinovo vyzvání spolu za účelem pobavení Prince začnou obludy zápasit. Šašek by zde měl být i přes právě vzniklý zmatek na scéně poměrně výraznou figurou, do zápasu sice osobně nezasahuje, ale divák by jeho přítomnost měl pořád vnímat. Na místě by mohl být i projev určité nervozity. Koneckonců je to slavnost, na jejímž úspěchu závisí Princovo zdraví a hlavně budoucnost královského rodu. Proto může být dobře načasované neklidné přecházení mezi davem, obludami a královským trůnem celkem působivým výrazovým prvkem. Určitě bych ale nevolil rychlejší pohyb, protože jsme teprve v počáteční fázi slavností a pokud by zpěvák již teď pobíhal, připravil by se o možnost výrazové gradace a mohl by naopak působit poněkud hystericky, což se dle mého názoru pro Truffaldinův charakter příliš nehodí.

Při svém popocházení po scéně se dostane až ke královskému trůnu, kde se přítomných ptá „*Zasmál se Princ?*“⁴¹. Když zjistí, že se Princ naopak přitížilo, vyžene obludy ze scény a začne připravovat další číslo zábavy. Podle poznámek v libretu se Truffaldinova nervozita stupňuje a začne pobíhat po scéně. Stále bych to ale neprezentoval nijak výrazně, spíš si myslím, že by se měl zpěvák snažit dostat do výrazu určitou nejistotu, protože ostatní dvořané jásají a tleskají, jen na Prince nemá zábava žádné účinky, což může znamenat, že z celé slavnosti nemusí na Prince zapůsobit vůbec nic. Aniž by to Truffaldino zaznamenal, na jevišti přijde Fata Morgana a sdělí Leandrovi, že se Princ nemůže smát, dokud ona bude na slavnostech přítomna. Leandr a Clarice se radují, protože pokud Truffaldino neuspěje, království připadne jim. Tento krátký moment výstižně podkreslují hudební motivy v orchestru a hlavně změna dynamiky, která se z bujarých oslav ve fortissimu náhle dostane do pianissima.

⁴⁰ Divertissement numéro un!

⁴¹ Le Prince, atil ri?

Mysteriózní náladu přeruší až opětovná famfára a Truffaldinovo oznámení „*Rozptýlení číslo dvě! Spustíte fontány!*“⁴². Podle libreta by se na jevišti měla objevit fontána, ze které na povely Truffaldina začne vytékat nejprve olej a poté víno. Šašek nechá na scénu přivést opilce a nenasyty a vyzývá přihlížející dav, aby se tím bavil. Kolem fontány vznikne šarvátka, kterou Truffaldino ještě povzbuzuje slovy „*Oho, dobří lidé, pojdte si naplnit džbery! Všechny fontány jsou vaše!*“⁴³. Sám ještě strkanici napomáhá a s bezstarostným úsměvem příběhne k trůnu, aby se zeptal, zda se Princ baví. Když opět zjistí, že Princ pláče, začne být hodně nervózní a mrzutý, nechá všechny zúčastněné od fontány vyhnat strážemi a sám s větou „*Co pro něj můžu udělat? On chce měkoučkou postel!*“⁴⁴ hledá řešení, jak by svůj neúspěch mohl obrátit.

Zde by Truffaldinova nervozita, nejistota a nespokojenost nad nezdarem měly dosáhnout nejvyšší míry. Interpret má možnost vystupňovat projevy negativních pocitů, které si připravuje už od prvního zábavního čísla s obludami, až do takových mezí, aby se mohl obořit na právě přicházející Fata Morganu. Dle mého názoru by mohl být celkem fungující herecký prvek nepřítomný, smyslů zbavený pohled a rychlá chůze, při které se Truffaldino s Fata Morganou střetne jakoby mimoděk. Umožní to pak čarodějníci máchnutím jedné ruky vyhnat z nádvoří, aniž by se musel zpěvák zamyslet nad tím, o koho se jedná. Působilo by to jako důsledek špatné nálady z nepovedených slavností, což je dle mého názoru pro diváky zajímavější okamžik, než třeba hraný úlek.

Příchod Fata Morgany je opět signalizován stejným příznačným motivem, jako tomu bylo před druhým zábavním číslem s fontánou, na který bez přípravy navazuje hudební část hádky Truffaldina a čarodějnice. Zde je velmi dobře patrný autorův smysl pro zkratkovitost, neboť nikterak zanedbatelný dialog dvou postav dokázal zpracovat na poměrně krátkém hudebním úseku, který ještě nese tempové označení vivace. Výstižný prvek charakterizující hádku je také střídání jednotlivých pěveckých linek. Truffaldino s Fata Morganou se nejprve střídají po větách a jejich party působí z pohledu doprovodu jaksi recitativně, pro umocnění úsečné nálady obou postav je v orchestrálním partu použito množství akcentů, přírazů a ve smyčcové sekci se uplatňuje způsob hry pizzicato nebo col

⁴² Divertissement numéro deux! Ou vrez les fontaines!

⁴³ Eh! Vous, bonnes gens, remplissez les seaux. C'est à vous, toutes les fontaines.

⁴⁴ Que puisje efore faire pour lui? Il vent avoir un lit douillet!

legno. Posléze přeroste počáteční hašteření v opravdovou hádku plnou urážek jako například „*Taková špína jako ty se tu odvažuje postávat?*“⁴⁵, která je podkreslena ostinátním staccatem v basech. Od tohoto momentu, kterému předchází krátké ritardando a začíná opětovným návratem a tempo, se pěvecké linky obou zúčastněných postupně překrývají. Tento prvek umě ilustruje hádku, ve které na sebe osoby jedna přes druhou křičí a ani se v podstatě neposlouchají. Při pohledu do notového zápisu se sice může jednat o svojí délkou zanedbatelný úsek, nicméně takovéto momenty jsou vždy interpretačně náročnější, hlavně z čistě technického hlediska souhry. Pokud nejsou takovéto části poctivě nazkoušené, stává se, že jsou zpěváci odkázáni na gestikulaci dirigenta, což sice může zajistit hladký průběh hudební stránky díla, nicméně to s sebou také nese riziko nenaplnění režijního záměru a ztrátu důležité gradace.

Poté co se Truffaldinovi nepodaří Fata Morganu vykázat ze scény, dojde šašek až na nejzazší mez a v návalu vzteku do čarodějnice strčí. Ta by podle poznámek v partituře měla upadnout na zem a před celým dvorem při tom vysoko zvednout nohy. Do nastalého ticha, které představuje úlek všech přítomných, se naprosto nečekaně začne Princ smát a spolu s ním se s postupnou gradací přidávají i ostatní, kteří s větší či menší vervou začnou oslavně tančit. Truffaldinovi se tímto úplně mimoděk podařilo Prince uzdravit, což by mělo být také patrné z šaškovy reakce na nastalou situaci. Po nevydařených slavnostech, pocitu rozmrzelosti a po hádce, která vyústila až ve fyzickou potyčku, by mohl interpret vystřídat několik psychologických pochodů. Dle mého názoru je na prvním místě překvapení. Dokonce takové, že si může zpěvák Princova smíchu všimnout o chvíli později, než ostatní zúčastnění, aby tím dal najevo, že s úspěchem už vůbec nepočítal. Poté by se měl Truffaldino připojit k obecnému veselí, a to způsobem hodným dvorního baviče. Když začnou přítomní tančit, on se samozřejmě přidává, ale jeho styl pohybu by měl působit komicky, protože pokud kdy tančí, slouží to pro pobavení ostatních a ne pro vlastní potěšení. V poslední řadě bych ještě pro dokreslení charakteru použil jakýsi výraz vítězství nebo zadostiučinění. Pokud by to dovoľoval režijní záměr, mohl by šašek ještě předstoupit před krále a svým dílem se chlubit. Dodalo by to postavě sice rozměr samolibosti, ale vzhledem k tomu, že Truffaldinův charakter není nijak hluboký, mohlo by to pro diváky působit zajímavě.

⁴⁵ Une telle saleté comme toi, tu oses être ici?

Poté, co dozní orchestrální část, která podbarvuje jásot a oslavnou náladu na scéně, nastane výrazný hudební zlom, při kterém se zostuzená Fata Morgana zvedne ze země a za doprovodu scénických efektů, jako jsou ztlumená světla, podpořena ostinátními kvintolami v orchestru a sborem představujícím ďáblíky, pronáší kletbu směrem k Princovi, který jí svým výsměchem ponížil před celým královským dvorem. Všichni vystrašení dvořané postupně utíkají ze scény, až nakonec zmizí i čarodějnice s ďáblíky a na scéně zůstává jen Princ, Král, Pantalón a Truffaldino. Princova nálada se po náhlém uzdravení a následném prokletí promění téměř v šílenství, kdy smyslů zbavený přesvědčuje svého otce, že se musí vydat na cestu, aby našel tři pomeranče, ke kterým zahořel touhou. Pantalón s Truffaldinem tomu přihlížejí a snaží se Princi všemi možnými způsoby zabránit v odchodu. Hudebně i dějově je v tento okamžik centrum pozornosti zaměřeno na rozhovor Krále a syna. Pantalón a Truffaldino do toho pouze vstupují jednotlivými větami komentujícími děj, popřípadě popisují své pocity z nastalé situace.

V momentě, kdy Král s Pantalónem nazvou Princovo chování fraškou, objevují se na jevišti Dutohlavci se svým příznačným motivem, kterým se představili v prologu, a dožadují se jakoby mimo kontext děje zábavných frašek. Proti nim vyrazí Podivíni, kteří je umlčí a vyženou ze scény. Princ, připraven na cestu, se loučí se svým otcem s pohrůžkou, že pokud se nevydá hledat pomeranče, onemocní znovu těžkou nemocí. To Král nechce připustit, a tak Princi dovolí odejít a pošle s ním i Truffaldina, který se vystrašený brání slovy „*Och, já se třesu, třesu se!*“⁴⁶. V ten okamžik se na scéně objeví Farfarello, který by podle poznámek v libretu měl mít v ruce velký měch, kterým Prince a Truffaldina ze scény odfoukne. Druhé jednání končí v okamžiku, kdy na scéně zůstávají jen Král s Pantalónem a hroutí se z pohromy, která je potkala.

Druhý obraz druhého jednání bychom mohli rozdělit na dvě části, v první se odehrávají královské slavnosti, ta přejde výstupem Fata Morgany jako jakýmsi předělem do druhé části, kde pomatený princ zahoří láskou ke třem pomerančům. Spolu s tímto dramatickým vývojem se mění i postava Truffaldina. Až do onoho předělu ho můžeme vnímat čistě jako dvorního šaška, který dostal za úkol uspořádat slavnosti a tím uzdravit Prince. Máme proto na výběr poměrně velké množství hereckých a výrazových prostředků, kterými postavu

⁴⁶ Oh, je tremble, je tremble!

charakterizovat a v rámci dějové linie posouvat. Jak jsem uváděl již výše, vše záleží na individuálních dispozicích interpreta. Přesto, že se bavíme o díle, ve kterém nenalezneme výstupy jako v tradičních číslovaných operách a míst, které bychom mohli přirovnat ke klasickým belcantovým áriím, je v prvním jednání skutečně málo, by měl zůstat na prvním místě zpěv. Aby zněl hlas přirozeně a samozřejmě i v částech, které se podobají klasickým recitativům, musí být dílo poměrně detailně nazkoušeno, aby měl interpret pocit jistoty a tím i svobody k výrazové nadstavbě. Za takových okolností pak může zpěvák vršit výrazové prvky dle svého uvážení či v závislosti na režijním záměru.

V druhé části se dostává do popředí děje spíše postava Prince a z Truffaldina, bodrého a rozšafného dvorního baviče, který je schopný jak poskakovat u Princova lože, aby ho rozveselil, tak uspořádat velkou slavnost, se stane poněkud upozaděný společník, který se na pouť za pomeranči vydává velmi nerad. V takovém případě by měl interpret zapomenout na komické prvky tance, žonglování a charakteristickou mimiku šašků, zde by se měl hlavně stát vnímavým kolegou.

3.1.3 Třetí jednání

První obraz

Na začátku prvního obrazu třetího dějství se děj opery přesouvá na poušť, kde kouzelník Celio kreslí kruhy do písku, aby tím vyvolal Farfarella a dozvěděl se více o osudu Prince a Truffaldina. Poté, co se Farfarello vysměje kouzelníkovi za prohranou partii karet, zmizí zpět do pekla a na scéně se objevují zmínění dva. Farfarellův odchod je hudebně charakterizován dramaticky znějícími příznačnými motivy, které se objevují již na konci druhého jednání. Na něj navazuje hravě a bezstarostně znějící hudba, která podkresluje Princův a Truffaldinův rozhovor. Zatím co Princ už cítí blízkost pomerančů, stále vystrašený a nedůvtipně působící šašek přemítá nad původem větru, který je zavál na poušť. Jako by větami „*Myslím, že to byl cyklon. Anebo to mohl být monzun!*“⁴⁷ Prince vlastně zdržoval. Když se před nimi objeví Celio a chce je varovat před nebezpečím, do kterého se chystají, smyslů zbavený Princ jeho radám nenaslouchá a neustále jen mluví o pomerančích. Proto se kouzelník

⁴⁷ A mon avis c'était un cyclone. Ou cela peut être un mousson!

obrábí na Truffaldina, ten vystrašený naslouchá každému slovu. Vezme si od Celia kouzelnou stuhu, která by měla odlákat pozornost od zlé Kuchařky střežící pomeranče. Oba se s kouzelníkem loučí, Princ plný naděje spěchá kupředu, Truffaldino celý vystrašený ještě několikrát Celiovi poděkuje.

Druhý obraz

Předěl mezi prvním a druhým obrazem třetího jednání je vyplněn symfonickou mezihrou, která charakterizuje Princovo a Truffaldinovo putování. Opět jim do zad fouká vítr od Farfarella, který s příznačným motivem, jenž se v jeho přítomnosti ozývá již potřetí od konce druhého jednání, foukat přestává a oni spadnou na nádvoří Kreontina hradu. Na toto místo je navedl Celio, ale varoval je před Kuchařkou, která jednou ranou svojí sběračky zabije každého, kdo vkročí do její kuchyně. Napínavý charakter nálady zde autor líčí orchestrálním doprovodem s dynamikou pianissima a s melodií v basu, nad kterou se ozývají houslové a klarinetové trylky. Nad tímto doprovodem zazpívá velmi slabě Truffaldino výstižnou větu „*Bojím se, Princi!*“⁴⁸. Oba si všimnou nápisu nad svými hlavami a začnou ho hláskovat „*Kre... on... ta...*“⁴⁹. Jejich čtení je podloženo ostinátním smyčcovým doprovodem v pianissimu s poznámkou *agitato*, který postupně zesiluje až v moment, kdy jméno dočtou a dojde jim, že jsou ve velkém nebezpečí. V tom okamžiku nastupuje poměrně dramatická hudba v tutti obsazení orchestru a dynamice ve fortissimu, která předjímá úsek s tempovým označením *vivo* a staccatovým doprovodem v triolách, během kterého se po celou dobu plynule vyvíjí dynamika od pianissima až po forte a diminuendy zase zpět do ztišení. Truffaldino svůj strach nikterak neskrývá a větami „*Ach, to je strašné! Smrt je nablízku! Odejďme, Princi... rychle odejďme!*“⁵⁰ nabádá Prince k opuštění toho děsivého místa. Zatím, co Princ dokáže zachovat chladnou hlavu a zkoumá, kudy by se mohl dostat k pomerančům, šašek si zoufá nad situací, do které se dostali, a na Princovi otázky jen úsečně přitakává. Když se Princi podaří najít dveře od kuchyně, Truffaldino se ještě pokusí Prince naposledy varovat slovy „*Princi, dávejte pozor na sběračku! Princi... Princi... Bojím se kuchařky! Zabije nás velkou sběračkou!*“⁵¹.

⁴⁸ J'ai peur, mon Prince!

⁴⁹ Cré... on... te...

⁵⁰ Ah, c'est effroyable! La mort arrive! Partons, mon Prince... partons bien vite.

⁵¹ Prince, méfiez vous de la louche! Prince... Prince... Je crains la cuisinière! Elle nous tuera avec sa grande louche!

V ten moment nastává náhlý zlom v podobě akcentovaných akordů žestové sekce a tympánů, který hudebně charakterizuje lomcování s dveřmi, k nimž se Princ s Truffaldinem dostali. Po krátké orchestrální spojce začínají znít hudební motivy příznačné pro Kuchařku, se kterými se zmíněná dostává na scénu. Podle pokynů v libretu se oba v panice rozprchnou a schovají se každý dojiného kouta kuchyně. Kuchařka zlověstně obchází kuchyni a první, na koho narazí, je vystrašený Truffaldino. Ten se snaží vysvětlit, jak se k ní dostal do kuchyně, ale samým strachem se zmůže jen na nesouvislé věty „*Ach... já... paní... milostivá paní... vznešená paní... Při... přišel jsem sem... nedopatřením...*”⁵². Mezi jednotlivými útržky frází, které se snaží Truffaldino říci, mu Kuchařka vyhrožuje smrtí a dle poznámek v partituře vytasí velkou sběračku, chytne Truffaldina za límec a nemilosrdně s ním třese. Její slova jsou podložena doprovodem fagotů a smyčců, které hrají způsobem *col legno*, postupně se přidává i tuba, jež je charakteristickým nástrojem pro Kuchařku. Čím více s Truffaldinem třese, tím více narůstá dynamika a je akcentována každá slabika.

Náhle přichází další výrazový zlom předznamenáný na maximum zeslabenou dynamikou a ve vysoké poloze drženými trylky smyčcové sekce. V tento moment si Kuchařka všimne, že má u sebe Truffaldino nějakou zajímavou věc. Začne se ho sladším hlasem ptát, co to má a on naprosto bezmocný strachem odpovídá do ticha „*Stuhu...*”⁵³. Od tohoto okamžiku začne Truffaldino z Kuchařčina chování poznávat, že Celiova kouzelná stuha přeci jen účinkuje. Čím více je Kuchařka stuhou fascinována, tím více se šašek osměluje v komunikaci s ní a na otázku, odkud tu stuhu má, dokáže důvtipně odpovědět „*No, víš... Jak bych ti to řekl? Je to... tajemství...*”⁵⁴. Prokofiev jeho pookřávání naznačil i v doprovodu. Nejprve jsou v notách pod Truffaldinovou pěveckou linkou jen pauzy a jeho zpěv zní do ticha. S postupným narůstáním odvahy použil autor pod zpěvnou linkou nejprve *pizzacata* smyčců a později klasicky znějící doprovod.

Kuchařka nemůže od stuhy odtrhnout oči a Truffaldino pochopí, že čím déle bude tento okamžik zdržovat, tím větší bude mít Princ šanci na nalezení pomerančů. Brzy se však z orchestru ozve příznačný motiv Princovy lásky k pomerančům a na jevišti by se měl objevit Princ s třemi velkými pomeranči v náručí. Truffaldino

⁵² Ah... moi... madame... ma belle dame... ma noble dame... Je suis ve... venu là... par mégarde...

⁵³ Un ruban...

⁵⁴ Ça, vois tu... comment te dire? C'est un... secret...

koketně znějící Kuchařku ještě chvíli napíná otázkami „*Ty ji chceš, abys měla na mě památku? Jseš si tím jistá?*“⁵⁵, ale když uvidí Prince s pomeranči, obřadně jí stuhu předá a se slovy „*Vezmi si ji a buď šťastná.*“⁵⁶ se s ní rozloučí a prchá spolu s Prince pryč.

Ve druhém obraze třetího jednání se nám odkrývá nový pohled na charakter Truffaldinovy postavy. Obecně až ve třetím jednání se s ním setkáváme jako s ustrašeným společníkem. Interpretovi to však dává do rukou mnohem širší paletu výrazových prostředků, pomocí kterých může roli dvorního šaška a v tuto chvíli i společníka na pouti divákovi předat. Celý obraz bych rozdělil do dvou částí. V první se Truffaldino s Princem ocitá na nádvoří Kreontina hradu. Zde působí ustrašeným dojmem, ale z pěveckého hlediska stačí, aby se zpěvák držel jen předepsané dynamiky a hudební artikulace. Měl by tu fungovat jako Princův společník, který, ovlivněný strachem, svého pána stále varuje před nebezpečím, ale není schopný žádného konstruktivního řešení nastalé situace. Ve druhé části obrazu, jejíž začátek bych pomyslně umístil do momentu příchodu Kuchařky, se do popředí opět dostává Truffaldino coby bavič, protože Princ tou dobou kdesi hledá pomeranče a umožňuje-li to jevištní záměr, není ani na scéně. Zpěvák zde musí zvládnout vytvořit jakýsi malý vývojový oblouk postavy v rámci poměrně krátké plochy. V okamžiku, kdy Truffaldina lapí Kuchařka, je šašek naprosto paralyzován strachem o svůj život. Jak jsem psal již dříve, zpočátku pod jeho zpěvem nezní žádná hudba, což interpretovi umožňuje uplatnit více výrazový způsob zpěvu, protože se nemusí soustředit na znění svého hlasu v poměru k orchestru. I sebemenší tón s eventuálním náznakem šepotu v tomto případě vynikne. Ve chvíli, kdy Kuchařka spatří stuhu a on pochopí, že ji skrz ni může ovládat, měl by se osmělovat nejen herecky, ale také pěvecky. Čím více Truffaldino pozbývá strach, tím rozšafněji by měl jeho hlas znít a ke konci obrazu, kdy už má Kuchařku naprosto ve své moci, by mohl interpret dozrát až k určitému šibalství. Jak je psáno v poznámkách, onu stružku jí podá obřadně, což jen nasvědčuje tomu, že se vrátil k charakteru šaška, který i v takovýchto situacích umí pobavit.

⁵⁵ C'est pour te rappeler de moi quo tu le veux, en estu bien sûre?

⁵⁶ Prends le et sois contente.

Třetí obraz

Druhý obraz přechází plynule do třetího opět pomocí symfonické mezihry, která zazní už jako spojka mezi prvními dvěma obrazy. Nesetkáme se zde však s Farfarellem a jeho příznačným motivem, jako tomu bylo doposud. Dějově se ocitáme opět na poušti, je večer a Princ s Truffaldinem by měli přicházet na scénu z opačné strany, než jak tomu bylo v prvním obraze. Táhnou za sebou pomeranče, které se zvětšují úměrně ke vzdálenosti od Kreontina hradu.

Ostinátní doprovod klarinetů ve staccatu a smyčců hrající pizzicato zahájí třetí obraz a podbarvuje putování dvou horkem vyprahlých osob. Oba jsou cestou vyčerpaní, protože už jim do zad nevaně Farfarellův vítr a musí se tedy spoléhat jen na svou sílu. Zatím, co Princ padá únavou, Truffaldino se potýká s jiným problémem a snaží se Princi povědět „*Pomeranče jsou tak velké, že je vlečeme tak tak. Ach jakou mám žízeň!*“⁵⁷. Princ na jeho nářky nereaguje, tak se šašek připomíná s větším důrazem větou „*Mám žízeň, Princi!*“⁵⁸. Princ únavou téměř usíná a myslí jen na to, kam si lehnout. Jeho malátnost je ilustrována slabou dynamikou v pianissimu a malým ritardandem před koncem jeho fráze. Na to navazuje subito ve forte Truffaldinova výčitka „*Princi, zatím co vy budete spát, já umřu žízni!*“⁵⁹. Jeho sdělení by mělo působit hodně neklidně. Čím více upadá Princ do spánku, tím více by měl být Truffaldino nervózní, protože chápe, že může na poušti zemřít žízni a že spící Princ mu nikterak jeho problém nevyřeší. Snaží se proto mluvit hodně nahlas, aby Prince ještě udržel v bdělém stavu, což autor řeší nejen dynamickým rozdílem pěveckých linek obou přítomných, ale také způsobem tvorby tónu smyčcové sekce col legno a označením espressivo.

Poté, co Princ nadobro usne, se do středu pozornosti opět dostává Truffaldino, tentokrát prostřednictvím nejdelšího sólového úseku své role. Během této části, která je zpracována celou řadou hudebních výrazových prostředků, se diváci seznámí s dalším psychologickým rozměrem Truffaldinovy postavy, totiž s jakýmsi filozofem, který v nastalé situaci celkem popisně zprostředkovává publiku své myšlenky. Princovo usínání je podloženo v orchestru dvěma dlouho znějícími akordy fléten, hoboju a harfy, jež přesně charakterizují uklidňující se náladu. Na to okamžitě naváže v tempovém označení allegro staccatový

⁵⁷ Les ganges sont si grandes que c'est à grande peine qu'on les traîne. Ah quelle soif!

⁵⁸ J'ai soif, Prince!

⁵⁹ Prince, mais pendant que vous dormirez, je mourrai de soif!

doprovod violoncell, kontrabasů a fagotů, na jehož základě začne Truffaldino lamentovat „*Ten princ je tedy dobrý! Spát, když mám pekelnou žízeň!*“⁶⁰. Už jen podle znění orchestru by měl Truffaldinův zpěv působit velmi vzrušeně a dle mého názoru je na místě i jistý pocit bezmoci, který by měl být pro diváky jasně čitelný. Během svého zpívání hledá vodu, kterou by se mohl svlažit, ale když žádnou nenalézá, za doprovodu ostinátních figur ve violách zvolá „*Dejte mi napít! Dejte mi vodu! Dejte mi ji teď hned!*“⁶¹. Interpret zde má na výběr z několika způsobů, jak tyto věty uchopit. Může to celé myslet směrem k sobě, jako by zvoláním sám sebe poněkud litoval. Dalším způsobem je hledání někoho na jevišti, kdo by ho zachránil před smrtí žízni. Poslední možností je adresování proseb směrem přímo k divákům, ať už jen do pléna nebo ke konkrétním osobám v řadách hlediště. Ve výsledku samozřejmě záleží na režijním záměru, aby koncept zůstal sjednocený a nepůsobilo by jakési vybočení z role a kontakt s diváky poněkud lacině.

Když se Truffaldino pomoci nedovolá, snaží se Prince vzbudit jak verbálně, tak i fyzickým kontaktem, ale to se mu nepodaří, tak jen do ticha konstatuje „*Spí jako špalek.*“⁶². V tom si ale uvědomí, že má s sebou tři pomeranče. Jeho náhlé zjištění je doprovázeno příznačným motivem, který zazní vždy, když se nějakým způsobem dostanou pomeranče do povědomí, a z obou stran je ohraničeno generálními pauzami, aby tím autor dal na Truffaldinův nápad zřetel. Po pauze začne opět poněkud rozrušeně znějící hudba, ve které se znovu objeví motiv pomerančů a nad kterou šašek nahlas přemýšlí „*Ale co kdybych rozkrojil jen jeden ze tří? Jsou tak krásné a šťavnaté!*“⁶³. Podle pokynů v libretu se chopí meče a rozeběhne se k pomeranči, aby ho rozkrojil, ale hned od něj couvne. To si uvědomí, že má strach z Prince. Myšlenkový zlom je vykreslen zklidněním a dvěma nepatrnými akordy ve staccatu, mezi kterými má opět Truffaldinovo sdělení „*Ne! Bojím se Prince!*“⁶⁴ větší prostor pro výrazově laděný projev. Po této krátké větě se znovu vrací neklidný hudební nápad, během kterého se šašek dostává zpět k úvahám o smrti a smyslu jejich strastiplné pouti. Uvědomuje si, že pokud zemře žízni dříve, než najde pomoc, Princ zůstane na poušti sám a nikdy se mu samotnému nepodaří pomeranče dopravit v pořádku domů. Bude

⁶⁰ I lest drôle, le Prince! Dormir, quand j'ai une soif de diable!

⁶¹ Donnez moi a boire! Donnez moi de l'eau! Donnez m'en de suite!

⁶² Il dort comme un sourd.

⁶³ Mais si j'ouvrais ne fut-ce qu'ume seule des trois? Elle sont si belles et si juteuses!

⁶⁴ Non! J'ai peur du Prince!

to konec pro něj, pro Prince, který znovu onemocní, a pro království, kterého se zmocní Clarice a Leandr. Dojde tedy k názoru, že i přes Celiovo varování, aby pomeranče rozkrojili někde u pramene, bude nejlepší, když jeden pomeranč rozřízne a sní hned. Celý bez sebe, jak se píše v poznámkách, obejmeme jeden z pomerančů a nad široce znějícím doprovodem orchestru, zkomponovaným pro smyčce a dechy s množstvím harfových arpeggií a pozounových glissand, zvolá „*Ten je tak šťavnatý! Ach, jak je obrovský!*“. Chopí se meče a za znění leitmotivu, jenž je příznačný pro moment rozříznutí pomeranče, jej rozpůlí.

Hudebně i dramaticky vygradovaný moment zklidní generální pauza, během které vyleze z pomeranče princezna Linetka. Od tohoto momentu můžeme v podstatě slyšet dvě hudebně tematické oblasti, které se střídají a s narůstající intenzitou sdělení i prolínají. Tou první oblastí je linka princezny Linetky, jejíž hudební materiál je lyrický, až sentimentálně znějící. Od chvíle, kdy se totiž objeví na scéně, trpí žízní a prosí o vodu. Druhou oblastí je part překvapeného a bezmocného Truffaldina, který je charakterizován staccatem a doprovodem fagutů a smyčců hrajících způsobem *col legno*. Čím více prosí Linetka o vodu, tím více je Truffaldino zmatený a větami „*Princezno... Princezno... kde mám najít pramen? Všechno je vyprahlé... Och, princezno...*“⁶⁵ se jí marně snaží chlácholit. Princezna však stále naléhá a přesvědčuje šaška, že bez jeho pomoci brzy zemře. Když se Truffaldinovi nepodaří vzbudit Prince, napadne ho jen jediná možnost, totiž rozkrojit druhý pomeranč, aby jeho šťávou Linetku svlažil.

Opět se ozve motiv charakteristický pro rozkrojení pomeranče a z druhého kusu ovoce vyleze princezna Nikoletka. Její hudební materiál je velmi podobný tomu princezny Linetky, a tak spolu postupně splynou. Princezna zprvu celá září, ale jelikož ji trápí stejný problém jako první princeznu, začnou se obě dožadovat na Truffaldinovi vody. Ten už je naprosto bezradný, zděšeně před nimi couvá a snaží se je chlácholit „*Princezny... Strpení! Jen pár hodin... Hlavu vzhůru!*“⁶⁶. Jak v nich pomalu slábne život, utichá i jejich doprovodná hudba, Truffaldino přihlíží tomu, jak postupně obě zemřou a se slovy „*Odsud... Co nejrychleji odsud!*“⁶⁷ prchá ze scény.

⁶⁵ Princesse... Princesse... où trouver une source? Tou test aride... Oh, Princesse...

⁶⁶ Princesses... patience... seule-ment quelques heures... Courage!

⁶⁷ Partir...partir au plus vite!

Z interpretačního hlediska můžeme tento obraz rozdělit do tří částí. V první se setkáváme s Truffaldinem, který je, jako již několikrát, Princův společník na cestách. Tentokrát však může být Truffaldino poněkud rozmrzelý. Vzhledem k tomu, že se ocitli na poušti bez Farfarellova větru v zádech, bez vody a s břemenem tří pomerančů, může si zpěvák dovolit vzbudit dojem, že v takové situaci vůbec nechce být. Zatím, co je Princ hnán láskou k pomerančům a chce si jen na chvíli odpočinout, Truffaldina nic podobného nepohání a navíc má obrovskou žízeň. Interpret tedy může dle mého názoru působit vůči Princi s určitou nadsázkou až nepříjemně. Poté, co Princ usne, dostáváme se do druhé pomyslné části třetího obrazu, ve které Truffaldino opět vstupuje do středu pozornosti. Je na pokraji zoufalství z nekonečné žízně a navíc plný nepochopení vůči Princovi. Tím vytváří jakýsi protipól k osobě dvorního baviče, kterým byl v prvním a druhém jednání. Dalo by se říci, že je jeho postava v tomto okamžiku až tragikomická s jistým náznakem filozofie. Interpret zde musí vystřídat několik myšlenek, které spolu ani nemusí tolik souviset, což jen ilustruje Truffaldinovo rychlé těkání od nápadu k nápadu. Zpěvák by se měl především zaměřit na rychlé a přesně ohraničené střídání myšlenek. Měl by pomocí různých výrazových prostředků jakoby předjímat každou novou tezi, aby ji tím divákovi zřetelněji zprostředkoval. V poslední části, ve které postupně rozkrojí dva pomeranče a objeví v nich Linetku a Nikoletku, je Truffaldino plný překvapení z toho, co se mu právě odehrává před očima. Interpret by měl zvládnout předat divákovi údiv, jenž nebude působit hraně a uměle. Dle mého názoru to je důležité hlavně proto, aby v tento okamžik vypadal Truffaldino čistě a bezelstně, protože uměle působící přehnaný údiv by ho mohl vrátit zpět do komické roviny dvorního šaška, což se podle mě nehodí. Ještě by bylo vhodné vytvořit výrazový oblouk mezi prvotním údivem a konečným zděšením ze smrti princezen, aby byl Truffaldinův útek herecky připravený a nepůsobil jako momentální nápad bez zdůvodnění.

3.1.4 Čtvrté jednání

Druhý obraz

Ve čtvrtém jednání se s postavou Truffaldina setkáváme až v posledním obrazu, a to ještě jen prostřednictvím dvou jednovětých výstupů. Do popředí se totiž dostává Princ se svojí dějovou linií a Truffaldino se vrací zpět do role dvorního šaška, jednoho z mnoha sloužících na královském dvoře.

První Truffaldinova fráze přichází na řadu ve chvíli, kdy před dvořany a všemi nastoupenými postavami patřícími na královský dvůr promění kouzelník Celio kysu sedící na trůně zpět v princeznu Ninetku. Princ nevychází z údivu, protože vedle něj stojí Smeraldina, o které se domnívá, že je to ona princezna z pomeranče. Kouzelník tím zlomí kletbu Fata Morgany, která Ninetku bodnutím jehlice proměnila v kysu a k Princi Seraldinu sama poslala. Nastoupení dvořané nechápou, co se to před jejich zraky děje. Sám Král, jenž pozoruje dvě ženy a také netuší, jak k tomu celému došlo, pronese směrem k Ninetce v pianissimu „*Jsem překvapen. Vážně není špatná.*“⁶⁸ Poté se otočí k druhé a po utichnutí orchestru se ptá „*A co je tedy tato žena?*“⁶⁹. Odpověď přijde od Truffaldina, který se náhle odněkud objeví a za doprovodu žertovných motivů dechové sekce orchestru prohlásí „*Ale to je Smeraldina!*“⁷⁰.

Král začíná konečně všechno chápat a uvědomí si, že Smeraldina měla vždy velmi blízko ke Clarici a Leandrovi. Usedne na trůn, všichni kolem stojí jako omráčení, dvořané volají po spravedlnosti a Král po majestátním monologu nařídí jmenované tři popravit. Všichni podle pokynů v libretu by měli padnout na kolena a v napětí způsobeném tremolem kontrabasů a vířením tympanů zvolá Truffaldino sladce „*Ó, Králi, odpusť jim!*“⁷¹. Než však stačí říci něco více, je umlčen Pantalonom.

Pak už se jen Truffaldino přidá k pronásledování obviněných, kteří se snaží utéct z hradu, ale nakonec je zachrání Fata Morgana a on spolu s ostatními dvořany zůstane stát na prázdném jevišti, Král sedí na trůně, vedle na svém křesle sedí Ninetka a u ní klečí spokojený Princ. V ten moment nabádají Podivíni všechny shromážděné, aby provolávali slávu svému Králi, ten však chce popřát dlouhý život Princovi a Ninetce. Nastoupený dav spolu s Truffaldinem tedy zvolá „*Požehnán buď náš král, princ a princezna!*“⁷² a tím opera končí.

Ve čtvrtém jednání, byť se jedná jen o krátký moment, může být trochu sporné, jakým způsobem k psychologii postavy Truffaldina přistoupit. Z mého pohledu by odhalení Smeraldiny mělo působit komicky, což umožňuje samotný doprovod

⁶⁸ Je suis surpris. Mais elle n'est vraiment pas mal.

⁶⁹ Alors cette femme?

⁷⁰ Mais c'est Sméraldine!

⁷¹ O Roi, pardonne les!

⁷² Bénis soit notre Roi, le Prince et la Princesse!

této věty. Vzhledem k tomu, že se na scéně šašek objeví z ničeho nic, bez jakéhokoliv hlubšího důvodu, má opravdu jediný účel, a to Smeraldinino vyzrazení nic netušícímu davu. Už z toho důvodu by měl být Truffaldino potěšen, že zná pravdu, a měl by ke svému sdělení přistupovat s povahou dvorního šaška, který se svým objevem a nevědomostí druhých poměrně dobře baví.

Druhá fráze, kterou prosí Krále, aby dal zrádcům svobodu, je závislá čistě na režijním záměru. Truffaldino je v tom okamžiku jediný, kdo se odsouzených zastane, i když k tomu dle mého názoru nemá důvod. Patrně to jen vypovídá o jeho lidskosti a čistotě charakteru.

Jak jsem psal již na začátku této kapitoly, nezáleží tolik na hlasovém oboru zpěváka, který se má role Truffaldina zhostit, nýbrž na jeho pěveckých a výrazových schopnostech. Na prvním místě by mělo pro interpreta být dokonalé zvládnutí pěvecké linky, jak z hlediska hudební přesnosti, tak i z hlediska vokálního. Za předpokladu, že je z těchto pohledů dílo pečlivě nastudováno, si může zpěvák dovolit popustit uzdu svojí tvůrčí herecké fantazii, což je pro ztvárnění této role nesmírně důležité. V neposlední řadě pak svojí neomylnou znalostí partu plní funkci spolehlivého kolegy, protože jak vyplývá z notového zápisu, vyjma krátké sólové části ve třetím jednání není Truffaldino na scéně nikdy sám a vždy s někým tvoří partnerskou dvojici.

Je také nesmírně důležité udržet vývojový oblouk psychologie Truffaldinovy postavy. Dle mého názoru musí interpret najít jakýsi společný jmenovatel pro všechny situace, ve kterých se v opeře vyskytuje a tím samotnou roli charakterizovat. Pokud se tak nepovede, může se stát, že se postava rozdrobí do jednotlivých obrazů a jeho přítomnost na scéně bude působit poněkud epizodicky. Bude mít charakter vždy jen takový, jací budou ostatní kolem a do jakých situací se v průběhu děje dostane. A to dle mého názoru může působit povrchně.

3.2 Princ

Postava Prince je co do četnosti výskytu v průběhu opery druhou nejrozsáhlejší mužskou figurou. Z interpretačního hlediska bychom mohli tuto roli rozdělit do tří psychologických rovin, kterými postava Prince během jednotlivých obrazů opery postupně projde. Nejprve se s touto figurou setkáváme ve druhém jednání, kdy je Princ nemocný hypochondrií a je tudíž charakterizován útrpným naříkáním. Po uzdravení se dostává do roviny očarovaného a pomeranči posedlého Prince, který jako by svou energií byl pravým opakem dosavadní figury. Posledním psychologickým rozměrem je vyvrcholení lyrické povahy postavy ve třetím obraze třetího jednání, kdy se Princ setkává v Ninetkou. Jeho figura jako by v tom momentě došla opravdovostí ke svému naplnění.

Roli Prince napsal Prokofiev pro tenor. Vzhledem k hudebnímu materiálu, kterým je tato postava charakterizována, a v souvislosti s odehrávajícím se příběhem se nejvíce pro tuto roli hodí tenor lyrický. Podobně jako u postavy Truffaldina je nesmírně důležité, zda dokáže interpret svým herectvím a především srozumitelnou výslovností předat divákovi autorův kýžený záměr. Na rozdíl však od svého tenorového kolegy, jehož part je psaný místy až recitativně, má pěvecká linka Prince těžiště v kantiléně. Proto se dle mého názoru v této roli nejlépe uplatní lyrický tenor se svoji charakteristickou barvou, specifickým posazením hlasu a zářivou vysokou polohou.

3.2.1 Druhé jednání

První obraz

S postavou Prince se setkáváme hned na začátku druhého jednání. Podle poznámek v klavírním výtahu je oblečený v jakémsi karikaturním úboru nemocných s obkladem na čele, kolem sebe má stoly obložené lahvičkami, mastmi, plivátky a dalšími potřebnými předměty odpovídajícími jeho stavu. Po hravě znějícím doprovodu se Truffaldino, který dokončil svůj zábavný tanec, ptá Prince, zda to bylo vtipné. Po téměř dvoutaktové pauze dostane od nemocného odpověď „*Ne, ne, není...*”⁷³. V poznámkách nad pěveckou linkou stojí spáno, že by to mělo být zpíváno nemocným hlasem. Zde záleží na interpretovi, na jeho

⁷³ Ah, non, non...

schopnostech, zkušenostech a míře vkusu, jakým způsobem hlas nemocného vytvoří, ale nutným výrazovým prvkem by přinejmenším mělo být dodržení předepsané dynamiky fortepiano. Truffaldino se ptá tedy podruhé. Princ po generální pauze, která může být využita pro hereckou akci, znovu odpoví, že to vtipné není a začne si stěžovat „*Zrak se mi kalí, hlava mi hoří, bolí mě ledviny, bolí mě játra!*“⁷⁴. Již při prvních Princových větách použil autor kantilénu, ve které se interpret pro dodání důrazu může opírat o akcenty na prvních dobách. Truffaldino s Princem soucítí, ale šaškův soucit v něm ještě prohlubuje jeho zdravotní problémy, a tak dodává „*Ty říkáš, že je to hrozné, ale je to mnohem horší! Och! Och!*“⁷⁵. Dle mého názoru by měl Princ od prvního momentu, kdy promluví, působit komicky. Neměl by ale vtipné situace vytvářet tak, jako tomu je v případě Truffaldina. Spíš by se měl zpěvák zaměřit na jakýsi karikaturní pohled na roli v této fázi opery, jak se ostatně píše i v poznámkách stran Princova kostýmu. Myslím si, že potřebné nadsázky lze dosáhnout takovým způsobem, že bude interpret své počínání myslet naprosto vážně, a spolu s kostýmem, rekvizitami, důrazem na vyznění textu a v neposlední řadě s charakteristickým posazením hlasu nemocného může docílit až parodického vyznění role, které ve chvíli prvního seznámení postavy s diváky je naprosto patřičné.

Zatím, co Truffaldino přemýšlí, jak by nemocného zabavil, se Princ dostává do další fáze prezentace své hypochondrie. Autor pro ni zvolil prvek sténání, který hudebně vychází z obměny jednotaktové figury s použitím prostého textu „*Oh!*“ nebo „*A!*“. Vzhledem k tomu, že si postava Prince notnou chvíli s tímto prvkem vystačí, měl by interpret každý z těchto úseků nějakým způsobem odlišit a v rámci obrazu i vystavět, aby jeho zpěv nepůsobil samoučelným dojmem. Hned u první pasáže figur, přes kterou šašek stranou uvažuje o možných prostředcích pro pobavení Prince, by se měl dle notového zápisu zpěvák snažit udělat nepatrné crescendo a decrescendo v rámci každého taktu a ještě dynamicky vystavět celou frázi od piano po forte, které ještě vyvrcholí Princovým rozkašláním se.

Po výrazové pauze se od toho momentu Princovi figury poněkud zrychlí, jsou akcentované, v dynamice forte a podložené stejnými motivy smyčců ve staccatu.

⁷⁴ Ma vue se brouille, j'ai la tyté en feu, des douleurs aux reins et des douleurs au foie!

⁷⁵ Tu dis que c'est pénible. C'est pire, pire, pire! Oh! Oh!

V tu chvíli dle pokynů nad notovým zápisem Princ ukazuje na svá ústa a na plivátko, na které sám nedosáhne. Podle neklidné hudby by se dalo usuzovat, že je Princ čím dál nervóznější, o to více, když Truffaldino nereaguje napoprvé a ještě jednou se Prince ptá, co si vlastně přeje. Interpret zde má dobrou příležitost ukázat další povahový rys nemocného. Vzhledem ke zrychlení a silné dynamice můžeme chápat toto místo jako skutečný zdravotní problém. Zpěvák může tento krátký úsek pojmout jako jakési volání o pomoc. Pokud divák z Princova jednání usoudí, že mu jde opravdu o život, byť jen kvůli takové maličkosti, může tak interpret docílit poměrně zajímavého výrazového prostředku. V okamžiku, kdy si Princ uleví, dojde opět k hudebnímu zklidnění a k návratu pomalých figur. Už i pro tento moment je důležité, aby předešlé rychlé figury působily neklidně a byly interpretačně výrazné. Od chvíle jakéhosi útlumu se Princ, kterého už netrápí skutečný problém, navrací do své hypochondrie a naříká nad obtížemi, které z pohledu diváka vlastně nemá.

Když Truffaldino zjistí, že Prince někdo tráví martelskými verši, začne hned jednat a snaží se nemocného přesvědčit, aby se oblékl a šel s ním na královskou slavnost. Toto přemlouvání je doprovázeno poměrně energickou hudbou v orchestru, která však se začátkem zpěvu Prince a s jeho větami „*Obléct? Mě? Co mi to říká za šílenost!*“⁷⁶ opět přejde do jakéhosi útlumu. Tento tempový výrazový prvek vždy charakterizuje Princovu náladu a interpret by jej měl naplno využít. Autor tím vykreslil Princovo odmítání jakékoli pomoci. Dle mého názoru by ještě mohl interpret vložit do sténání a odmítání šaška jakýsi prvek sebelítosti, který by pro diváky správně odůvodněný doplnil psychologickou linii postavy. Truffaldinovo přesvědčování přeruší náhlý příchod Komiků lačných po bujarém smíchu a jejich oponentů Podivínů, kteří se je snaží vyhnat. Princ zde má poměrně velký prostor pro hereckou akci. Vzhledem k charakteru hudby, která podkresluje nejprve slovní roztržku a poté přímo souboj zmíněných skupinek, by měl Princ cítit opravdu velkou nelibost z nastalé situace. Interpret zde může použít hereckou gestikulaci jako například držení se za hlavu, která jako by s každým dalším slovem Komiků a Podivínů více a více bolela, zacpávání si uší a podobně. Dle mého názoru by mohl být na místě i náznak schovávání se, jako by si chtěl Princ chránit holý život. Po odchodu obou bojujících skupin a po postupném hudebním zklidnění, se Princ za doprovodu ostinátních figur v kontrabasech zmůže jen na krátké „*Oh!*“ v dynamice piana. Pro dokreslení

⁷⁶ M'habiller, moi? C'est fou ce qu'il me dit!

situace by měl zpěvák tento svoji délkou zanedbatelný vzdech zdůraznit. Vznikne tak pro diváky zajímavý komický moment, při kterém může Princ působit, jako by se stěží ubránil Komikům a Podivínům, se kterými ale vůbec nepřišel do styku. Jednalo by se jen o další vystupňování sebelítosti.

S nástupem hudebního tématu královského pochodu se dostáváme do části prvního obrazu, pro kterou je příznačný další povahový rys Princovy osobnosti, totiž vrtošivost a dětinskost. Čím více se Truffaldino snaží nemocného motivovat k nějaké činnosti, tím více je Princ odmítavý a tvrdohlavý. Hned zkraje, když šašek poukazuje na z dálky znějící pochod, ho Princ rázně utne větou „*Ne, já zůstávám tady.*“⁷⁷ Další šaškovy dobře míněné snahy nenechá ani doznít a rovnou je přeruší rozkazem „*Dej mi ten lék!*“⁷⁸. Truffaldino se zatím nenechává odbýt, ale pro větší důraz svých sdělení už rovnou podává Princovi oblečení, aby celou akci urychlil. Úměrně šaškovým nápadům Princ stupňuje svoji vrtošivost a častuje Truffaldina dalším rozkazem „*Dej mi ty kapky! Rychle, patnáct kapek!*“⁷⁹. Tento pokyn už šaška nazlobí a se změnou hudebního materiálu začne Princovy medikamenty vyhazovat z okna. Zde je velice důležité, aby byli oba interpreti vnímavý jeden k druhému a stupňovali svoje akce v závislosti na sobě. Rozzlobený Truffaldino vyhazuje lahvičky s čím dál větší razancí a Princ se začíná v záchvatu zoufalosti uchýlovat k nadávkám jako „*Mé kapky! Taková opovážlivost! Ničemo! Bídáku! Darebáku!*“⁸⁰. Jakoby paralyzovaný vztekem a Truffaldinovou opovážlivostí si skoro ani nevšimá, že šašek zašel až tak daleko, že ho obléká do kabátu, přehazuje si ho přes rameno a odnáší ho pryč z komnaty. Podle poznámek v libretu by se měl Princ bránit a plačtivě křičet jako malé dítě „*Ach! Ach! Pust' mě! Pust' mě! Zabiješ mě! Zabiješ mě! Ach!*“⁸¹ S posledními větami se part Prince za bouřlivého ostinatního doprovodu dostává do exponovanější polohy, ve které autor ještě uplatnil dynamiku fortissima a na každé vykřiknutí „*Ach!*“ použil akcenty. Zpěvák zde tudíž má velký prostor pro expresivní vyjádření Princových emocí, a tomto případě vzteku, bezmoci, které mohou postupně přejít ve výrazný pláč a zoufalost.

⁷⁷ Non, je reste.

⁷⁸ Donne moi de cette médecine!

⁷⁹ Donne moi ces gouttes! Vite, quinze gouttes!

⁸⁰ Des gouttes! Quelle audace! Canaille! Infâme! Fripouille!

⁸¹ Ah! Ah! Lâche moi! Lâche moi! J'en mourrai! J'en mourrai! Ah!

V prvním obrazu druhého jednání se s Princem setkáváme poprvé. Není to však jeho pravý charakter, s tím se diváci seznámí až později. Jeho prvnímu výstupu předchází dialog Krále a Pantalona v prvním jednání, ze kterého se diváci dozvídají, jak se to má s jeho nemocí. Proto je nesmírně důležité, aby interpret již od prvního tónu na toto uvedení navázal. Dalším důležitým charakteristickým rysem psychologické roviny, ve které se Princ nachází v tomto jednání, je samotná nemoc, lépe řečeno hypochondrie. Pokud má tato postava působit komicky až karikaturně, je zapotřebí, aby na diváky nepůsobila dojmem běžným způsobem nemocného člověka. Skrz jakési výrazové uzpůsobení posazení hlasu a hudebně provedené sténání, by publikum mělo vidět osobu, která své potíže zveličuje, pokud vůbec nějaké má.

Druhý obraz

Do druhého obrazu druhého jednání se plynule přejde pomocí symfonické mezihry v podobě královského pochodu. Na scéně stojí nastoupený dav dvořanů, Král, Clarice, Leandr a Pantalón. Uprostřed scény stojí Truffaldino a po doznění famfár, kterými reálně začíná druhý obraz, s vervou ohlašuje první zábavní číslo. Princ by se měl nacházet někde v blízkosti královské rodiny a podle pokynů v libretu by měl být zachumlaný v kabátu a kožešinách. Už tento fakt, je-li s ním kalkulováno v rámci režijního záměru, nabízí zpěvákovi v roli Prince celou řadu výrazových možností.

Poté, co Truffaldino pozve na scénu dvě skupiny oblud, které spolu vykonají pro pobavení zápas, se jde zeptat ke královské rodině, jestli se Princ zasmál. Ten, zabalený do svých kožešin, jako by na sobě cítil pohledy všech zúčastněných, odpoví dle poznámek ukňouraným hlasem „*Z toho hluku mi třeští hlava! Vzduch škodí mému ubohému srdci!*“⁸². Princ by měl v tento moment působit opravdu velmi zranitelně. Interpret tím může vytvořit kontrast mezi bavícím se davem a svým utrpením, což automaticky napomůže i Truffaldinovi, který tím dostane impuls ke svému dalšímu počínání. Obecně by se dalo říci, že i přes přítomnost davu na scéně jsou středobodem dění oni dva a jejich herecké napojení dává publiku najevo, kam se bude děj ubírat. Truffaldino po nezdaru prvního čísla pošle pryč obludy a přivolá číslo druhé, totiž fontány chrlící olej s vínem a zástup opilců a nenasytů. Čím více se dav baví, tím větší utrpení to Princi přináší, a

⁸² Ce bruit me fatigue la tête! L'air est néfaste à mon pauvre cœur!

proto plačtivě odpovídá na šaškovu otázku „*Och, dejte mě do měkoučké postele!*“⁸³. Jeho prosba by měla vyznít žalostněji než v prvním případě, jako kontrastní reakce k ještě více bujarému zábavnímu číslu. Dle mého názoru by měla být postava Prince v průběhu těchto oslav umístěna na nějakém dobře viditelném místě, protože nastalá situace dává interpretovi velký prostor pro reakce a hereckou činnost. Dovoluje-li to režijní záměr, nabízí se interpretovi celá škála výrazových prostředků. Počínaje již zmíněným zabalením v kožešinách, ze kterého lze vycházet, přes mimiku, ve které by se rozhodně mělo odrážet Princovo utrpení a nevole, a v neposlední řadě gesta, kterými se může Princ bránit před zábavou rozjařeným davem. Stále se dá také vycházet z faktu, že je nemocný hypochondrií, takže ve vhodně zvolených místech může zpěvák dát divákům najevo bolest hlavy nebo gesty kontrolovat například svoji tělesnou teplotu či puls. Interpret by měl mít na paměti, že jeho postava stále působí komicky a s notnou mírou vkusu své problémy zveličuje.

Po umě napsané hádce Truffaldina a Fata Morgany, která tvoří jakýsi dějový předěl, nastává v okamžiku pádu čarodějky na zem hudební zlom. Po šaškově větě „*Ach, ty prokletá!*“⁸⁴, která je zpívána do ticha, začíná znít v orchestru jednotaktová figura v dynamice forte, s tempovou změnou molto animato oproti předešlému. Ostinatně se opakující figura smyčců postupně přechází decrescendem do pianissima a po úplném ztišení se ozve Princovo „*Ha ha*“. Jeho smích stále narůstá jak na dynamice, tak motivickým materiálem a v orchestru vždy po čtyřech taktech houstne doprovod jak harmonicky, tak instrumentálním obsazením. Smích je stále veselejší a silnější, až přejde dynamickou gradací do forte a předznamená dílčí zlom, od kterého Princův projev radosti působí tak vehementně, že se jím až dusí. Od toho okamžiku začínají v doprovodu znít tremola s pizzicaty v basové poloze, nad nimiž Princ konečně schopný souvislého slova s pozvolným ritardandem zvolá „*Ta stařena... ta stařena... je tak legrační!*“⁸⁵. Zde je důležité, jakým způsobem interpret k hudebně zpracovanému smíchu přistoupí. Dle mého názoru by tento úsek neměl působit jako prezentace dokonalého zpěvu, protože by tím výsledné vyznění poměrně utrpělo. Spíše by mohl zpěvák vycházet z dosavadního výrazového posazení hlasu a stejným způsobem, jakým barevně charakterizoval sebelítost či pláč, by mohl přistoupit

⁸³ Oh, mettez moi, mettez moi dans un lit bien douillet!

⁸⁴ Ah, maudite!

⁸⁵ Cette vieille... cette vieille... est si drôle!

ke stále se stupňujícímu smíchu. Samozřejmostí ale zůstává kvalita hlasu, která by tím neměla být snížena, zejména také proto, aby se interpret mohl s nadhledem vypořádat se zbytkem svého partu, jehož charakter se od toho momentu podstatně mění.

Poté, co Princ ukončí svůj smích, se začne radovat celý dvůr. S výjimkou Leandra a Clarice, kteří v uzdravení královského syna nedoufali, neboť by jim to překazilo plány na získání královského trůnu. Princ, stále zabalený do svých kožešin, nastalému veselí přihlíží. Záleží na režijním záměru či úvaze samotného interpreta, zda s pochopením nebo udiveně. Dle mého názoru je na místě druhá varianta, neboť smíchem právě uzdravený Princ by měl trochu působit, jako by se probudil z dlouho trvajících spánku. Poté, co ponížená Fata Morgana pronese kletbu a odsoudí Prince k lásce ke třem pomerančům, se přihlížející dav rozprchne a na scéně zůstane jen Král, Princ, Truffaldino a Pantalón. Podle poznámek nad pěveckou linkou klavírního výtahu začne Princ s hudební změnou v podobě smyčcových figur jevit nepopsatelný neklid a v pianu několikrát zopakuje jakoby sám pro sebe „*Tři pomeranče...*“⁸⁶. V tom, jako by konečně pochopil, co se vlastně stalo, ze sebe shodí vše, do čeho byl zabalen, energicky vyběhne až do přední části jeviště a s nefalšovanou radostí zvolá plným hlasem „*Ach, tři pomeranče! Ach, tři pomeranče!*“⁸⁷. Pokud interpret doposud přistupuje ke svému partu a jeho zpěvu výrazově, v tento moment by poprvé měl divákům prezentovat svůj hlas v přirozeném znění a barvě.

V ten okamžik Prince zadrží Truffaldino s Pantalónem. Opět záleží na režijní koncepci, ale dle mého názoru by mohl být fungující prvek zastavení Prince těsně nad orchestřištěm. Tímto drobným momentem by se totiž patřičným způsobem předala divákovi nová Princova psychologická rovina, čímž myslím charakter člověka, který díky kletbě ztratí zdravý úsudek a je schopen se kvůli pomerančům slepě vrhnout i do propasti. Slovy „*Tři pomeranče! Drží je jistě Kreonta!*“⁸⁸ se jim začíná vzpouzet a když se mu podaří vymanit se ze sevření, jako by nedbal jejich odporu, jim s nadšením poroučí „*Pojďte mi pomoci! Odjždím bez meškání! Podejte mi přílbu! Rychle, meč! Truffaldino, pojedeš*

⁸⁶ Les trois ganges...

⁸⁷ Ah, trois oranges! Ah, trois oranges!

⁸⁸ Trois oranges! Elles sont Cheb Créonte, sans doute!

se mnou!"⁸⁹. Čím energičtější a jistější svým rozhodnutím Princ je, tím více se setkává s nepochopením ostatních. Truffaldino lituje, že se musí s Princem vydat na cestu do nebezpečí, Pantalon se snaží uchlácholit nejprve královského syna, poté i samotného Krále, který tomu celému nevěřičně přihlíží. S každým Princovým opakováním, co pro něho pomeranče znamenají, se jeho zpěv i orchestrální doprovod stávají vřelejšími a expresivnějšími, až se s větou „*Musím je mít!*"⁹⁰ dostane do silné dynamiky a exponované polohy. Když už ze strachu o svého syna a budoucnost země začne s varováním i Král, objeví se v Princově partu po úvodu dvoutaktové pasáže příznačný hudební motiv lásky ke třem pomerančům, který se objevuje vždy, když se Princ ze svého citu vyznává. V tomto okamžiku je to v podobě až exaltovaného zpěvu „*Zbožňuji, zbožňuji, já zbožňuji tři pomeranče!*"⁹¹. Spolu s výraznějšími projevy lásky a rostoucími obavami ostatních graduje i orchestrální doprovod jak dynamicky, tak i obsazením, až hudebně dospěje k předělu, během kterého trpělivost ztrácející Král zakáže Princi opustit hrad a ten v zápalu afektu a se slovy odporu „*Ne, ne!*"⁹² vztáhne na svého otce ruku. Už podle poznámek v libretu by tomu mělo dojít neúmyslně, spíše jako by Princ upnutý k jedné myšlence nevnímal svět kolem sebe a ruku svou zastavil v okamžiku, kdy už mohlo být skoro pozdě.

Královo zdrcení z Princova chování přeruší až vpád Dutohlavců na scénu, kteří jsou přerušeni a vyhnáni Podivíny. Po této vsuvce nastává hudební zklidnění, během kterého se přesvědčený a na cestu připravený Princ loučí slovy „*Sbohem, otče. Myslím, že kdybych zůstal, upadl bych znovu do melancholie.*"⁹³ a Král, v obavách ze synova opětovného onemocnění, Prince a Truffaldina sám na cestu posílá.

Postava Prince projde ve druhém obraze druhého jednání zásadním přerodem. Jak jsem psal již výše, v prvním obraze nebyl charakter hypochondrického Prince jeho skutečným. Zde se díky dlouhému upřímnému smíchu setkáváme s uzdraveným Princem, jehož jednání je však kvůli prokletí, které na něj bylo uvaleno Fata Morganou, opět poněkud pozměněné. Pro výstižné vyznění Princovy

⁸⁹ Venez m'aider, je pars de suite. Mon casque! Vite, l'épée! Trouffaldino, je t'emmène avec moi!

⁹⁰ Je dois les prendre!

⁹¹ J'adore, j'adore, j'adore trois oranges!

⁹² Non! Non!

⁹³ Adieu, mon père. Je crois que si je reste, je redeviens mélancolique.

proměny je důležité, aby byl interpret schopen jasně vykreslit rozdíl mezi jednotlivými charaktery. Čím větší odlišnosti se zpěvákovi podaří docílit, tím efektivnější bude výsledek. Nejsnadněji se toho dá dosáhnout dodržáním všech autorových poznámek v klavírním výtahu ohledně výrazu, kterých je nadmíru vhodné při zpěvu Princova partu použít. Divácky nejpoutavější moment je samotný prokomponovaný smích. Zde dle mého názoru opravdu záleží na schopnostech interpreta, zda dokáže tento úsek herecky a výrazově natolik propracovat, že se spolu s protagonisty na jevišti budou smát i lidé v publiku. Poslední důraz, jak jsem zmiňoval již v minulé kapitole, kladu na partnerskou spolupráci obou tenorů. Se změnou charakteru se do popředí dostává Princ, kterému Truffaldino jaksi herecky sekunduje, před tímto přerodem je tomu opačně. Důležité je si uvědomit, v kterém okamžiku musí interpret takřikajíc rozehrát scénu a kde naopak pouze reaguje na své okolí.

3.2.2 Třetí jednání

První obraz

V prvním obraze třetího jednání se ocitáme na poušti. Před samotným příchodem Prince a Truffaldina na scénu se nejprve odehraje rozhovor Celia a Farfarella, ve kterém se kouzelník zajímá o osud obou poutníků. Za bouřlivého doprovodu příznačných motivů Farfarello mizí ze scény a se změnou hudebního materiálu přinášejícího bezstarostnou náladu bujaře vcházejí zmínění dva. Jakýmsi hnacím motorem výpravy je jednoznačně Princ a jeho nekonečná fascinace pomeranči. Už jeho příchod na scénu by měl působit suverénně, jako by nevnímal okolí a soustředil se jen na cíl své cesty, na rozdíl od svého doprovodu, který vypadá poněkud nejistě. Slovy „*Vítr utichl, pomeranče jsou tedy blízko.*“⁹⁴ Princ hodnotí situaci a motivuje tím Truffaldina, aby neztrácel naději. Ten je však stále vystrašený a přemýšlí nad větrem, který je na poušť zavál. Až po chvíli dohadů si všimnou, že před nimi stojí Celio, který se jich vzápětí ptá, kam mají namířeno. Princ odhodlaně odpovídá „*Hledám tři pomeranče*“⁹⁵ a na zděšeného Celia plný předsvědčení reaguje větou „*Kreonty se nebojím*“⁹⁶. Když Celio vidí, že si Princ jeho varování vůbec nepřipouští, jako by ho snad ani neslyšel, umocní svá slova a varuje ho před hroznou Kuchařkou, která pomeranče střeží. Čím více je

⁹⁴ Plus de vent, c'est que les oranges sont proches.

⁹⁵ Je cherche les trois oranges.

⁹⁶ Je ne crains pas Créonte.

kouzelník zděšený z Princova chování a snaží se ho všemi možnými způsoby od cesty odradit, tím více jako by Princ nebral varování vůbec vážně, a tak bezelstně odpovídá „*Kuchařka, to je legrační! Rychleji, Truffaldino!*“⁹⁷

Autor pro vykreslení Princova nepochopení pro Celiův strach odlišuje zpěvní linky obou zmíněných dynamicky a také náladou hudebního materiálu použitého pro jejich doprovod. Kouzelník už si neví rady, a tak začne své výhrůžky doprovázet velkými gesty, aby Prince zastrašil. Ten však s použitím příznačného motivu, který souvisí s láskou k pomerančům a se kterým se setkáváme už ve druhém obraze druhého jednání, a s postupným zesílením dynamiky sděluje Celiovi „*Zbožňuji, zbožňuji, já zbožňuji tři pomeranče! Ty tři pomeranče musím mít!*“⁹⁸ Kouzelník se ještě naposledy pokusí zastavit Prince s pohrůzkou velké sběračky, kterou Kuchařka zabije každého, kdo se jí pokusí dostat do kuchyně. Princ, jako by už nechtěl dále nic slyšet, razantně na důkaz svého odhodlání a za doprovodu akcentovaných akordů odpoví „*Já se sběračky nebojím!*“⁹⁹ a do ticha důrazně pokyne „*Honem, Truffaldino!*“¹⁰⁰. Od tohoto okamžiku, po kterém se Celio zaměří na Truffaldina a daruje mu kouzelnou stuhu, se Princ už nezabývá žádnými varováními. Umožňuje-li to režijní záměr, nemusel by se dle mého názoru zbylého rozhovoru ani účastnit. Zatím, co kouzelník informuje Truffaldina, co musí s kouzelnou stuhou udělat, by mohl Princ obcházet jeviště za účelem hledání cesty a do jejich dialogu vstoupit jen ve chvíli, kdy pobízí Truffaldina, aby si pospíšil. S poslední větou, ve které se Princ vyznává z lásky k pomerančům, se s Celiem loučí a vystrašený Truffaldino mu ještě několikrát poděkuje.

V tomto obraze je opravdu důležité, aby interpret navázal na náladu předešlého jednání. Jeho odhodlání by mělo být motivováno skutečnou láskou k pomerančům. Nemyslím si, že je vhodné, aby se zpěvák pokoušel ztvárnit Prince v tomto okamžiku komicky. Celá situace sama o sobě působí vtipně, a pokud by se interpret snažil o ještě větší humor, mohl by jeho tím pádem přehnaný výkon působit nepatřičně. Spíše bych se snažil najít jakousi výrazovou rovinu, ze které bude jasně patrná upřímná a čistá láska, pro kterou by byl Princ schopen zajít až do velkého nebezpečí. Ve spojení s pomeranči a nepochopením

⁹⁷ Une cuisinière, c'est drôle! Plus vite, Trouffaldino!

⁹⁸ J'adore, j'adore, j'adore les trois oranges! Je dois avoir les trois oranges!

⁹⁹ Moi, je ne crains pas la louche!

¹⁰⁰ Plus vite, Trouffaldino!

okolí to vytvoří přesně tu míru vtupu, kterou by dle mého názoru tento obraz měl mít.

Druhý obraz

Po symfonické vsuvce, která spojuje první a druhý obraz třetího jednání a která hudebně líčí putování Prince a Truffaldina za pomeranči, se s příznačným motivem, objevujícím se v přítomnosti Farfarella, ocitáme na nádvoří Kreontina hradu. Příznivý vítr přestává vát, a tak se diváci potkají s hlavními představiteli v momentě, kdy leží na zemi. Nad hlavami zpozorují velký nápis, který za smyčcového doprovodu ostinátních figur a za postupné gradace s poznámkou *agitato* společně hláskují „*Kre... on... ta...*“¹⁰¹. Zatím, co Truffaldino strachy panikaří, Princ sice působí dojmem, jako by ze své lásky k pomerančům poněkud vystřízlivěl, ale přesto si dokáže zachovat chladnou hlavu a nastalou situaci příznačně komentuje „*Ted' je to tedy už opravdu strašné!*“¹⁰². Truffaldino plný obav se snaží Prince přimět k tomu, aby z tak neutěšeného místa zmizeli, ten však, jako by získal nový impuls své lásky, odpovídá rozhodně „*Počkej! Ne, ne. Musíme získat tři pomeranče.*“¹⁰³ S postupným nárůstem dynamiky ostinátního doprovodu se Princ opět navrácí do své zamilovanosti, pro kterou je schopen dojít až na tu nejzazší mez, a proto je na rozdíl od Truffaldina schopen vydat se pomeranče hledat. Hlasitým uvažováním „*Celio, myslím, říkal, že máme hledat tři pomeranče v kuchyni. Jest tak? Tady jsou dveře.*“¹⁰⁴ přesvědčuje Truffaldina, aby se s ním vydal do dveří, které právě našel. Ten podobně jako Celio v předešlém obraze zkouší Prince zastavit všemi možnými způsoby, ale Princ, jako by už nevnímal svět kole sebe, s postupnou gradací opakuje „*Sním o svých drahých pomerančích! Pomeranče! Pomeranče!*“¹⁰⁵

Po exaltovaném zpěvu Prince ve vypjaté poloze nastává hudební zlom, který svými akcentovanými akordy předjímá Kuchařčino lomcování s dveřmi. Oba se leknou a v panice se před ní schovají každý na jiné místo. Od tohoto momentu se do popředí děje dostává Truffaldino, kterého Kuchařka najde jako prvního. Nejprve je hrůzou úplně paralyzovaný, ale ve chvíli, kdy s hudebním motivem

¹⁰¹ Cré... on... te...

¹⁰² Cette fois c'est effroyable!

¹⁰³ Attends! Non, non. Nous devons avoir les trois oranges.

¹⁰⁴ Tchélio, il me semble, a dit qu'il faut chercher les trois oranges dans la cosine. Estce juste? Voilà la porte.

¹⁰⁵ Je rêve de mes chères oranges! Les oranges! Les oranges!

Princova plížení se místností pochopí nastalou situaci, začne odvádět Kuchařčinu pozornost a s pomocí stuhy získává pro Prince čas. Ten se, umožňují-li to režie, s příznačným hudebním materiálem dostane do kuchyně a po chvíli, za znění symbolické hudby pomerančů, vítězně místnost opouští s třemi kusy pomerančů v náručí. Při svém útěku jen z dálky pobízí Truffaldina, aby opustil hrad s ním.

Charakterově se psychologická rovina Prince pohybuje stále na stejné úrovni jako v předešlém obraze. Jen je dle mého názoru třeba vyzdvihnout prvotní obavu, kterou Princ pocítí po zjištění, že se nacházejí v Kreontině hradu. Postavě to dodá jistou hereckou plasticitu a divákovi to lépe usnadní vcítění se do děsivé situace, která celý obraz charakterizuje.

Třetí obraz

Druhý a třetí obraz jsou opět propojeny orchestrální mezihrou, tentokrát však bez Farfarellova příznačného hudebního materiálu. Opět se ocitáme na poušti, po které krácejí Princ a Truffaldino opačným směrem, než kudy se pohybovali v prvním obraze třetího jednání, a táhnou za sebou stále se zvětšující pomeranče. Za ostinátního doprovodu, který patrně charakterizuje nekončící cestu skrz vyprahlou poušť, si oba zmínění stýskají nad svými problémy, skoro jako by se ani navzájem neposlouchali. Zatím, co Truffaldino pociťuje žízeň, povídá Princ spíše sám pro sebe „*Jak jít dál, když nám nikdo nefouká do zad!*“¹⁰⁶

Po malé změně nálady v orchestru, která vykresluje rostoucí Truffaldinovu paniku ze smrti žízni, si Princ, nereagující na šaškovy problémy, zoufá „*Ach, jak jsem unavený! Jsem celý rozlámaný! Chtěl bych se natáhnout, Truffaldino.*“¹⁰⁷ Když šašek nechápe, jak může mít jeho pán starost jen o sebe a neposlouchá jeho stížnosti, rozrušeně mu opakuje, že pokud Princ usne, tak že zemře žízni. Po generální pauze, která dává interpretovi Prince prostor pro hereckou akci, například pro hledání místa, kam by se mohl uložit, uklidňuje za doprovodu smyčců a basového klarinetu Princ Truffaldina slovy „*To nic není, trochu se prospí! Spánek posiluje. Lehni si, můj dobrý Truffaldino*“¹⁰⁸. S postupným

¹⁰⁶ Comment marcher plus loin, quand derrière nous personne ne souffle!

¹⁰⁷ Ah, quel sommeil! Je suis brisé! Je voudrais m'étendre, Trouffaldino.

¹⁰⁸ Ce n'est rien, dors un peu, le sommeil donnera des forces. Couche toi, bon Trouffaldino.

dynamickým i tempovým zklidnění Princ během své poslední věty usíná a nechává Truffaldina napospas svým problémům.

Po tomto poměrně krátkém úvodu třetího obrazu se pozornost přesouvá na osobu Truffaldina, který, zoufalý žízni, rozkrojí dva ze tří pomerančů. Z nich vylezou princezny Linetka a Nikoletka a když jim šašek není schopný opatřit vodu, zemřou žízni a on vylekaný uteče. Pozornost se tudíž ubírá opět k Princi, který ještě spící zazpívá nad fagotovou linkou v pianu „Řekni, Truffaldino...Truffaldino...”¹⁰⁹. Náhle se s dynamickou změnou probudí a po krátkém motivu ve forte zvolá „Truffaldino, odcházíme! Pojd' sem, pořád se někde touláš!”¹¹⁰. Pohledem prozkoumá celé jeviště, až se jeho zrak zastaví na místě, kde leží dvě mrtvé osoby. Tento moment je ilustrován několika akordy v dynamice forte, po kterém se v orchestru ozývá slabě znějící fagot, tremola smyčcové sekce a sólová linka houslí. Je zde použit stejný hudební materiál, s jakým se pracovalo v okamžiku umírání Linetky a Nikoletky. Překvapený Princ pronese nad tímto doprovodem v pianu „Co to nevidím? Dvě dívky v bílém? Dvě mrtvé dívky? V této vyprahlé poušti... Divný osud...”¹¹¹. Vzhledem k poznámce dolce ed espressivo může mít Princův zpěv v těchto větách znatelné výrazové zabarvení. Tento hudební úsek náhle přeruší jakýsi vojenský pochod a dle poznámky v notách by na scénu měli vejít čtyři vojáci. Patrně tím autor, trochu svérázným způsobem, řešil problém dvou ležících těl na jevišti, neboť jakmile je spatří Princ, vydá jim rozkaz, aby ony mrtvolky odnesli a pohřbili. Za stejného motivu pochodu jeho rozkaz vyplní a odcházejí ze scény.

Poté, co s posledními kroky vojáků dozní pochod, jsou na jevišti pouze Princ a poslední pomeranč. Ozve se jako jakási hudební spojka harfové glissando zakončené mohutným akordem, po kterém následuje Princovo „Můj nejdražší pomeranči! Konečně to štěstí, že jsme spolu, jen ty a já!”¹¹². V tomto okamžiku vrcholí Princova druhá psychologická linie, která sice není vzdálená jeho přirozenému charakteru, ale je přeci jen ovlivněná kletbou Fata Morgany. Když je konečně s pomerančem sám, dostává nutkání zjistit, co je uvnitř, co ho k němu

¹⁰⁹ Eh... Trouffaldino... Trouffaldino...

¹¹⁰ Trouffaldino, nous partons. Viens ici! Toujours tu traînes!

¹¹¹ Mais qu'est ce donc? Deux jeunes filles blanches? Deux jeunes filles mortes? Dans ce desert aride... Etrange destin

¹¹² Chère orange... Enfin j'ai le bonheur d'être seul avec toi. Rien que toi et moi!

tak přitahuje. Se slovy „*Nejdražší pomeranči! Dej mi to, co hledám!*“¹¹³ se dle pokynů v libretu chopí meče a jedním úderem pomeranč rozpůlí. Vyleze z něj třetí princezna, Ninetka, celá oblečená v bílém a Princ se představí.

Dle mého názoru je toto ten okamžik, ve kterém dojde Princ zlomení kletby a odkrývá se jeho skutečný charakter. Hudebně se od této chvíle prezentuje lyrickou kantilénou a dlouhými nosnými frázemi, které jsou dynamicky vystavěné crescendy a decrescendy. Princ před Ninetkou padne na kolena a jako opilý láskou se jí vyzná „*Princezno, tebe odjakživa hledám! Princezno, princezno, zbožňuji tě víc než všechno na světě!*“¹¹⁴ Princezna se mu ze své lásky vyzná též, avšak, stejně jako v případě předešlých princezen, začíná pomalu umírat žízni a prosí Prince, aby jí donesl vodu. Bezradný Princ začne Ninetce vysvětlovat „*Je tu strašlivá poušť! Ale hned se vydáme do města. Pojďte, princezno!*“¹¹⁵. Snaží se jí pomoci, chytí ji za ruku, ale ta mu padne vysílena do náručí. V tom okamžiku se na scéně objevují Podivíni a podobně, jako tomu bylo v antických dramatech s prvkem deus ex machina, přinesou vodu, kterou postaví doprostřed jeviště. Zoufalý Princ, držící v náruči umírající Ninetku, jejíž zpěv je nad doprovodem ostinátních figur viol sotva patrný, si v poslední chvíli všimne vody a se slovy „*Hledíme! Voda! Napij se, má sladká princezno! Napij se té chladné vody!*“¹¹⁶ jí nápoj podá. Když Podivíni zjistí, že se jim podařilo Ninetku zachránit, opět zmizí ze scény.

Jakmile Ninetka dopije vodu, poděkuje Princovi za vysvobození z otroctví a ten jí vypráví, čím vším prošel, aby ji mohl vysvobodit, a znovu ji vyzná svou lásku slovy „*Má láska je silná, silnější než Kreonta, žhavější než kuchyň. Sběračka se sklonila před láskou a zatřásla se před ní Kreonta!*“¹¹⁷. Jejich jakýsi milostný duet je decentně narušen Lyriky, kteří se neslyšně vplíží na jeviště a začínají se dožadovat romantických a dojemných dramát. Za nimi se na jeviště vkradou Podivíni, kteří je tiší a pomalu odvádějí ze scény, aby zamilované nijak nevyrušili. Odchod obou skupin, které do dějové linie Prince a Ninetky nikterak nepatří, je zakončen pasážemi houslí, fléten a v posledních taktách pouze pikoly. Následuje

¹¹³ Chère orange! Donne moi ce que je cherche!

¹¹⁴ Princesse, je te cherche depuis que je suis au monde! Princesse, je t'adore bien plus que tout au monde!

¹¹⁵ C'est un désert terrible. Mais nous partons tout de suite en ville. Partons, Princesse!

¹¹⁶ Tiens! De l'eau! Bois, ma douce Princesse! Bois cette eau fraîche.

¹¹⁷ Mon amour est fort, plus fort que Créonte, plus chaud que la cosine. Devant l'amour s'inclinait la louche et tremblait Créonte.

předěl, po kterém začíná v orchestru znít materiál tematicky příbuzný s hudbou prvního obrazu prvního jednání. Symbolizuje královskou majestátnost. Princ totiž slovy „*Pojďme, princezno, do mého paláce.*“¹¹⁸ zve Ninetku k sobě, aby ji mohl představit svému otci. Princezna s ním však odmítá jít, protože nechce, aby ji viděl v šatech, ve kterých vylezla z pomeranče. Posílá ho tedy samotného a slibuje, že na něj bude čekat. „*Přeješ-li si to, poslechnu. Král přijde osobně až sem. Sbohem má nejdražší princezno*“¹¹⁹ odpoví Princ a něžně se spolu rozloučí.

Po Princově odchodu a doznění lyrické hudby, během které se ještě Ninetka zasněně sama pro sebe zamyslí „*Ó, jak jsem šťastná!*“¹²⁰, se za tajemného doprovodu příkradou na scénu Smeraldina a Fata Morgana, které jsou záhy následovány Podivíny. Smeraldina promění kouzelnou jehlicí, již dostala od čarodějnice, Ninetku v kysu a sama zůstane stát na jejím místě. Jakoby z dálky je slyšet královský pochod, se kterým se setkáváme ve druhém jednání před dvorními slavnostmi. Posléze se na jevišti objeví slavnostní průvod v čele s Princem a Králem, kteří jsou následováni Claricí, Leandrem, Pantalonom a dvořany. Princ dojde až na místo, kde Ninetku zanechal, a aniž by si stojící osobu pořádně prohlédl, plný nadšení svému otci oznamuje „*Jaké štěstí! To je má krásná princezna!*“¹²¹. Král nevěří svým očím a až v tu chvíli, kdy pochybuje o rozhodnutí svého syna, si Princ všimne, že na místě jeho milované Ninetky stojí jakási černoška. Z interpretačního hlediska by se tento moment mohl stát divácky přitažlivým, pokud by Princ byl až ten poslední, kdo stávající princeznu podobu zaregistruje. Smeraldina se snaží všechny kolem přesvědčit, že je ona milovaná princezna a že jí Princ dal slib. Za takových okolností se ovšem Král postaví na stranu Smeraldiny a domlouvá Princi, aby svůj slib splnil. Princ se brání slovy „*Ne, já ten sňatek odmítám!*“¹²², ale Král velice autoritativně a za doprovodu příznačného motivu majestátnosti dá svému synovi svatbu příkazem. Za neskrývaného zděšení všech dvořanů se průvod vydá zpět k hradu, dle poznámek v libretu je Princ nucen dát Smeraldině ruku. Poněkud vzadu za průvodem zůstávají Clarice a Leandr, který s jedovatým posměškem povídá

¹¹⁸ Partons, Princesse, dans mon palais.

¹¹⁹ Si tu veux, je t'obéis. Le Roi viendra ici lui même.

¹²⁰ O, que je suis heureuse!

¹²¹ Quel bonheur! C'est ma belle Princesse!

¹²² Non, je rouse ce mariage!

„*I ten pomeranč byl shnilý, princezna z něj vylezla celá černá...*“¹²³, nabídne Clarici rámě a se škodolibým smíchem se připojí k průvodu.

Tento obraz je jednoznačně nejdelším v celé opeře. To s sebou přináší riziko, že se interpretům nepodaří udržet napětí v jeho průběhu, zvláště pak, když se v epizodických úsecích postavy střídají a nepřijdou spolu do kontaktu po celou dobu trvání. Jak jsem psal již výše, Princ v průběhu třetího obrazu odhalí svůj skutečný charakter. Díky tomu, že objeví Ninetku, které vyzná svou lásku, je kletba zlomena a netrpí už nadále svojí nezdravou posedlostí k pomerančům. Rozhovor s Ninetkou se dá chápat jako vrchol jeho postavy. Proto se také domnívám, že je nejlepším řešením volba lyrického tenoru pro obsazení této role. Zde totiž opravdu záleží na pěveckém provedení milostného partu, aby vývoj jeho postavy od nemocného po zamilovaného působil sugestivně. Z obecně interpretačního hlediska by se dal Princův vývoj rozdělit do tří částí. V první se setkáváme s člověkem, který padá únavou po náročné cestě pouští, ve druhé se nachází již zmíněný vrchol psychologického vývoje a ve třetí vidíme zaskočeného a zmateného Prince vedoucího si domu jinou princeznu, než čekal. Paradoxně nejsnazším úsekem třetího obrazu zůstává dle mého názoru právě onen lyrický vrchol, a to pro svoji čistotu a přímočarost. Pokud se zde bude interpret řídit notovým zápisem, tak s ohledem na režijní záměr není více invence třeba.

3.2.3 Čtvrté jednání

Druhý obraz

Podobně jako u postavy Truffaldina se s Princem setkáváme v druhém obraze čtvrtého jednání jen prostřednictvím malého množství replik. Děj se odehrává v osvětleném sále královského paláce, kde je umístěný velký královský trůn a vedle něj dva malé, které jsou zakryté baldachýnem. Za doprovodu královského pochodu do sálu vchází Král, Princ se Smeraldinou, Clarice, Pantalón a dvořané. Všichni čekají, až se odhalí trůny a budoucí vládnoucí pár usedne na svá místa. V tom se ale zjistí, že na jedné židli sedí krysa, kterou pohotově náhle se zjevující Celio promění zpět v princeznu Ninetku. Nastalý zmatek přeruší až Princ svým radostným zvoláním „*To je ona, to je ona, to je má princezna*“¹²⁴ a klekaje

¹²³ L'orange est pourrie, aussi la Princesse en est sortie toute noire.

¹²⁴ C'est elle, c'est elle, c'est ma Princesse!

si před ní se před zraky všech vyzná „*To je má láska! To je můj pomeranč!*“¹²⁵
Od tohoto okamžiku se už děj ubírá směrem k pronásledování k trestu odsouzených Leandrovi, Smeraldině a Clarici a celá opera končí zvoláním „*Bud' požehnan náš král, princ a princezna!*“¹²⁶

Je nesmírně důležité, aby interpret, který by se měl zhostit role Prince, dokázal bezpečně ovládat svůj hlas, zvláště pak v momentech, kdy by ho měl výrazově nějakým způsobem zabarvovat. Ve druhém jednání, když postava prochází psychologickou rovinou hypochondrií nemocného člověka, je dle mého názoru již několikrát zmíněné charakteristické posazení hlasu pro pláč, bolest, strach a podobně, více než nutné. Zpěvák by však měl mít stále na paměti, že třeba onen zmíněný pláč nesmí být ani náznakem skutečný, vše by měl mít technicky dobře promyšlené, neboť právě přílišná angažovanost a opravdové vnitřní prožívání podobných situací, by mohlo vést k nepřiměřené hlasové únavě či úplné ztrátě hlasu. Podstatné je, aby po prokletí Fata Morganou dokázal Princ okamžitě použít svůj plný a přirozený hlas a zvláště ve třetím jednání ve scéně s Ninetkou, aby zněl pevně, ale měkce, zářivě, se všemi atributy typickými pro lyrický tenor.

Z mého pohledu je role Prince v porovnání s Truffaldinem interpretačně poněkud snazší, hlavně tedy z hlediska hereckého a výrazového. Tři roviny dějové linie, kterými tato postava prochází, působí dle mého názoru poněkud šablonovitě. Tento pocit patrně také vyvolává fakt, že velké množství výrazových atributů je už autorem napsáno přímo v partu či libretu, a styl hudby, příznačný pro Prince, je už sám o sobě dostatečně popisný.

¹²⁵ C'est mon amour! C'est mon orange!

¹²⁶ Bénis soit notre Roi, le Prince et la Princesse!

Závěr

Tato práce se detailně zabývala interpretační analýzou tenorových rolí se zřetelem na jejich dramatický vývoj v průběhu jednotlivých scén opery. Po úvodních dvou kapitolách, ve kterých se nacházejí stručně popsané biografické poznámky k autorovu životu, se zaměřením na vznik opery samotné, a obecné informace ke stavbě díla, byl ve stěžejní části práce proveden podrobný interpretační rozbor dvou tenorových postav Truffaldina a Prince.

Hlavním zaměřením práce byla konfrontace autorových subjektivních názorů a interpretačních přístupů k jednotlivým obrazům opery, ve kterých se zmíněné role vyskytují, s notovým a textovým materiálem. Výsledné zjištění spočívá v jakémisi teoretickém nastudování oněch rolí.

Seznam použité literatury

Knižní zdroje:

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby. 6, Hudba 20. století (1)*. Vyd. 1. Praha: Euromedia Group Ikar, 2006. 400 s. ISBN 80-249-0808-5

NESTYEV, Israel V. *Sergei Prokofiev, His Musical Life*, New York: Alfred A. Knoff, 1946. 248 s, dostupné on-line:

<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.85346/page/n101/mode/2up?q=line>

PROKOFIEFF, Serge. *L'amour des trois oranges*. London: Boosey & Hawkes, c1922. 252 s.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Láska ke třem pomerančům: opera v čtyřech jednáních (deseti obrazech) a prologem = Ljubov' k trem apel'sinam*. Praha, 1961.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Láska ke třem pomerančům*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2019. 117 stran. ISBN 978-80-7258-674-5 fotografie, ilustrace.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. Vizovice: Lípa, 1999. ISBN 80-86093-23-9.

ŽITOMIRSKIJ, Daniel' Vladimirovič. *Ruští skladatelé konce XIX. a začátku XX. století s dodatkem o sovětské hudbě*. 1. vyd. Plzeň: Mareš, 1947. 81 s.

Internetové zdroje:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Sergej_Prokofjev [cit. 2020-04-15]

https://it.wikipedia.org/wiki/Pier_Jacopo_Martello [cit. 2020-06-14]