

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

ZPĚV

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**ZKUŠENOSTI S INTERPRETACÍ OPERY
GIUSEPPE VERDIHO IL TROVATORE**

BcA. Bc. Petra Vondrová

Vedoucí práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Oponent práce: prof. Jana Jonášová

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Voice

MASTERS´S THESIS

**EXPERIENCES WITH THE INTERPRETATION
OF GIUSEPPE VERDI´S OPERA IL TROVATORE**

BcA. Bc. Petra Vondrová

Thesis Supervisor: Prof. Magdaléna Hajóssyová

Thesis Opponent: Prof. Jana Jonášová

Date of thesis defence:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

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

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Ráda bych poděkovala paní prof. Magdaléně Hajóssyové, že mi ukázala, jak krásné je mít chuť zpívat každý den.

ABSTRAKT

Ve své diplomové práci jsem se rozhodla zaměřit na osobnost Giuseppe Verdiho z širší perspektivy. Značná část textu je proto věnována nejen jeho tvorbě samotné, ale i jeho životním osudům, které se zrcadlily v jeho tvorbě. Po rozboru důležitých dat osobního života mapuji i Verdiho profesní rozvoj v kontextu probíhajícího „risorgimenta“.

Ve druhé části své práce se zabývám podrobněji operou *Il Trovatore* a konkrétně jejím nastudování v divadle F. X. Šaldy z roku 2019, kde jsem měla tu možnost ztvárnit roli cikánky Azuceny. Detailně popisuji děj po scénách s Verdiho režijními poznámkami, abych mohla později porovnat, jak je liberecké nastudování respektuje, či ne.

Diplomová práce s názvem “ZKUŠENOSTI S INTERPRETACÍ OPERY GIUSEPPE VERDIHO IL TROVATORE” má za úkol přiblížit čtenáři autorovu práci na roli Azuceny v inscenaci opery *Il Trovatore* v divadle F. X. Šaldy v Liberci a inscenaci jako takovou.

Klíčová slova:

Verdi, opera, romantismus, *Il Trovatore*, mezzosoprán

ABSTRACT

In my master's thesis, I have decided to focus on the personality of Giuseppe Verdi from a broader perspective. A large part of the text is therefore devoted not only to its author but also to his life destinies, which were reflected in his work. After analyzing important data of personal life, I also map Verdi's professional development in the context of the ongoing "risorgiment".

In the second part of my work I follow up the opera *Il Trovatore* and specifically he studied at the F. X. Šalda Theater from 2019, where I had the opportunity to play the role of the gypsy Azucena. I describe the history after the scenes in detail with Verdi's directorial remarks, so that I can later compare how the Liberec study respects them or not.

The master's thesis entitled "EXPERIENCES WITH THE INTERPRETATION OF GIUSEPPE VERDI'S OPERA *IL TROVATORE*" aims to bring readers closer to the author's work on the role of Azucena in the production of the opera *Il Trovatore* in the theater F. X. Šalda.

Key words:

Verdi, opera, romanticism, *Il Trovatore*, mezzosoprano

OBSAH:

ÚVOD	10
1. GIUSEPPE VERDI.....	12
1.1. OBDOBÍ DĚTSTVÍ V RONCOLE	12
1.2. OBDOBÍ STUDIÍ - BUSSETO, MILÁN	13
1.3. POČÁTKY KARIÉRY	16
1.4. OBDOBÍ PRVNÍHO ÚSPĚCHU A PÁDU	16
1.5. CESTA KE SLÁVĚ – VERDI JAKO HLAS LIDU TOUŽÍCÍHO PO SVOBODĚ..	17
1.6. ZRALÉ OBDOBÍ - VERDI A JEHO PRÁCE S POSTAVAMI	21
1.7. VHLED DO DĚNÍ KOLEM ROKU 1859 - 1866	27
1.8. VYZRÁLÝ VERDI.....	28
1.9. CHRONOLOGICKÝ SOUPIS OPER GIUSEPPE VERDIHO	35
1.10. VERDI A JEHO LIBRETISTÉ.....	39
2. OPERA IL TROVATORE	42
2.1. LIBRETO OPERY A JEHO VÝVOJ V ČASE	42
2.2. POZADÍ OPERY IL TROVATORE.....	45
3. IL TROVATORE V PODÁNÍ DIVADLA F. X. ŠALDY	46
3.1. OBSAZENÍ INSCENACE IL TROVATORE V DIVADLE F. X. ŠALDY	46
3.2. REŽIE PETERA GÁBORA V DIVADLE F. X. ŠALDY.....	47
3.3. I. JEDNÁNÍ: IL DUELLO (DUEL)	50
3.3.1. Introdukce	50
3.3.2. Scéna a Kavatina	51
3.3.3. Scéna, romance a tercet	52
3.4. II. JEDNÁNÍ - LA GITANA (CIKÁNKA).....	54
3.4.1. Sbor cikánů a píseň	54
3.4.2. Scéna a vyprávění Azuceny.....	55
3.4.3. Scéna a duet	56
3.4.4. Scéna a árie; Druhé finále.....	58
3.5. III. JEDNÁNÍ – IL FIGLIO DELLA ZINGARA (SYN CIKÁNKY)	59
3.5.1. Úvodní sbor.....	59
3.5.2. Scéna a tercet.....	59
3.5.3. Scéna a árie	60

3.6. IV. JEDNÁNÍ – IL SUPPLIZIO (POPRAVA).....	62
3.6.1. Scéna, árie a miserere	62
3.6.2. Scéna a duet.....	63
3.6.3. Finále	63
3.7. PRÁCE NA ROLI AZUCENY	66
4. ZÁVĚR.....	70
SEZNAM ZDROJŮ:.....	71

ÚVOD

S operami Giuseppe Verdiho jsem se na teoretické úrovni pravidelně setkávala během svých studií Pražské konzervatoře a posléze i Akademie múzických umění v Praze - vždy však pouze v roli studenta obdivujícího autorovu genialitu. Přednášky jsem absolvovala s velkým nadšením a jako každá studentka jsem své myšlenky často upírala k představám, jak stojím na jevišti jako žárlivá Amneris, pološílená Azucena či odvážná Preziosilla vyzývající lid k boji slovy: Viva la guerra!!!! Při představení mě uchvacovala autenticita, s jakou Verdi vkomponovával emoce do své hudební tvorby. Uvědomovala jsem si ten až puntičkářský přístup k jednotlivým detailům oper. Obdivovala jsem jedinečnost dramaturgie zrcadlící se v dokonalé symbióze mezi libretem a výslednou hudební kompozicí.

Toužila jsem proniknout do Verdiho díla hlouběji, jako interpret, a to se mi poprvé podařilo roku 2012, kdy jsem na Mezinárodní soutěži Antonína Dvořáka dostala cenu divadla F. X. Šaldy v Liberci a to v podobě nabídky nastudování role Preziosilly v opeře *La forza del destino*. Další nabídky následovaly a do současnosti jsem mohla nastudovat i roli Amneris (*Aida*) a Feneny (*Nabucco*). V minulé sezóně mi byl svěřen další úkol- Měla jsem ztvárnit roli cikánky Azuceny v opeře *Il Trovatore*, což bylo mým dlouholetým snem. Zvládnutí mého partu po hudební stránce a následné utváření charakteru této velmi rozpolcené postavy ve mně probudilo touhu proniknout do tohoto díla podrobněji, a tak bylo o tématu mé diplomové práce rozhodnuto. Ve své práci jsem se snažila zasadit Verdiho osobnost do kontextu doby a přiblížit tak čtenáři vlivy, které na jeho tvorbu pozitivně či negativně působily. Zachytil vliv historických okolností na Verdiho výběr libret a jeho hudební styl jako takový. Kromě kompletního seznamu Verdiho oper se věnuji i libretistům, kteří s Verdim spolupracovali.

Ačkoliv mám zkušenost s interpretací více Verdiho oper, rozhodla jsem se kvůli požadavkům na magisterskou práci zaměřit pouze na operu *Il Trovatore*, neboť je i mému srdci nejbližší. Je plná dějových nejasností, do kterých jsem toužila proniknout, abych mohla Azucenu pochopit a vykreslit ji na jevišti tak, jak by si maestro přál. Proto je druhá část mé práce věnována opeře *Il Trovatore* jako takové, jejím postavám a vzájemným vztahům. V podkapitolách se věnuji ději opery *Il Trovatore* podrobně a zachovávám členění na scény identicky, jak je členěno

samotné libreto. Uvádím Verdiho režijní poznámky a srovnávám je s režii Petera Gábora.

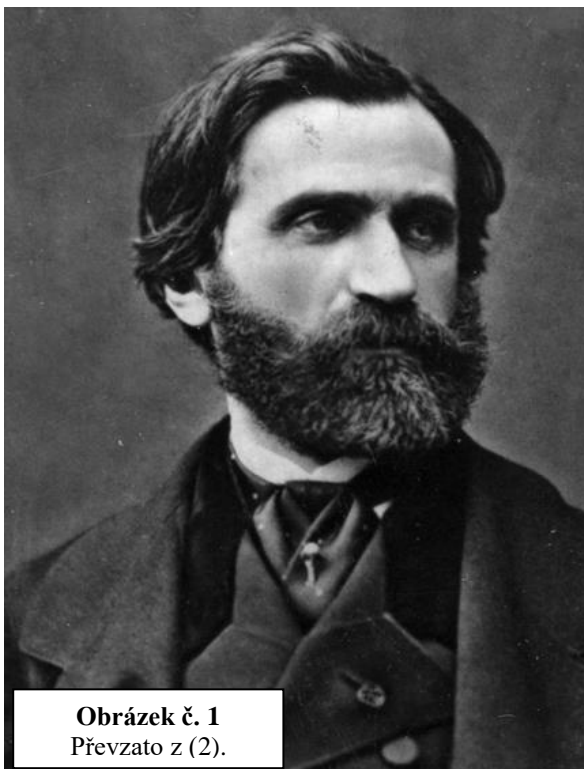
Je mi velmi líto, že do psaní této práce zasáhla pandemie koronaviru, neboť jsem byla v literatuře odkázána pouze na internetové zdroje, které jsem vyhledávala online přes Moravskou zemskou knihovnu v Brně. I tak jsem se snažila zachytit Verdiho život a dílo poctivě, co mi to internetové připojení dovolilo.

Vycházím tedy především z online dostupných knih Josefa Bachtíka, Anny Hostomské, Kurta Honolky, Verdiho dopisů a samotného libreta. Čerpala jsem dále ze svých postřehů a dojmů, které jsem získala během nastudování opery a práce s režisérem. Během psaní diplomové práce jsem dále využila klavírního výtahu opery a záznam premiéry inscenace *Il Trovatore* v Liberci.

1. GIUSEPPE VERDI

1.1. Období dětství v Roncole

Giuseppe Verdi se narodil 10. října 1813 v italském městě Roncola jako vytoužené dítě mužského pohlaví Carla Verdiho, místního hostinského, a přadleny Louisy Verdi (rozené Uttiniové) po osmi letech od svazku manželského.¹ O radosti rodičů svědčí



Obrázek č. 1
Převzato z (2).

zápis matričního úředníka z Busseta, ze kterého se dozvídáme, že jedno z jeho křestních jmen zní fortunato, tedy požehnaný: *„Roku tisícího osmistého třináctého dne dvanáctého října v devět hodin před nás, přiděleného úředníka matričního úřadu shora uvedené obce Busseta, department Taro, předstoupil Verdi Carlo, kterýžto nám předložil dítě pohlaví mužského, narozené dne desátého běžného měsíce v osm hodin večer jemu, prohlašujícímu, a Louise Uttiniové, jeho manželce, a jemuž prohlásil, že chce dát jména Joseph-Fortunin-Francois“*² (1, s. 5). Když se Giuseppe Francesco Fortunato Verdi narodil,

byla to taková sláva, že místní hudebníci přišli malému Verdimu zahrát pod okna, jak dříve slíbili matce.

Radost obou rodičů však nevydržela dlouho. Dvacet let před Verdiho narozením sice připojil Napoleon Parmské vévodství a mnoho dalších ke Francii a sjednotil tak poprvé v její historii téměř celou Itálii. Avšak po neúspěšném Ruském tažení, které se stalo počátkem Napoleonova konce, se roku 1813 stalo údolí Pádu, Verdiho rodiště, bojištěm. Rakušané se svými ruskými spojenci dobývali Itálii zpět a nebáli se drancovat a znásilňovat. Verdiho matka se údajně před vojskem protinapoleonské koalice zachránila útekem do věže roncolského kostela. Na to však

¹ O tři roky starší sestra byla hodně slabá a duševně nemocná. Zemřela jako sedmnáctiletá.

² Zápis do matriky je francouzsky, neboť toto území, Parmské vévodství, bylo za napoleonských válek připojeno k Francii a bylo pod francouzskou správou.

neexistují žádné dochované důkazy. Boje utichly a život v Roncole se vrátil k normálu (1, s. 6).

Malý Giuseppe trávil celé dny potulováním se kolem otcova hostince - bez vrstevníků, obklopen dospělými, kteří se přišli do hostince najíst, pobavit, nebo jen odpočinout. Byl uchvácen hudbou venkovských muzikantů, potulného houslisty či zvukem varhan v roncolském kostele, na které hrál při mši místní učitel Baistrocchiho. Farář si dokonce otci stěžoval, že je prý hoch natolik fascinován hudbou, že při bohoslužbě nedává pozor (1). Don Baistrocchi rozpoznal v mladém hochovi talent a přesvědčil Giuseppeho otce, aby mu opatřil spinet, na který bude hoch cvičit.³ Stal se Giuseppeho prvním učitelem. Chlapcova ctižádost brzo přinesla své ovoce a již v deseti letech se stává hlavním varhaníkem roncolského kostela.

1.2. Období studií - Busseto, Milán

Chlapci se tak v Roncole dostalo nejvyššího možného uznání, ale zároveň vyvstala otázka, co bude s chlapcem dál. I otec cítil, že chlapcovo nadání je potřeba dále rozvíjet, a tak se rozhodl chlapce poslat na gymnasium do nedalekého Busseta, které vedli jezuité. Shodou okolností v Bussetu fungoval i amatérský orchestr tzv. Filharmonici z Busseta, jejichž koncerty chlapec s rodiči rád navštěvoval. Jejich kapelníkem byl Antonio Barezzi, obchodník s koloniálním zbožím, u kterého Carlo Verdi nakupoval zásoby – milovník hudby a člověk s velkým vlivem právě na místní hudební školu a jejího ředitele Ferdinanda Provesiho. Provesi byl zároveň i kapelníkem v dómu a dirigentem bussetského orchestru. Chlapci se dostalo skromného ubytování v rodině chudého ševce, studoval gymnázium a v hudebním umění se zdokonaloval pod vedením maestra Provesiho. Vědom se nákladů na svá studia, nadále docházel dvakrát týdně hrát na varhany v Roncole, aby svým rodičům trochu pomohl (1).

Verdimu se nakonec podařilo úspěšně dokončit bussetské gymnázium, což se neobešlo bez potíží. Jezuité Verdiho nejdříve odrazovali od hudebního umění a chtěli, aby se vydal na dráhu duchovního. Stačila však pouhá náhoda, kdy Verdi zaskočil za churavého varhaníka a i oni museli uznat, že je Verdi k hudbě předurčen.

³ V samotném spinetu se nachází cedulka datována 1821, díky které máme první svědectví o chlapcově horlivosti pro hudbu. Nástrojař Cavalletti stvrzuje, že zdarma provedl jeho opravu. (www.muzikus.com)

Díky Barezzimu se mu podařilo dále se zdokonalovat a rozšiřovat své obzory. Barezzi měl ve svém domě krásný klavír, který měl Verdi k dispozici, a tak se hoch ve svých patnácti letech stal nejlepším klavíristou v celém kraji. Dlouhé hodiny trávil v knihovně četbou knih, skládáním hudby pro Barezziho filharmoniky či jejich následným rozepisováním do nástrojových skupin. Byl natolik vtažen do práce, že skládal i v Barezziho obchodě na balicí papír. Provesimu vypomáhal i v roli dómského kapelníka, dirigenta či varhaníka. Výrazný lesk trumpet, ohlušující bubny, lidový zvuk kapely hrající pochody – to vše tvořilo jakýsi protipól duchovní hudbě, kterou byl Verdi od malička obklopen. To vše později využil při svém dalším komponování.

Z jeho raných děl můžeme zmínit například ouverturu podle témat Rossiniho Lazebníka sevilského 1928 „**Saulovo blouznění**“ pro baryton a orchestr na verše Vittoria Alfieriho. Zpracoval i téma utrpení židů a skladbu nazval „**Nářek Jeremiášův**“. Komponoval však i koncertní skladby pro sólové nástroje a orchestr, či skladby pro bussetskou kapelu. Ve svých osmnácti letech, po tragické vraždě místního židovského obchodníka, se podvolil naléhání Barezziho rodiny a pro větší bezpečí Barezziů se přestěhoval do jejich domu. Stal se de facto součástí Barezziho rodiny a začal vyučovat jejich dceru Margheritu hře klavír.

Toto rozhodnutí se později ukázalo jako ne příliš šťastné, neboť mladý pár v sobě našel zalíbení a paní Barezziová se obávala skandálu. Barezzi měl chlapce rád, ale sám cítil, že pokud by se měl stát jeho zetěm, musí dále studovat a vybudovat si jméno. Tak i Barezzi pod tíhou okolností usoudil, že chlapec již v domě nemůže zůstat. Rozhodl se mladíkovi pomoci v jeho kariéře a na své náklady ho poslal na studium konzervatoře do Milána. Byla to snad svatá prozřetelnost, která zasáhla, že i Carlo Verdi ještě před odhalením mladické lásky napsal žádost o stipendium do instituce zvané Monte pietà e d'abbondanza di Busseto, která podporovala chudé studenty. Barezzi žádost uspíšil a dostal jej. Bylo rozhodnuto.

Jaké rozčarování přišlo, když mladého Verdiho na onu prestižní konzervatoř v Miláně nepřijali. Byl prý moc starý (bylo mu v té době již 19let), měl špatné držení rukou a ještě k tomu byl pro ně cizincem.⁴ Je nutné si uvědomit, že byl v podstatě samoukem

⁴ Aby mohl Verdi jít studovat do Milána, musel napsat žádost Marii Luise Rakouské, svrchované panovnici Parmy. Byla to Napoleonova první manželka. Po pádu Napoleona byla Itálie na Vídeňském kongresu (podzim 1814 – léto 1815) rozdělena. Rakousku připadla Lombardie a Benátsko. Toskánsko, Modena a Parma zůstaly formálně samostatnými státy a připadly potomkům Habsburků.

a jak Bachtík ve své knize uvádí: „*Přišel k hudbě ze živé provozovací praxe, od varhan v Roncole a Bussetu, od bussetského orchestru. To, co slyšel v raném mládí – zpěv, venkovskou taneční hudbu, dechovou kapelu – i to, co sám hrál, bylo značně různorodé hudebním obsahem i zvukovým materiálem, v němž byly skladby realizovány. Jen při čtyřruční hře v domě Barreziho a snad i na svém malém spinetu poznával hudbu univerzálním médiem klavíru*“ (1, s. 10).

Barezzi však ve Verdiho věřil, a tak nezbývalo než vyzkoušet soukromé hodiny. Volba padla na Vincenza Lavignu, který na Milánské konzervatoři vyučoval a byl zároveň kapelníkem v La Scale. Ihned poznal Verdiho talent, ale i slabiny, které byly pro samouka vlastně zcela normální. Nutil Verdiho neustále psát fugy, kánony, což mu časem přineslo neochvějnou techniku. Studovali spolu díla velkých skladatelů – Correlliho, Mendelssohna, vídeňských klasiků a dalších. Verdi zároveň pravidelně docházel na představení do La Scaly a následně se svým profesorem debatoval o všem, co ho zajímalo. V té době pro La Scalu psali největší skladatelé té doby – Donizetti, Rossini, Bellini a další.

Verdi se i v Miláně zajímal o další hudební instituce, jako byla např. Milánská filharmonie pod vedením Pietra Massiniho. Ten byl současně i ředitelem druhého milánského divadla – Teatro Filodrammatico. Verdi chodil s Lavignovým svolením poslouchat zkoušky Haydnova Stvoření, což se mu vyplatilo. Jednoho dne na zkoušku nedorazil sbormistr a on byl požádán, aby zaskočil. Verdi obstál na výbornou a dokonce byl požádán, aby se v dubnu 1834 ujal veřejného provedení skladby. Není třeba dodávat, že s obrovským úspěchem. Massini mu následně svěřil dirigování Rossiniho Popelky a zanedlouho si u něj objednal i hudbu pro Filodramatické divadlo.

Avšak ne vše bylo zcela bez starostí, jak by se mohlo na první pohled zdát. V červnu 1833 v Bussetu zemřel Verdiho bývalý učitel Ferdinando Provesi a logicky vyvstala potřeba jeho tři pozice – učitele na hudební škole, dirigenta Filharmonické společnosti a dómského varhaníka, které zastával, nahradit. Pro většinu byl jasnou volbou Verdi. Ten však v tu dobu se svým studiem v Miláně nebyl u konce. Celá věc se začala až nepříjemně politizovat. Město Busseto se rozdělovalo na frakce, které mezi sebou vedly „žabomyší války“. Celá situace se zklidnila až v roce 1836, kdy

Verdi ukončil svá studia u Lavigny, složil zvláštní konkursní zkoušku a nastoupil na místo učitele hudby a zároveň místo dirigenta bussetského orchestru.⁵

1.3. Počátky kariéry

Jak uvádí Bachtík: „*Nebyly to funkce příliš záviděníhodné. Zavazovaly Verdiho k tuhé práci ve škole, počítajíc v to veřejné žákovské produkce, a k dirigování Filharmonické společnosti při koncertech a jinde, což byl pojem velmi široký, protože v sobě zahrnoval všechny možné příležitosti, při nichž bussetští hudebníci hráli. To nejen v Bussetu, ale i v okolí. Místo v Bussetu bylo pro Verdiho existenční nutností, ničím víc*“ (1, s. 15). V roce 1836 se také oženil s Margheritou Barezzi a 6. března 1837 se jim narodila dcera Virginie, o rok později chlapec Icilio.⁶

1.4. Období prvního úspěchu a pádu

Verdimu 1838 vyšlo tiskem jeho Šest písní „**Sei romanze**“. Povzbuzován Margheritou, která viděla, jak ho práce v Bussetu ubíjí, se rozhodl dále neotálet. vzdal se svého místa v Bussetu a s Margheritou se přestěhovali do Milána.

Svoji první operu „**Oberto, conte di San Bonifacio**“ složil již koncem roku 1836. Jako předloha mu sloužilo libreto Antonia Piazziho, se kterým ho kdysi Massini seznámil. Verdi zamýšlel své dílo uvést v divadle Filodrammatico, bohužel však Massini v době, kdy Verdi dílo dokončil, svoji pozici ředitele divadla již nezastával. Trvalo to dlouhé roky, ale Verdimu se podařilo za pomoci vlivných přátel, kteří v jeho talent věřili, zaujmout Bartolomea Merelliho, tehdejšího impresária La Scaly. Uvolil, že Scala Oberta uvede na jaře 1839 jako dobročinné představení.

Vše šlo relativně dobře. Opera byla znamenitě obsazena – tenor Napoleone Moriani, primadonna Giuseppina Strepponi⁷, baryton Giorgio Ronconi a bas Ignazio Marini. Sólístům se opera líbila, a tak se mohlo ve Scale započít se zkoušením. Bohužel tenorista Moriani vážně onemocněl. Merellimu se však opera natolik líbila, že navrhl několik úprav, a sdělil Verdimu, že ji zařazuje do pravidelného repertoáru Scaly. První provedení bylo určeno na 17. listopadu 1839 a mělo u diváků velký úspěch.

⁵ Místo Dómského kapelníka bylo nakonec od těchto dvou funkcí odděleno.

⁶ Obě děti bohužel zemřely v útlém věku.

⁷ Strepponi a Moriani spolu měli nemanželské děti a udržovali spolu dlouholetý poměr

Merelli byl spokojen a objednal si u Verdiho další tři opery. Na příští sezónu měl však požadavek na operu komickou. Verdiho upoutalo libreto Felice Romaniho



Obrázek č. 2
Převzato z (2).

„*Il finto Stanislao*“ a začal na něm pracovat. Byl však zesláblý po všech útrapách, které jej do premiéry Oberta stihly. Zemřely mu obě děti a 18. června 1840 zemřela i Margherita na zánět mozkových blan. Nedá se ničemu divit, že „*Un giorno di regno*“, která byla uvedena tři měsíce po Verdiho rodinné tragédii, propadla na celé čáře. Publikum očekávalo vtípnou a zábavnou hudbu, což nebylo v danou dobu ve Verdiho silách. Verdi dal Merellimu výpověď a rozhodl se stáhnout do ústraní a vzdát se již pro vždy komponování (1).

1.5. Cesta ke slávě – Verdi jako hlas lidu toužícího po svobodě

Osud tomu chtěl, že jednoho zimního večera natrefil Verdi na Merelliho zcela náhodou, když šel do Scaly, a rozčiloval se, že Oto Nicolai mu vrátil libreto. Je prý pro něj nepoužitelné. Přesvědčil Verdiho, ať ho doprovodí do Scaly a dá Merellimu za pravdu. Šlo o libreto od Temistocla Soleriho s názvem Nabucco a příběh babylónského zajetí Židů, který Verdi moc dobře znal. Sám v mládí toto téma již zpracoval, ale skladbu později zničil. Merelli dal libreto Verdimu domu, ať si ho přečte. Verdi ho zapřísahal, že se snaží marně. Když se však vrátil a přečetl si první stránku s textem „*Leť myšlenko na zlatých křídlech ...*“ byl již lapen (1). Na podzim roku 1841 byl již Nabucco hotov a Verdi očekával, že s ním Merelli zahájí další sezónu. Program Scaly byl zveřejněn a Nabucco na něm nebyl. Verdi byl rozhořčen a domníval se, že Merelli na svůj slib zapomněl (1). Ten však Verdimu vysvětlil, že na programu již má tři novinky a zařadit čtvrtou by byl pro divadlo velký risk. Verdi však neustále naléhal, neboť chtěl Streponi a Ronconiho, kteří byli na tuto sezónu angažovaní, a part jim psal na míru. Merelli se tedy uvolil. Verdi si však musel vystačit se starými kostýmy a kulisami, které se jen popraví (1). Zkoušky na premiéru probíhaly pouhých dvanáct dní a „*Nabucco*“ spatřil světlo světa 9. března 1842 a přinesl Verdimu obrovský úspěch.

Diváci nebyli uchvázeni jen krásou hudby, ale její silou a hrdostí. V Italech jako by zahrála na tu správnou strunu – strunu národního uvědomění.⁸ Nejlépe to vystihuje Anna Hostomská: „*Nabucco přišel v roce 1842, v čase nabitém očekávání budoucích zvratů politických. Naráz byla pochopena tendence jeho díla, obecně se poznalo, že se tu prohlásil příslušník bojové generace Mladé Itálie*“ (5, s. 134). Mladý Verdi byl první, kdo dokázal vyjádřit ten nejasný pocit národa - touhu po svobodě a sjednocení. A hudba byl ideální prostředek, kterému všichni rozuměli. Celý Milán si zpíval úryvky Verdiho Nabucca. V první sezóně měla opera 60 repríz, což bylo číslo opravdu neobvyklé na danou dobu. Opera byla také výjimečná již tím, že zanedlouho nakladatel Ricordi vydal operu tiskem a „*...rok po milánské premiéře v březnu 1843 se dává Nabucco ve Vídni; dostává se tam přičiněním Merelliho, který tehdy společně se Scalou vedl také vídeňské divadlo U Korutanské brány. Je to první krok Verdiho hudby za hranice Apeninského poloostrova*“ (1, s. 44). Ve svých pamětech pak napsal: „*Lze právem říci, že touto operou začala má umělecká dráha*“ (1, s. 24).

Merelli si samozřejmě u Verdiho objednal další operu. Dokonce ho nechal, aby si sám určil cenu. Verdi neznalý okolností si nechal poradit od Giuseppiny Strepponi – nemá si říci ani příliš málo ani moc. Bellini si prý za Normu řekl 8000 lir, tak ať učiní stejně. Verdi tedy napsal onu sumu a podepsal smlouvu na operu „***I Lombardi nella prima crociata***“ (Lombardané na první křižácké výpravě) opět na libreto Temistocla Solery, který se tentokrát inspiroval básní Tommasa Grossiho. Premiéra byla 11. února 1843 a u obecnstva dosáhla snad ještě většího úspěchu než Nabucco.⁹ Verdi opět prokazuje neobyčejný smysl pro dramatičnost, zlo je zde opět trestáno a dílem prostupuje myšlenka jednoty. Verdi měl opět krom hudby i výbornou ruku při volbě sólistů – tenor Guasco, bas Derivis a především soprán v podání Erminie Frezzolini.

Po úspěchu Lombardanů Verdi strávil téměř celý rok 1843 v Bussetu, neboť v Parmě probíhaly v Teatro Ducale zkoušky na uvedení Nabucca. Konalo se zde 22 představení a Verdi zde zůstal do konce sezóny a svůj čas trávil s Giuseppinou

⁸ Od 30. let 19. Století si můžeme povšimnout, že ve společnosti sílí hnutí za opětovné sjednocení Itálie (tzv. risorgimento). Kultura byla živnou půdou pro šíření myšlenek národnostní svobody a vzdoru proti nadvládě Rakouska. Verdi měl tu čest být přizván do kroužku kolem hraběnky Clariny Maffei, se kterou ho pojilo upřímné přátelství a jejich korespondence je dodnes zachována. Toto prostředí mělo velký vliv na Verdiho literární rozhled. Členy byli např. Balzac, Liszt.

⁹ Stejně jako slova „Va pensiero“ vyvolala nadšení, tak i velký sbor „O signore, dal tetto natio (Pane, zavolal jsi nás z rodného domova)“ vzbudil v publiku velké emoce.

Strepponi¹⁰. Již při zkouškách ve Scale byla mezi nimi zřejmá jistá náklonnost, která se stále postupem času prohlubovala. Stala se jeho chytrou a osvědčenou rádkyní (1).

Na podzim 1843 přijíždí do Benátek kvůli opeře pro Teatro La Fenice¹¹. Měl pro ně na zakázku zkomponovat operu „**Ernani**“. Libretistou byl Francesco Maria Piave, který se inspiroval dramatem Viktora Huga - Hernani. Verdi strávil v Benátkách tři měsíce. Přiměl Piaveho k radikálním škrtnům v libretu, tak jej zestručnil, aby dílo dosáhlo kýžené dramatičnosti. V Benátkách strávil 3 měsíce a svoji partituru Ernaniho zde úspěšně dokončil. Opera měla premiéru 9. března 1844 a sklidila opět obrovský úspěch, díky němuž se Verdimu dostalo řazení mezi přední italské skladatele. „*Brána k slávě se Ernanim Verdimu otevřela dokořán*“ (1, s. 58).

Další úspěch v podobě Ernaniho Verdimu přinesl příval objednávek ze všech operních domů. Další operu, „**I due Foscari**“ (Dva Foscariové), Verdi původně zamýšlel psát pro Teatro La Fenice v Benátkách. Nakonec však měla svoji premiéru 3. listopadu 1844 v divadle Argentina v Římě. 15. 2. 1845 spatřila světlo světa jeho opera „**Giovanna d'Arco**“ (Johanka z Arku)¹² v Teatro la Scala a téhož roku 12. 8. 1845 v Neapoli v Teatro San Carlo opera „**Alzira**“. Ta je obecně považována za jedno ze slabších děl (1).

Verdi měl opravdu vysoké pracovní nasazení, a jak uvádí J. Bachtík: „*Toto pracovní tempo, dnes snad nepochopitelné, bylo umožněno kompozičním postupem Verdiho. Verdi zpravidla dodal divadlu to, co bychom dnes nazvali klavírním výtahem. Instrumentaci dokončoval, až když se opera studovala. Zpravidla to vypadalo tak, že zatímco komponoval jednu operu, zkoušel v některém divadle onu právě dokončenou, a jinému divadelnímu ředitelství byl už zavázán k další. Díky tomu napsal mezi rok 1843 a 1849 neméně než deset oper. Později říkal Verdi této době „galejní léta*“ (1, s. 67). Tuto obtížnou dobu mu aspoň usnadňoval jeho jediný student

¹⁰ Giuseppina Strepponi byla výbornou pěvkyní, která ovšem byla natolik vytížena, aby uživila svoji rodinu, že zpívala během všech tří těhotenství téměř bez odpočinku. Premiéra Oberta od Giuseppe Verdiho byl i její debut na prknech Scaly a dle Werfela vděčila opera Oberto za svůj úspěch u diváků hlavně Strepponiové. Časem začala mít hlasové problémy a part Abigaile bohužel tyto problémy ještě dále prohluboval. Ve Verdiho operách stihla ztvárnit Elvíru v Ernani a Lucrezii Contarini v I due Foscari. Její hlas se již nikdy zcela nezotavil a roku 1846 ukončila svoji pěveckou kariéru.

¹¹ Teatro La Scala v Miláně, Teatro La Fenice v Benátkách a Teatro San Carlo v Neapoli byly nejdůležitější operní domy v Itálii

¹² Titulní role se opět zhostila znamenitě Erminia Frezzolini.

a pomocník Emanuele Munzio, o pouhých deset let mladší rodák z Busseta, který byl si také nemohl svá studia dovolit bez podpory Barezziho.

17. března 1846 proběhla v Teatro La Fenice v Benátkách premiéra Verdiho opery „**Atila**“ a jak již bylo možné očekávat, byla bouřlivě přijata. Verdi opět zapůsobil na vlastenecké smýšlení Italů a dal publiku to, co chtělo slyšet. Slova typu: „*Cara patria, madre e regina*“ (1). Je nutno uvést, že již za dva roky nálada ve společnosti bude kulminovat a přeroste v první italskou válku za nezávislost. Revoluci, která začne povstáním na Sicílii proti Bourbonům, v Benátsku a Lombardii proti Rakousku a přinese Benátkám krátké období, kdy je vyhlášena republika. Revoluce je nakonec potlačena a končí vítězstvím Rakušanů vedených maršálem Radeckým a neměnností severoitalských držav na dalších deset let.

Jak je známo, Verdi u svých oper velice pečlivě dbal nejen na precizní hudební nastudování, pěveckou techniku i mimiku interpretů, ale od operních domů vyžadoval dokonalou výpravu a kostýmy. Při uvedení opery Giovanna d'Arco a opery Atila v milánské Scale byly však snahy šetřit o to tak tristní, že napsal svému nakladateli Ricordimu, že „... *ve Scale nevědí, nebo nechtějí vědět, jak se opery pořádně provozují, a že proto zakazuje, aby se tam jeho příští opera vůbec hrála*“ (1, s. 77). Tím bylo pouto s Merellim zpřetrháno natrvalo.

Svůj úmysl, zpracovat „**Macbetha**“, konzultoval Verdi s Giulio Carcanim, překladatelem kompletního shakespearovského díla a pravidelným návštěvníkem večírků hraběnky Maffei. Byl jeho přítelem a literárním poradcem. Libreto napsal Francesco Maria Piave přesně dle Verdiho pokynů. Verdi již z předešlé spolupráce věděl, že snese jeho puntičkářské vrtochy. Pro svoji premiéru 14. 3. 1847 si vybral Teatro della Pergola ve Florencii. Macbeth byl pro Verdiho přelomový. „*Milovník a velký ctitel Shakespearových her toužil vytvořit operu „fantastického žánru“ s výstupy čarodějnic, zjevení a duchů. Macbeth se mu tak stal vhodným námětem*“ (3). Sám napsal, že je to opera jeho srdce a věnoval ji právě Barezzimu, který byl pro něho otcem, přítelem a dobrodincem. Můžeme se jen domnívat, že již v té době toužil svůj vztah s Giuseppinou Streponi veřejně přiznat a chtěl tímto gestem Barezziho ujistit, že on i jeho dcera Margherita budou na vždy součástí jeho života. Faktem je, že po premiéře Macbetha letěl do Londýna, kde se chystala premiéra jeho „**I Masnadieri**“ (Loupežníci), v Her Majesty's Theatre. Premiéra byla 21. června 1847 a autorem libreta byl Andrea Maffei, manžel Verdiho dlouholeté přítelkyně

hraběny Maffei. Premiéru dokonce dirigoval sám Verdi, ale z Londýna do Paříže, kde Giuseppena Strepponi dávala soukromé lekce zpěvu a konečně po dlouhé době odloučení společně začali žít. Nebyl by to však Verdi, kdyby v Paříži neměl závazky (1).

Opéra national de Paris, dřívější název Opéra, projevila zájem o Verdiho Lombardany, kteří však pro potřeby Velké opery museli být přepracováni. Text byl přeložen do francouzštiny a i děj se odehrával v Toulouse. Některá hudební čísla byla poupravena a hlavně, byl přidán balet. Tato "revize" Lombardanů dostala název „**Gerusalemme**“ (Jerusalem). Verdi si pobyt v Paříži užíval, neboť nebyl středem pozornosti při každém kroku, jak tomu bylo v Itálii (4).

V revolučních letech byla další jeho operou opera „**Il Corsaro**“ (Korzár), premiéra se konala v Teatro Grande v Terstu 25. října 1848. Verdi se práci na ní moc neangažoval a nic jiného než vlažné přijetí neočekával. Oproti tomu s operou „**La battaglia di Legnano**“ (Bitva u Legnana) si dal větší práci a vyjádřil v ní své revoluční opojení. Premiéra byla v Římě, v Teatro Argentina 27. ledna 1849. Cammaranovo libreto je inspirováno středověkou bitvou ze 12. století, ve které byl německý Friedrich Barbarossa Italy poražen. Obecenstvo pochopilo cíleně vlastenecky laděná místa a opeře se tak dostalo bouřlivého přijetí. Proto žádost Mazziniho o složení revoluční hymny byla pouhou formalitou a Verdi téhož roku napsal „**Suona la tromba**“ (trubka zní).

Opojen nově nabytou svobodou Milána odjel na krátkou chvíli do Busseta, aby koupil na Barezziho radu usedlost St. Agáta. Její správu svěřil svým rodičům. Jak již bylo uvedeno výše, svobodná Itálie měla jen krátkého trvání a byla opět dobyta rakouskou armádou. Na své sjednocení si musela počkat až do roku 1861, kdy bylo vyhlášeno Italské království.

1.6. Zralé období - Verdi a jeho práce s postavami

Snaha Italů vytvořit jeden národ ztroskotala. Rakušané opět ovládli Lombardii a vládli železnou rukou, ještě tvrději než dřív. Toto období čekání na osvobození se neprojevovalo pouze ve společnosti. Změnil se i hlas Verdiho. Jeho fascinace bojechtivými a monumentálními chorály ustala. Začal se obracet na člověka. Bachtík píše: „*Hlavním východiskem jsou Verdimu stále zřetelněji momenty povahokresebné.*

Verdi své postavy spíš individualizuje, snaží se konkretizovat jejich city, vášně, reakce vzhledem k dané dramatické situaci; nejde mu toliko o to, co je na nich typické, jako spíš o to, co je na nich zvláštní, co je vyznačuje jako jedinečné, odlišné. Bitvou u Legnana se uzavírá první kruh Verdiho oper. Opery, které budou nyní následovat, liší se od první skupiny nejpatrněji látkou – formou zpěvních čísel, zhuštění a prohloubení dramatického výrazu, jeho zjemňování či přirostování. To vše jde ruku v ruce s novým předmětem, s novými tematickými oblastmi a s novými postavami, jež bude stavět scénu“ (1, s. 90).

V roce 1849 se Verdi vrací nadobro do Itálie společně s Giuseppinou, což v tak malém městečku jako je Busseto způsobí velké rozpaky. Verdi nedbá na názor ostatních a vrhá se s nadšením do práce. Jeho první porevoluční operou z řady civilních námětů je **„Luis Miller“** (Luisa Millerová), složená na libreto Salvatora Cammarana. Děj je inspirován hrou Friedricha Schillera „Úklady a láska“. Najdeme zde milostný trojúhelník, který končí smrtí milenců. Mladík uvedený v omyl otráví sebe i svoji milovanou, aby ji neměl někdo jiný. Po odhalení intriky již není možno smrt zvrátit, pouze se pomstít. Odlišnost od předešlých čtrnácti oper je zjevná. Premiéra se uskutečnila 8. prosince 1849 v Neapoli v Teatro San Carlo. Další dnes téměř neznámou operou je opera **„Stiffelio“** na libreto F. M. Piaveho. Premiéra se uskutečnila o necelý rok později, 16. listopadu 1850 v Teatro Grande v Terstu.

Verdi měl totiž hlavu plnou dalšího námětu – námětem na operu **„Rigoletto“**. Dostal zakázku na novou operu pro divadlo La Fenice v Benátkách a jako látku si vybral veršovanou tragédii Victora Huga „Le Roi s’amuse“ (Král se baví) z roku 1832. Povolal do Busseta Piaveho, ubytoval ho u sebe a pečlivě dohlížel na volbu každého slova, jak mu bylo podobné. Piave naštěstí Verdiho již dobře znal. Jeho nekonfliktní povaha a ochota splnit Verdiho požadavky zaručovaly další zdařilou spolupráci. Zde však Verdi narazil na jiné překážky. Dílo V. Huga bylo po premiéře ve Francii zakázáno a označeno za nemorální.¹³ Bylo to sice před dvaceti lety a on v látce neviděl nic závadného, avšak i v tento okamžik to pánové cenzoři viděli jinak a trvali

¹³ Hra Král se baví, je romantickou veršovanou tragédií o pěti dějstvích francouzského básníka Victora Huga. Námět je převzat z doby vlády francouzského krále Františka I., kterého Hugo líčí jako zhýralce, který se neohlíží na zákony a ani morální zásady mu nejsou svaté. Ve stejném duchu je vyličen i francouzský královský dvůr. Hned po premiéře byla hra ministerským dekretem zakázána a označena za urážející dobré mravy. Důvodem bylo i to, že tehdejší cenzura viděla v nemorálním dvoru Františka I. jistou podobnost s vládnoucím králem Ludvíkem Filipem. Roku 1832 vyšla hra knižně včetně autorovy předmluvy, ve které Hugo protestuje proti zákazu hry ve jménu umělecké a občanské svobody. Ve Francii byla hra uvedena až roku 1882. Zajímavostí je, že Šašek krále Františka I. Triboulet (1479–1536) je skutečnou historickou postavou

na přepracování. Dle jejich názoru nemůže být král vyobrazen jako zhýralec, jeho poddaní by nemohli ani uvažovat o pokusu připravit ho o život a ani představa znetvořeného hrbáče je nijak nenadchla. Divadlo La Fenice dokonce obdrželo přípis c. k. úředního ředitelství veřejného pořádku v Benátkách, že opera komponovaná podle předloženého libreta nebude připuštěna k provozování. „*Důvodem je: obsah libreta patří do oblasti odpuzující nemravnosti a oplzlé sprostoty*“ (1, s. 122). Situace vypadala neřešitelně. Nakonec však byly veškeré emoce utišeny přesunem děje z Francie do Itálie 16. století a z odpudivého krále se udělal vévoda. Opera musela dostat název Rigoletto.¹⁴ Příběh šaška Rigoletta, jehož úkolem je udržovat dobrou náladu svého pána, a proto vše nepříjemné obracet v žert, byl zachráněn. Rigoletto měl svoji premiéru 11. března 1851 v Teatro Fenice v Benátkách.¹⁵ Hlavní role zpívali barytonista Felice Varesi (Rigoletto), Teresina Brambilla (Gilda) a Raffaello Mirati (vévoda). Obecenstvo ji přijalo bouřlivě. A nyní to byla opravdu jen hudba, která slavila triumf. Ne žádné vlastenecké momenty. Hudba vyjadřovala drama příběhu tak dokonale a originálně, že si s tím kritici nevěděli rady (1).

Problém měli s tzv. verdiovským vztahu zpěvu a doprovodu. Dle jejich názoru Rigolettovi chyběl ten krásný belcantový zpěv, árie vyjadřující pocit, která je následována krátkým recitativem k vysvětlení či posunu děje. Verdiho hudba však byla znamenitá i v pasážích mimo árie a to kritiky zaskočilo. Orchester „zdůrazňoval promluvy, doplňoval je, navozoval nové představy a myšlenky“. Vznikl tak dialog mezi hudbou a zpěvem. Verdi tak stvořil hudební drama (1).¹⁶ Byl si dobře vědom, že přichází s něčím novým, což dokládají jeho slova: „*Řekne-li se mi, je to tak proto, že to dělali oni velcí, chtěl bych právě proto, aby se to dělalo jinak*“ (1, s. 123).

Další Verdiho operou, které se však budeme věnovat v následujících kapitolách samostatně, je „*Il Trovatore*“. Opera vznikla na libreto Salvatora Cammarana a měla premiéru 19. ledna 1853. Toto období nebylo pro Verdiho příliš šťastné. Během práce na Trubadúrovi se dozvěděl, že mu zemřela matka. Ačkoliv o své rodině mluvil opravdu pramálo, je jisté, že k matce choval hluboké a vřelé city. Oproti tomu vztah k otci byl vždy komplikovaný. A od té doby, co bydleli na St. Agátě, se jejich vztah ještě více zhoršil. Otec se choval majetnický k Verdiho pozemkům

¹⁴ Původně se Verdi i Piave dohodli na názvu „La maledizione“ (Kletba)

¹⁵ Když Viktor Hugo zjistil, že Verdi použil jeho hru, byl rozhořčen. Kvůli tomu se opera dávala v Paříži až v roce 1857. Když však skončil kvartet, byl nadšený a provolával bravo. „*Kdybych mohl ve svých dramatech nechat mluvit najednou čtyři osoby tak, aby obecenstvo mohlo vnímat slova a odlišné city, dosáhl bych podobného účinku*“ (1).

¹⁶ Verdiho Rigoletto se poprvé hrál v Praze již v únoru 1853.

a označoval se za správce jeho jmění. To by ještě pro Verdiho nebylo takovým trnem v oku. Veřejně však nesouhlasil s jeho vztahem se G. Strepponiovou. Matka se snažila jejich vztah narovnat a na chvíli s nimi dokonce i v Bussetu bydlela. Marně. Nakonec se Verdi rozhodl, že se sám na St. Agátu přestěhuje, a svým rodičům se zavázal platit velkorysou rentu, pokud se dobrovolně přestěhují. Důvod byl prostý. Musel dostat Giuseppinu pryč z města, daleko od zlých jazyků, kteří se stali důvodem jejího dobrovolného domácího vězení v Bussetu.

Roku 1852 měla v Théâtre du Vaudeville premiéru hra „Dáma s kaméliemi“, kterou napsal Alexandr Dumas ml. Mladý Dumas zpracoval látku ze svého života. Ve svých dvaceti letech se seznámil s jednou z nejslavnějších kurtizán Paříže, Marií Duplessisovou, která ho očarovala svou duchaplností a nezměrným půvabem. Po svém návratu do Paříže se ale dozvěděl, že zemřela. Dumas byl zprávou natolik zaskočen, že se tato lidská tragédie stala předlohou pro jeho román a následně i divadelní hru. Verdi a Giuseppina si nemohli představení nechat ujít. Verdi Dumasův román dobře znal a po zhlédnutí hry již bylo jasné, že se tato Dáma s kaméliemi stane předlouho pro novou operu. Splňovala všechny požadavky, které Verdi pro svá díla požadoval – příběh ze života a aktuální látka (1).

Premiéra „**La Traviaty**“ proběhla v Teatro Fenice v Benátkách 6. března 1853 a byla naprostou katastrofou. Autorem libreta je nám známý Francesco Maria Piave. Avšak ani jeho slova nemohla zjemnit fakt, že hlavní představitelka, padlá žena, je zde divákovi představena jako bytost stojící morálně výš než tehdejší pokrytecká měšťácká společnost. Divákům bylo představeno téma z měšťanského prostředí, ačkoliv byli zvyklí sledovat rytíře a proroky. Ani obsazení Verdimu tentokrát nepřálo. Ačkoliv Fanny Salvini Donatelli zpívala znamenitě, byl pro diváka problém si ji ztotožnit s křehkou dívkou trpící tuberkulózou. Barytonista Felice Varesi a Lodovico Graziani oproti tomu svůj part pěvecky nezvládli. Zajímavostí je, že kritika, na rozdíl od posluchačů, přijala operu s větším pochopením. Na svůj triumf si „Traviata“ musela ještě chvíli počkat. Konkrétně jeden rok, když se rozhodlo operu nastudovat benátské divadlo San Benedetto. Verdi provedl několik změn v partituře a především si pohlídal výběr sólistů, kteří mu dopomohli 6. května 1854 k úspěchu.

Na podzim roku 1854 odjel Verdi s Giuseppinou do Paříže, kde probíhaly přípravy na Světovou výstavu 1855.¹⁷ Verdi byl osloven, aby složil operu, která by tuto výstavu otevřela. Zakázka byla o to prestižnější, že byla svěřena byť geniálnímu autorovi, ale italského původu. Již v únoru 1852 podepsal Verdi smlouvu s pařížskou operou a jako libretista byl zvolen Eugene Scribe. Jak J. Bachtík uvádí: „*Jeho divadelních prací všech oborů je snad 350 a jejich konstrukce a přesně propočtená stavba jsou názorným příkladem francouzské úcty k řemeslně čisté umělecké práci. Jestliže si dříve libretisti užili své s Verdím, užil si tentokrát své zase Verdi se Scribem*“ (1, s. 161). Šlo o „**Les Vêpres siciliennes**“ (Sicilské nešpory). Libreto obdržel až koncem roku s tím, že může komponovat bez jakýchkoli úprav, jak to stojí a leží. A vskutku Verdimu nezbylo nic jiného. Spolupráce se Scribem byla pro Verdiho jednou z těch nepříjemnějších. Libreto se mu nezamlouvalo, neboť si byl velmi dobře vědom jeho slabin a neochotou Scriba k vzájemné spolupráci. Vzhledem ke Scribově vytíženosti nebylo totiž na jakékoli úpravy ani pomyšlení. Dle A. Hostomské „... *Je příběh zpracován spíše podle šablony francouzské velké opery s efektními scénami bohatých barevných obrazů. Verdiho hudba je však nejsilnější tam, kde není vázána libretem.*“ (5, s. 129) Při premiéře se nakonec dostalo „Sicilským nešporám“ vřelého přijetí jak od publika, tak od kritiků. V Itálii byla opera uváděna pod různými jmény (Giovanna di Guzman, Giovanna di Sicilia) a až teprve po dosažení nezávislosti Itálie byla roku 1861 uvedena pod italským názvem „I vespri siciliani“, jak ji známe nyní.

„**Simone Boccanegra**“ měl premiéru 12. března 1857 v divadle La Fenice v Benátkách. Námětem pro operu je stejnojmenná divadelní hra od Antonia Garcii Gutiérreze z roku 1843, na kterou napsal libreto náš dobře známý Francesco Maria Piave. „*Kompozice Verdiho se zcela odlišovala nejen od obvyklého stylu italského, ale i dosavadního stylu mistrova. Verdi zřejmě chtěl opět přinést dílo nové*“ (5, s. 131). Následně byla uvedena v divadle La Scala v roce 1859. Bohužel obě tato uvedení skončila neúspěchem. Verdi se k dílu po více než dvaceti letech vrátil až v roce 1881 a na upravené libreto Arrigo Boita přepracoval.

Po pěti měsících 16. srpna 1857 Verdi premiéruje v Teatro Nuovo v Rimini operu „**Aroldo**“, která byla přepracovanou verzí „**Stiffelia**“ a takovou Verdiho snahou o jeho resuscitaci. Bohužel ta se setkala s pozitivním ohlasem pouze na premiéře.

¹⁷ Napoleon III. dal Paříži její podobu (honosné svatby, boulevardy a parky), jak ji známe dnes. Dobře věděl, jaké jsou potřeby pro nově vznikající hlavní město “evropy”.

Jedinou zajímavostí je, že nově řídil představení ne koncertní mistr, jak tomu bylo zvykem, ale dirigent Angelo Mariani, skutečný první italský dirigent.

14. ledna 1858 přijel Verdi do Neapole s téměř hotovou operou „Pomsta v dominu“. Pro svou novou operu si vybral drama E. Scriba o vraždě švédského krále Gustava III. z 18. století a zpracováním libreta pověřil svého přítele Antonia Sommu. Dalo se předpokládat, že neapolská cenzura bude požadovat jisté úpravy. V té době v Evropě docházelo k atentátům na vladaře poměrně často, dokonce ten den 14. ledna byl jeden spáchán v Paříži na Napoleona III. Cenzoři byli neoblomní a po Verdim požadovali, aby provedl změny dle upraveného textu, který obdržel. Verdi odmítl a dostal ultimátum: *„Nedodá-li operu, jak je tomu smluvně zavázán (látku si přece vybral), je povinen zaplatit škodu a do úplného zaplacení snášet vazbu ve vězení pro dlužníky“* (1, s. 171). Verdi opravdu zuřil a neprodleně napsal svému advokátovi: *„Pomsta v dominu má 884 veršů, z nich bylo v Adelií degli Adimari (to byl nový, cenzurním upravovatelem vymyšlený titul) změněno 297, mnoho jich přidáno, velmi mnoho jiných škrtnuto. Co tedy zůstalo z původního textu? Název? – Ne. Básník? – Ne. Doba? – Ne. Místo? – Ne. Postavy? – Ne. Situace? – Ne. Scéna s osudím? – Ne. Ples? – Ne“* (1, s. 171). Naštěstí měl Verdi stále vlivné přátele na vyšších místech, a tak soud vynesl rozsudek v jeho prospěch. Verdi uvedl v Neapolském divadle Simona Boccanegru a tím dle rozhodnutí soudu své závazky vůči divadlu splnil. Ironií osudu bylo, že tímto malým skandálem Verdi vzbudil zájem o toto dílo v divadle Apollo v Římě. Byl cenzurou přece jen donucen k drobným ústupkům - z krále se stal hrabě a děj byl přenesen do Severní Ameriky, kdy byla anglickou kolonií, to však pro Verdiho nebylo nic zásadního. 17. února 1859 byla na jeho prknech uvedena opera pod jejím definitivním názvem **„Un ballo in maschera“** (maškarní ples) a byl to obrovský úspěch. A. Hostomská uvádí, že *„...Verdi tímto dílem dosáhl vrcholu svého zralého období“* (5, s. 134).

1.7. Vhled do dění kolem roku 1859 - 1866



V roce 1859 se po dlouhých jedenácti letech opět znovu otevřela otázka možnosti sjednocení Itálie. Postaral se o to král Emanuel II.¹⁸, který stál v čele Sardinského království (Sardinie, Piemont) a jeho velmi schopný předseda vlády Hrabě Camillo Cavour.

Ačkoliv by se dalo říci, že Verdiho hudba stála v té době stranou, nedá se to říci o jeho jméně, které se stalo tzv. „... zakuklenou politickou demonstrací. *Evviva V.E.R.D.I. totiž znamenalo evviva Vittorio Emanuele Re d'Italia*“ (1, s. 186).

Sardinsko-piemontské království bylo konstituční monarchií, neboť si zachovalo svoji ústavu. Cavour zavedl v zemi rozsáhlé reformy

a docílil tak v zemi hospodářského oživení. Díky své diplomacii se mu podařilo u Napoleona III. vyjednat příslib vojenské pomoci, bude-li Sardinské království napadeno.¹⁹ Pokud by se tak stalo, bylo již dopředu vyjednáno vypořádání. Výměnou za celou severní Itálii se Sardinské království mělo ve prospěch Francie vzdát oblasti kolem Nice a Savojska. Dohoda byla stvrzena sňatkem dcery Viktora Emanuela Marie Klotyldy s Napoleonem Bonapartem III. Na vytoužený důvod k válce nemusel Cavour dlouho čekat, neboť již 19. dubna 1859 dalo Rakousko vládě ultimátum k odzbrojení, které nebylo splněno. Cavour se rozhodl tak Františka I. vyprovokovat k akci, což se také stalo. 29. dubna první rakouské jednotky překročily hraniční řeku Ticino mezi Lombardií a Piemontem a vyhlásily tak Sardinskému království válku. Napoleon III. držel dané slovo a dorazil Italům na pomoc, jak slíbil.

¹⁸ Vystřídal svého otce Karla Alberta, po porážce u Novary roku 1848.

¹⁹ Sardinie se účastnila Krymské války, která se konala v letech 1853-1856, na straně Francie.

Celá severní Itálie povstala a 24. června 1859 v bitvě u Solferina byla rakouská armáda rozdrčena. Cesta na Benátky tak byla volná. Napoleon III. však s Františkem I. podepsal tzv. separátní mír, čímž mu byla podstoupena Lombardie.

Roku 1860 na základě lidových hlasování se Savojsko a Nice připojilo k Francii. Parma, Modena a Toskánsko oproti tomu zas k Sardinskému království. Téhož roku se revolucionář Giuseppe Garibaldi vylodil na Sicílii a s pomocí jen hrstky dobrovolníků dobyl celý jih a předal jej podáním ruky Viktoru Emanuelovi. Roku 1861 byl vyhlášen vznik nového Italského království.²⁰

I u Verdiho nastaly významné změny. Konečně požádal Giuseppinu Strepponi o ruku a 29. srpna 1859 v Collange sous Salère vstoupil po 16 letech do svazku manželského. Verdi byl také požádán, aby zasedal v italském parlamentu, což po několika zdlouhavých zasedáních kvůli pracovním povinnostem odsunul do ústraní.

1.8. Vyzrálý Verdi

Roku 1861 Verdi obdržel nabídku carského divadla v Petrohradě na zkomponování opery. Verdi neměl chuť jet takovou dálku, ale Giuseppina ho přemluvila. Verdi si na konec vzpomněl na jeden námět, o kterém dříve uvažoval. Šlo o španělské drama „Don Alvaro“ od Angela de Saavedra de Rivase. Jako libretistu si Verdi vybral Piaveho a začal komponovat. Opera dostala název „**La forza del destino**“ (Síla osudu). Koncem roku 1861 odjel Verdi i Giuseppina do Petrohradu, ovšem premiéra musela být přesunuta na další sezónu, neboť hlavní představitelka Emma La Groie onemocněla. Byl tedy stanoven nový termín premiéry na 10. listopadu 1862 a Verdimu se toho večera dostalo bouřlivého přijetí. Dokonce dostal od cara i ocenění v podobě řádu (1).

Na jaře roku 1862 odjel Verdi a Giuseppina do Anglie, kde se pořádala Světová výstava 1862. Měla být zahájena koncertem, pro který měl každý oslovený skladatel (Auber za Francii, Sterndale Bennet za Anglii, Meyerbeer za Německo, Rosini za Itálii, kterého posléze nahradil Verdi) napsat zvláštní skladbu. Verdi napsal „**Inno delle nazioni**“ (tzv. Hymnu národů) pro tenor, sbor a orchestr. Pro skladbu si vybral text Arrigo Boita, mladíka, kterého poznal přes společnou přítelkyni hraběnku Clarinu

²⁰ Poslední dvě oblasti, Benátsko a území kolem Říma zvané Lazio, získal italský stát až později (Benátky roku 1866, Řím a Lazio roku 1870), čímž bylo risorgimento završeno

Maffei (1). Přes řadu nástrah byla skladba premiérována 24. května v Her Majesty's Theatre a dostalo se jí vřelého přijetí.

Verdi během následujících měsíců přepracoval Macbetha z roku 1847 a teď v r. 1865 byl svým libretistou on sám, byť s dopomocí libretisty Piaveho. Dle J. Bachtíka není možno obě verze srovnávat, zásahy ve všech dějstvích jsou velké. Verdiho upravená verze však nikdy nejde proti Verdiho původní koncepci, vyzvedává pouze prvotní záměr a vyslovuje zřetelněji to, co před lety nebyl schopen tak promptně vyjádřit. Hlavní postavou příběhu je lady Macbeth, která „...*přímo vede vraždící ruku svého manžela a kterou hrůzné představy a vidina krve doženou k šílenství*“ (1, s. 197). Nová verze ve francouzštině byla poprvé představena v Théâtre Lyrique v Paříži dne 21. 4. 1865.

Další Verdiho operou byl „**Don Carlos**“. Libreto napsali Joseph Méry a Camille Du Locle na téma divadelní hry Friedricha Schillera „Don Karlos, Infant von Spanien“. Král Filip II., španělský král, se z politických důvodů oženil s mladou princeznou, bývalou snoubenkou svého syna. Filipova árie ze III. jednání „Nikdy nebyla mou“ popisuje utrpení starého krále. Verdi v tomto díle vyjádřil tak hořce pocity marnosti a pomíjivosti lidského života, jak se mu to ještě nikde nepovedlo. Premiéra byla 11. března 1867 v Opéra de Paris. Verdimu se bohužel však dostalo pouze pochvalných zdvořilostních frází, což ho ranilo snad ještě více. Téhož roku bohužel umírá Verdiho otec (14. ledna) a i jeho Barezzi (21. července). Francesco Maria Piave prodělá mrtvici a není již schopen chodit ani mluvit.

Půl roku od premiéry se v opeře v Bologni, Donu Carlovi dostalo bouřlivého přijetí. To vše díky dirigentovi Angelo Marianimu a jeho tehdejší snoubence Tereze Stolzové.²¹ I ve Scale, kde T. Stolzová zpívala, se opeře dostalo vřelého přijetí.

Verdi se Ricordim nechal přemluvit, aby zrevidoval operu „**La forza del destino**“, která se v Itálii ještě nedávala. Pro spolupráci si vybral Antonia Ghislanzoniho, se kterým později pracoval i na libretu Aidy. Společně do opery vložili scénu inspirovanou divadelní hrou Friedricha Schillera Wallensteins Lager v překladu Andrea Maffei (1). Premiéra byla určena na 27. února 1869 v La Scale. Síla osudu tak měla přerušit Verdiho dvacetiletý bojkot La Scaly. Poprvé po dlouhé době nebyl

²¹ Právě Mariani to byl, který Verdimu Terezu Štolzovou představil. Mladá 34letá sopranistka se připravovala na uvedení Dona Carlose ve Scale., ve které měla ztvárnit roli Alžběty. Stolzová byla srovnávána s Destinovou i pro jejich společný český původ.

Verdi doprovázen Giuseppinou, která cítila Verdiho fascinaci Stolzovou, ať už ji Verdi udržel na profesionální úrovni, či ne, jako hořkou zradu.

Ačkoliv pro to neexistují žádné důkazy, spekuluje se nad vztahem Verdiho ke Stolzové dodnes. Jedni uvádějí, že šlo jen o velké přátelství, druzí, že šlo o poměr.



Obrázek č. 4
Převzato z (8).

Faktem je, že po Margheritě a Giuseppině byla Tereza další ženou Verdiho života. Ať to bylo jakkoliv, na premiéře ve Scale seděla Giuseppina po boku Verdiho a až do své smrti se ke Stolzové vždy chovala velmi přátelsky a i při její návštěvě St. Agáty v roce 1869 se projevila jako velmi pozorná hostitelka.

13. listopadu 1868 zemřel v Paříži Gioacchino Rossini. Zaskočen touto

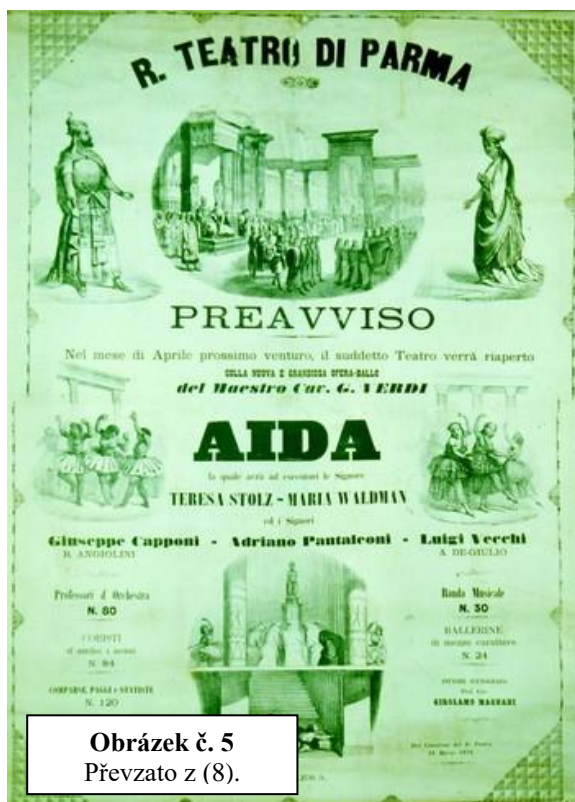
zprávou Verdi cítil potřebu se nějak s maestrem rozloučit a navrhl, aby všichni přední italské skladatelé spolupracovali. Každý autor by k této kolektivní poctě přispěl jedním svým dílem a vytvořili by tak zádušní mši, která by zazněla na první výročí Rossiniho smrti. Jako místo, kde by se měla skladba provést, zvolil Bolognu, kde Rossini žil a studoval. V Pesaru, jeho rodišti, však tato zpráva vyvolala nevoli a rozhořčení. Rozhodli se na Rossiniho narozeniny 29. února provést jeho Stabat Mater a oslovili Marianiho, aby koncert dirigoval. T. Stolzová se ujala sopránového partu. Koncert byl triumfem a provedení mše, jak Verdi zamýšlel, již pro něj ztratilo smysl. Verdi rozhodně nechtěl s někým soupeřit, a když se přidaly i problémy s uvolněním sólistů z Teatra Communale di Bologna, rozhodl se věc nechat být. Tuto záležitost však Merellimu zazlival a nikdy neodpustil.

Koncem roku 1869 byl Verdi osloven, aby napsal operu pro Egypt. V té době se v Egyptě dokončovaly práce na Suezském průplavu, což samo o sobě byla velká událost, a v Káhiře se otevíralo divadlo Dar Elopera Al Misria²². Není se tedy čemu divit, že se zrodila myšlenka oslavit otevření průplavu slavnostní premiérou nové opery. Verdi nabídku odmítl. Když však za ním přišel Camille du Locle, který látku

²² 28. října 1971, když se blížilo sto let od svého založení, divadlo do základů vyhořelo. Ničivý požár se šířil tak rychle, že zničil všechny umělecké historické kostýmy a šperky, které byly v Paříži pro první provedení Aidy zhotoveny.

francouzského egyptologa Eduarda Marietta²³ zpracoval a seznámil ho se svým návrhem scénáře, Verdimu se zalíbil. Pro vytvoření libreta si zvolil již osvědčeného Antonia Ghislanzoniho a společně, jak bylo Verdiho zvykem, přenesli příběh do veršů a nazvali rodící se operu „*Aida*“.

V polovině roku 1870 začal Verdi již komponovat a koncem listopadu bylo dílo téměř



Obrázek č. 5
Převzato z (8).

hotovo. Bohužel však v Evropě vypukla prusko-francouzská válka, při které byla více než dlouhé čtyři měsíce Paříž obléhána pruskými vojsky. Dekorace a kostýmy, vyrobené pro slavnostní káhirské představení tak zůstaly uvězněny v Paříži až do poloviny roku 1871. Suezský průplav byl otevřen 17. listopadu 1869. Premiéra však musela být odložena z plánovaného ledna 1871 na 24. prosince 1871. Uskutečnila se tedy více než dva roky od samotného otevření průplavu, ale na lesku a bouřlivých ovacích to neubralo (1). Například ve velkém finále druhého jednání, ve kterém se odráží sláva a moc

starověkého Egypta, Verdi vytvořil triumfální přehlídku egyptského vojska, válečné kořisti a zajatců před faraonem. Jde o pestrou podívanou, ale i triumf moci, která nakonec Aidu, Radama i Amneris rozdrťí. Verdi do Kahiry na premiéru nejel. Aidu zpívala Antonietta Anastasi-Pozzoni a představení dirigoval Giovanni Bottesini. Ovšem při její evropské premiéře, která byla stanovena na 8. února 1872, měl plné ruce práce. Opera měla tedy vlastně premiéry dvě. Roli Aidy napsal Verdi pro Terezu Stolzovou a sám také v St. Agátě part se zpěvačkou nastudovával dle svých představ. Její uvedení ve Scale svěřil Franco Faccioli, výbornému hudebníkovi. Titulní role zpívaly Tereza Stolzová (Aida) a Maria Waldmannová (Amneris). Premiéra znamenala pro Verdiho naprostý triumf.

²³ Edouard Mariette (1821 – 1881) byl znamenitý francouzský egyptolog, který objevitel Sarapisovův chrám v Memfidě.

22. května 1873 zemřel v Miláně Alessandro Manzoni²⁴, známý básník a spisovatel. Verdi se nabídl, že k uctění jeho památky složí zádušní mši. Do skladby začlenil část *Libera me domine*, kterou zamýšlel použít do zádušní mše pro Rossiniho, která se nikdy neuskutečnila. „**Requiem**“ bylo provedeno 22. května 1874 v kostele sv. Marka v Miláně rok po Mansonio smrti. Verdi se sám ujal dirigentského pultu a sopránový part opět svěřil Tereze Stolzové. Verdi později s touto mší podnikl velké evropské turné. Requiem je právem označováno za Verdiho největší mimo operní skladbu. Po úspěchu Requiem se Verdi jako skladatel na dlouhou dobu odmlčel a pobýval na Sant' Agatě, v Janově a v lázních Montecatini s Giuseppinou a často i Stolzovou.

Psal se rok 1879 a během večere na Sant'Agatě se mezi Ricordim, Facciem a Verdim stočila řeč na téma velkého Shakespeara a Rossiniho zpracování Otella. Shoda panovala v tom, že text Rossiniho Otella opravdu není šťastný. Jako by Ricordi na tuto zmínku čekal a hned začal Verdimu předhazovat mladého Boita. V jeho zájmu nebylo nic jiného než získat pro Scalu další Verdiho operu. Jaká náhoda, že hned druhý den se společně Verdi s Giuseppinou setkali s dvěma mladíky – Facciem a Boitem. Verdi si nechal nastínit příběh o Othellovi. Byl však k Boitovi nedůvěřivý, neboť se jako mladík dopustil zločinu – dovolil si kritizovat s mladickou nerozvážeností italskou operu a Verdi si část kritiky vztáhl logicky i na sebe. Boito však od té doby dospěl a Verdiho opravdu velmi obdivoval (4).

Ricordi přišel s plánem. Pro milánskou Scalu bylo potřeba přepracovat „Simone Boccanegru“ a volba padla na Boita. Verdi, stále nedůvěřivý, souhlasil. Veškeré své požadavky na korektury však s Boitem řešil korespondenčně. Ricordi v mezidobí našel pro hlavní postavu Boccanegry skvělého interpreta – Victora Maurela, a tak bylo vše připraveno na premiéru 24. března roku 1881. U diváků se dočkala přijetí, avšak jak uvádí J. Bachtík: „*trvalý ohlas však opera neměla*“ (1, s. 280).²⁵ Verdimu však přinesla v podobě Boita věrného přítele.

Další operou, kterou bylo potřeba zrevidovat, byl „**Don Carlos**“. Jak bylo uvedeno dříve, opera byla zkomponována pro pařížskou výstavu před více než dvaceti lety. Původní verze měla tedy pro potřeby tradičního dělení Velké opery 5 aktů a balet.

²⁴ Verdi jeho dílo uctíval už od svého raného mládí. Především román „Snoubenci“.

²⁵ O její rehabilitaci se zasloužil až Franz Werfel ve dvacátých letech.

V přepracované verzi²⁶ najdeme pouze akty čtyři bez baletu. Premiéra proběhla 10. 1. 1884 v Teatro la Scala.

Po nutných revizích se začal konečně roku 1884 věnovat komponování „**Otella**“. Verdi nakonec opravdu zpracoval libreto Arrigo Boita a ten našel svoji inspiraci ve francouzském překladu Victora Huga „Othello, of the Moor of Venice“ od Williama Shakespeara. „F. X. Šalda kdesi napsal, že Shakespeare první včlenil a vtělil v drama přírodu. První obraz Boitova „Otella“ začíná mořskou bouří a končí milostnou scénou pod hvězdnou oblohou vlhých kyperské noci. Toto dvojí náladové pozadí je současně předznamenáním pro celou hru a přeneseně pro citové oblasti, z nichž vyrůstá. Bouře – láska, rozpoutané živly a rozpoutané vášně, které vyústí v katastrofu. Zde je už symbolicky zachycen i celý smysl děje“ (1, s. 296). Premiéra byla v La Scale 5. února 1887. Hlavní role zpívali Romilda Pantaleoni, Francesco Tamagno, Victor Maurel. Operu dirigoval Faccio a byl to fenomenální triumf. Verdi byl dokonce jmenován čestným občanem Milána.

Ačkoliv již avizoval, že Otello bude jeho poslední operou, v létě 1889 začal pracovat na komické opeře na Boitovo libreto. První a poslední komická opera „Un giorno di Regno“, kterou byl nucen napsal v době velkého smutku nad ztrátou svých milovaných, mu štěstí nepřinesla. Verdi jako by si teď na sklonku svých osmdesátin chtěl dokázat, že i tento žánr zvládne. Začal zprvu komponovat tajně. Neřekl nic ani Ricordimu, aby předešel nátlaku, jak ho zažil u Otella. Opera dostala název „**Falstaf**“ a jak uvádí J. Bachtík, je: „... libretní adaptací Shakespearových „Veselých paniček windsorských“. Je to domyšlení a dotvoření shakespearovské látky pod zorným úhlem hudby“ (1, s. 297). Boito zredukoval děj i počet osob, avšak vytěžil příběh se spádovým dějem a množstvím vtipných situací. Premiéra se konala ve Scale 9. února 1893 a byla světovou senzací.

Verdiho známe jako vynikajícího skladatele, ale pro obyvatele Sant'Agaty byl i svědomitým hospodářem a vydělal obrovské jmění. Sláva jeho pokornou povahu nikterak nezměnila a on na sklonku svého života cítil, že chce být svým krajanům nějak prospěšný. Rozhodl se ve Villanova d'Arda, obci, ke které patřila Sant'Agata, postavit v roce 1888 nemocnici a později v roce 1895 Útulek pro zestárlé hudebníky v Miláně.

²⁶ V roce 1886 Verdi povedl ještě jednu revizi, která byla uvedena v Modeně v Teatro Municipale. Verdi přidal scénu ze škrtlého I. dějství, která objasňuje děj.

Rok 1897 byl pro Verdiho obtížným. Giuseppina dostala těžký zápal plic a 14. listopadu 1897 zemřela. On sám trávil podzim života s přáteli v Miláně (včetně Terezy Stolzové), či pobýval v Sant'Agatě, kde sedával u klavíru a přehrával si monolog krále Filipa z „Dona Carlose“ (1, s. 345).

21. ledna 1901 Verdiho postihla v Miláně mrtvice a jeho srdce ještě šest dní odolávalo. Kolem hotelu prý čekaly hloučky lidí na zprávy. Zemřel v neděli 27. ledna 1901. Dle jeho výslovného přání šla za pohřebním vozem malá skupina jen nejbližších a dva kněží, dvě svíce a kříž. Žádné květiny, žádné věnce, ani hudba. Průvod šel do kostela San Francesco di Paolo a odtamtud, stále ještě za tmy, na milánský ústřední hřbitov. V závěti byl tento odstavec: *„Naléhavě si přeji, abych byl pochován v Miláně vedle své paní, a sice v kapli, která má být postavena v útulku, který jsem založil“* (1, s. 346). 26. února byly obě rakve převezeny do právě dostavěné Casa di Riposo. Pohřební průvod vyprovázel zpěv 900 pěvců zpívající slova: „Va pensiero, sull'ali dorate“ z opery Nabucco (1).

1.9. Chronologický soupis oper Giuseppe Verdiho

Verdi složil celkem 28 oper, které zde uvádím pro větší přehlednost v chronologickém pořadí včetně jmen libretistů. (1)

1. Oberto, Conte di San Bonifacio

- libreto: Temistocle Solera
- premiéra: 17. 11. 1839 v Teatro alla Scala, Milán

2. Un giorno di regno

- libreto: Felice Romani (Le faux Stanislas - Alexandre Duval)
- premiéra: 3. 9. 1840 v Teatro alla Scala, Milán

3. Nabucco

- libreto: Temistocle Solera (Nabucodonosor - A. Bourgeois a F. Cornue)
- premiéra: 9. 3. 1842 v Teatro alla Scala, Milán

4. I Lombardi alla prima crociata

- libreto: Temistocle Solera (Tommaso Grossi)
- premiéra: 1. 2. 1843 v Teatro alla Scala, Milán

5. Ernani

- libreto Francesco Maria Piave (Hernani - Victor Hugo)
- premiéra: 9. 3. 1844 v Teatro La Fenice, Benátky

6. I due Foscari

- libreto: Francesco Maria Piave (The Two Foscari - Lord Byron)
- premiéra: 3. 11. 1844 v Teatro Argentina, Řím

7. Giovanna d'Arco

- libreto: Temistocle Solera (Die Jungfrau von Orleans - Friedrich Schiller)
- premiéra: 15. 2. 1845 v Teatro alla Scala, Milán

8. Alzira

- libreto: Salvatore Cammarano (Alzire, ou les Américains - Voltaire)
- premiéra: 12. 8. 1845 v Teatro San Carlo, Neapol

9. Attila

- libreto: Temistocle Solera (Attila, König der Hunnen - Zacharias Werner)
- premiéra: 17. 3. 1846 v Teatro La Fenice, Benátky

10. Macbeth

- libreto Francesco Maria Piave (Macbeth - William Shakespeare)
- premiéra: 14. 3. 1847 v Teatro della Pergola, Florencie
- přepracováno pro Théâtre Lyrique v Paříži dne 21. 4. 1865 (překlad Alexandre Beaumont a Charles Nuitter)

11. I masnadieri

- libreto: Andrea Maffei (Die Räuber - Friedrich Schiller)
- premiéra: 22. 6. 1847 v Her Majesty's Theatre, Londýn

12. Gerusalemme

- libreto: Gustave Vaëz a Alphonse Royer (jde o úpravu I Lombardi alla prima crociata do fracouzštiny s přidaným baletem)
- premiéra: 22. 11. 1847 v Opéra, Paříž

13. Il Corsaro

- libreto: Francesco Maria Piave (The Corsair - Lord Byron)
- premiéra: 25. 10. 1848 v Teatro Grande, Terst

14. La battaglia di Legnano (Bitva u Legnana)

- libreto: Salvatore Cammarano, (La Bataille de Toulouse - Joseph Méry)
- premiéra: 27. 1. 1849 v Teatro Argentina, Řím

15. Luisa Miller

- libreto: Salvatore Cammarano (Kabale und Liebe - Friedrich Schillera)
- premiéra: 8. 12. 1849 v Teatro San Carlo, Neapol

16. Stiffelio

- libreto: Francesco Maria Piave (Le pasteur - É.Souvestre a E.Bourgeois)
- premiéra: 16. 11. 1850 v Teatro Grande, Terst

17. Rigoletto

- libreto Francesco Maria Piave (Le Roi s'amuse - Victor Hugo)
- premiéra: 11. 3. 1851 v Teatro La Fenice, Benátky

18. Il Trovatore

- libreto Salvatore Cammarano, úpravy Leone Emanuele Bardare (El trovador - Antonio Garcia Gutiérrez)
- premiéra: 19. 1. 1853 v Teatro Apollo, Řím

19. La Traviata

- libreto Francesco Maria Piave (La Dame aux camélias - A.Dumas ml.)
- premiéra: 6. 3. 1853 v La Fenice, Benátky

20. I Vespri Siciliani

- libreto Eugène Scribe a Charles Duveyrier (Le Duc d'Albe - Scribe, Duveyrier)
- premiéra: 13. 6. 1855 v Opéra, Paříž

21. Simon Boccanegra

- libreto: Francesco Maria Piave (Simon Bocanegra - Antonio Garcia Gutiérrez)
- premiéra: 12. 3. 1857 v La Fenice, Benátky
- přepracováno pro Teatro alla Scala v Miláně dne 24. 3. 1881 (úprava libreta Arrigo Boito)

22. Aroldo

- libreto Francesco Maria Piave (jde o revizi opery Stiffelio)
- premiéra: 16. 8. 1857 v Teatro Nuovo, Rimini

23. Un ballo in maschera

- libreto Antonio Somma (Gustave III. - Eugène Scribe)
- premiéra: 17. 2. 1859 v Teatro Apollo, Řím

24. La forza del destino

- libreto: Francesco Maria Piave (Don Alvaro o La Fuerza del Sin - A. de Saavedra)
- premiéra: 10. 11. 1862 v Carském divadle, Petrohrad
- přepracováno pro Teatro alla Scala v Miláně dne 27. února 1869 (úprava libreta Antonio Ghislanzoni a A.Maffei)

25. Don Carlos

- libreto: Joseph Méry a Camille Du Locle (Don Carlos - Friedricha Schillera)
- premiéra: 11. 3. 1867 v Opéra, Paříž
- přepracováno pro Teatro alla Scala dne 10. 1. 1884 (překlad Angelo Zanardi)
- II. přepracování pro Teatro Municipale v Modeně dne 29. 12. 1886.

26. Aida

- libreto: Antonio Ghislanzoni (Camille Du Locle a Auguste Marietta)
- premiéra: 24. 12. 1871 v divadle Dar Elopera Al Misria, Kahira

27. Otello

- libreto Arrigo Boito (Othello, or the Moor of Venice - francouzský překlad V. Huga hry Williama Shakespeara)
- premiéra: 5. 2. 1887 v Teatro alla Scala, Milán

28. Falstaff

- libreto: Arrigo Boito (Henry IV - Williame Shakespeare)
- premiéra: Milán, Teatro alla Scala, 9. 2. 1893

1.10. Verdi a jeho libretisté

Vztahem Verdiho a operních libretistů se ve svých knihách zabývají J. Bachtík i K. Honolka v hojně míře. Verdiho korespondence nám umožňuje nahlédnout do hlavy tohoto génia, a proto mi přijde vhodné se alespoň okrajově zmínit o Verdiho stylu společné práce na libretu. „*Verdi totiž libreta svých oper ovlivňoval s takovou zarytou urputností, že je z nezanedbatelné části jejich spoluautorem. Ovlivňoval sled scén, dialogy, vyžadoval přesná a úderná slova. Hlavním požadavkem pro něj byla stručnost, získat libreto jako dramatický spád scén, který zajistí divákovu pozornost*“ (9, s. 254).

Felice Romani (opery: *Un giorno di regno*) – je označován za předního libretistu raného italského romantismu (10). Během svého života napsal okolo stovky libret a mladý Verdi mohl považovat za velkou čest, že dostal příležitost zkomponovat operu na jeho libreto. Bohužel vzhledem k tragickým okolnostem ve Verdiho životě mu ani dobré libreto nezaručilo úspěch. Honolka uvádí, že v současnosti jsou náměty jeho libret „*... již překonané, a jejich úprava působí jako klišé. Přesto se však Romani snažil, aby v době rozbujele pseudoromantiky třímal prapor literární důstojnosti tak vysoko, jak to jen bylo možné*“ (10, s. 83).

Eugène Scribe (opera *I Vespri Siciliani*) byl nejen autorem libret, ale i samostatných dramát a veseloher. Napsal jich přes 350. Honolka ho označuje za: „*... papeže libretistů celé epochy: ve své divadelní monarchii vládl stejně neomezeně jako před sto lety Metastazio a zároveň to byl v dějinách Velké opery poslední textař – diktátor*“ (10, s. 84). P. Scribe byl žádaný pro své „*... šachové umění divadla. Byl nepostradatelný a nepřekonatelný, když zaplétal nitky intrik. Jako šachový hráč, který jako figurky na šachovnici posouval depeše, dopisy, vyměněné šaty – tak nepravděpodobně však tak logicky, jak to jen v divadelní hře jde*“ (10, s. 85). To potvrzuje i Verdiho korespondence. „*Vím, že P. Scribe má tisíc jiných věcí na práci, které mu leží více na srdci než má opera! ... Doufal jsem, že P. Scribe snad najde k dokončení dramatu jeden z těch dojímavých výstupů, které vynucují slzy, a jejichž úspěch je téměř vždy jistý. Doufal jsem, že P. Scribe, jak mi sliboval, pozmění vše, co napadá čest Italů ... atd.*“ (10, s. 85). Mohli bychom dlouze pokračovat, neboť Verdi napsal Crosnierovi, řediteli francouzské Opéry, mnoho dalších dopisů, ve kterých si stěžuje na P. Scribeho naprostý nezáměr a nulovou

komunikaci. Verdi to měl se Scribem opravdu těžké, ale stejně složitá byla samotná práce s Verdim.

1. ledna 1853 Verdi píše: „ ... *neprál bych si nic jiného, než najít dobré libreto, a tudíž dobrého básníka (jichž je nám tolik třeba), ale neskrývám vám, že nerad čtu libreta, která mi posílají: je to nemožné, nebo téměř nemožné, aby někdo jiný vytušil, co si přejí: přejí si náměty nové, velké, krásné, rozmanité a smělé až do krajnosti, s novými formami, atd. atd., a současně zhudebnitelné ... Řekne-li se mi: udělal jsem to tak, protože to tak dělal Romani, Cammarano, atd., už si nerozumíme: právě proto, že to tak dělali oni velcí, chtěl bych, aby se to dělalo jinak*“ (9, s. 267). To jen dokazuje, že vyhovět Verdiho představám nebylo jen těžké, spíše nemožné.

Temistocle Solera (Oberto, Nabucco, I Lombardi alla prima crociata, Giovanna d'Arco, Attila) byl Verdiho spolupracovníkem jeho raných děl. Historie na něj vzpomíná jako na bouřliváka, který se dokonce účastnil bojů o nezávislost Itálie jako kurýr Cavoura a krále Vittoria Emanuela II. Verdi v jednom dopise vzpomíná, jak byl vůči jeho nápadům Solera lhostejný a neměl se do práce. Verdi ho zamkl v místnosti a řekl, že neodejde, dokud nenapíše proroctví proroka Zachariaše. Zabralo mu to čtvrt hodiny (9, s. 82).

Francesco Maria Piave (Ernani, I due Foscari, Macbeth, Il Corsaro, Stiffelio, Rigoletto, La Traviata, Simone Boccanegra, Aroldo, La forza del destino) byl velký dobrák a Verdi v něm našel věrného přítele a oddaného spolupracovníka. Vyhovovala mu jeho poddajnost, neboť dokázal svoji poezii plně podřídít Verdiho hudbě. Svůj vztah definovali oni sami slovy: „ *Básník udělá vše, co chce. ... Maestro si to přeje takto*“ (10, s. 87). Snad ještě výstižněji můžeme čerpat z Verdiho dopisů: „... *poslušen jsa mistrový vůle až do zřeknutí se své skromné osobnosti*“ (9, s. 258).

Salvatore Cammarano (Alzira, La battaglia di Legnano, Luisa Miller, Il Trovatore) byl pro Verdiho uznávaným libretistou – pro Donizettiho zpracoval libreto na operu Lucia di Lammermoor a celkem měl na kontě přes 48 libret. Ve Verdiho dopisech to dokládá oslovení „přeslavný Cammarano“. Již on sám si byl vědom slabosti většiny operních libret a v dopise z 11. června 1849 vyslovil přelomovou myšlenku: „*Kdybych se nebál obvinění z utopie, měl bych pokušení říci, že k dosažení vůbec možné dokonalosti hudební opery měl by jen jeden duch být autorem veršů a not*“ (9, s. 256).

Ghislanzoni (Aida, přepracování La Forza del destino) - Spolupráce s Ghislanzoniem je pro Verdiho přelomová, neboť dle J. Bachtíka i K. Honolky teprve v Aidě dosáhlo libreto a Verdiho hudba dokonalé symbiózy. Ghislanzoni se podařilo pochopit Verdiho představu a zároveň plně se realizovat jako básník (1).

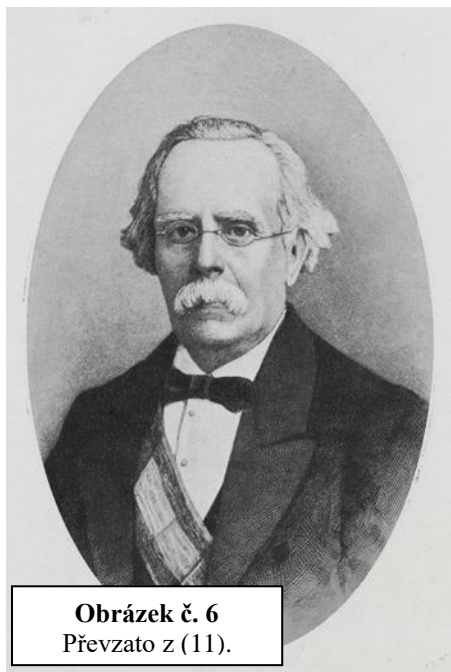
Antonio Somma (Un ballo in maschera) byl benátský advokát a dlouholetý Verdiho přítel. Napsal dle představ maestra vynikající libreto, bohužel opera nakonec neměla svoji premiéru v Neapoli, ale v Římě. Důvodem byla cenzura, kvůli které stanul Verdi až před soudem.

Arigo Boito (Otello, Falstaf) – Na sklonku svého života v něm Verdi našel tu skutečnou osobnost, toho skutečného partnera - básníka i hudebníka v jednom. Bylo by možné toto shledání označit za ironii osudu, neboť Boito se jako nerozvážný mladík a příslušník mladé generace kdysi snažil vůči italským operním autorům, tedy i vůči Verdimu, vymezovat. Je také pravdou, že počátky jejich práce byly poznamenány Verdiho nedůvěrou. Avšak jejich společná práce postupem času přerostla v přátelství a mistrovství obou se odrazilo v jejich společné práci. Dle Honolky „ ... A. Boito vládl vysoce kultivovaným perem. Na textu Othella je znát, že se autor učil na docela jiných vzorech, než jaké byly u tehdejších operních spisovatelů běžné. Slovo a tón jsou v partituře jistě mnohem stmelnější než kdy dříve. K tomuto novému stylu přispěl velmi významně Boito. Avšak klíčem slova pouze otevřel brány, které byly v podstatě už dokořán“ (10, s. 90).

2. OPERA IL TROVATORE

2.1. Libreto opery a jeho vývoj v čase

Jak bylo uvedeno výše, s postupem času si se svou vzrůstající popularitou Verdi



vymohl privilegium volby operních libret. I v případě opery *Il Trovatore* tomu nebylo jinak. V roce 1850 se seznámil s dramatem „*El Trovador*“ od Antonia Garsíi Gutiérreze²⁷, romantického básníka španělského původu²⁸. Zajímavostí je, že Gutiérrez byl vystudovaným lékařem a i přes to se živil jako překladatel. Mezi nejnámější patří jeho překlady her Eugèna Scribeho a Alexandra Dumase st. (11). Uznání mu však přinesla až vlastní hra, „*El Trovatore*“, která měla premiéru 1. března 1836. Další zpracování tohoto námětu, jak jej známe dnes v podobě opery Giuseppe Verdiho, mu přineslo dnešní nesmrtelnost.²⁹

S výběrem látky měl Verdi zároveň volnou ruku i ve výběru libretistů. Vybral si Salvatora Cammarana, se kterým spolupracoval již na operách *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* a již během práce na *Rigolettovi* ho v dopise informoval o svém záměru „*El Trovadora*“ zhudebnit. V dubnu roku 1851 je Verdi již velmi netrpělivý z čekání na Cammaranovu odpověď a píše: „ ... *Neříkáte nic o tom, zda se Vám drama líbí. Navrhl jsem Vám je, protože se mi zdá, že vykazuje hezké dramatické momenty, především ale je jako celek něco jedinečného, originálního. Jestli nesdílíte můj názor, proč jste mi nenabídl jiný námět? V takovém případě je dobře, když básník a skladatel cítí totéž. ... Nemusím psát tuto operu s pistolí na spánku, přesto bych rád začal; proto čekám na expozé a následně postupně na text*“ (12, s. 17).

Z dopisu z 9. března 1851 se nám dostává informace, že Cammaron na libretu skutečně začal pracovat a Verdimu libreto zaslal. Nebyl by to však náš známý Verdi,

²⁷ Antonio García Gutiérrez se narodil 5. října 1813 a zemřel 26. srpna 1884 v Madridu.(wiki)

²⁸ Verdi čerpal ze španělských dramát několikrát. Krom *Trubadura* pochází od Gutiérreza libreto na Verdiho operu „*Simone Boccanegra*“ . Dalším zpracovaným španělským dramatem je libreto k opeře „*La forza del destino*“ od Angela de Saavedra de Rivase.

²⁹ Obrázek wiki

kdyby byl s prací na libretu spokojen, a píše: *„Drahý Cammarano, četl jsem Váš program, a vy, muž talentu a charakteru tak vyššího, se neurazíte, když si já, nejubožejší, dovoluji vám říci, že nemůže-li se o tomto námětu jednat pro naše scény s veškerou novostí a bizarností dramatu španělského, je lépe se ho vzdát. Zdá se mi, nebo se mýlím, že různé situace nemají dřívější sílu a originalitu a že Azucena nezachovává svůj podivný a nový charakter; připadá mi, že dvě velké vášně této ženy, láska synovská a láska mateřská, tu nejsou již v celé jejich mohutnosti. ... Nelíbilo by se mi, aby Azucena vyprávěla cikánům a řekla: „Tvůj syn byl spálen zaživa atd., atd... leč já nebyla při tom“; a konečně bych nechtěl, aby se na konci zbláznila.“ Prosím vás, abyste mi prominul mou smělost: nebudu mít jistě pravdu, ale nemohl jsem jinak než vám říci vše, co jsem cítil. Ostatně mé první podezření, že se vám drama nelíbí, je snad správné. Je-li tomu tak, máme ještě čas to napravit, než dělat něco, co se nám nelíbí. Napište mi slovo o tom“ (9, s. 263).*

Cammarano si vzal Verdiho připomínky k srdci a pustil se do úprav libreta dle Verdiho přání. Znamenalo to však náročný boj se zažitými operními zvyklostmi té doby. Verdi své požadavky specifikoval dále takto: *„Co se týká rozdělení do čísel, chtěl bych vám říci toto: když se mi nabídne poezie, která se dá zhudebnit, pak je mi vhod každá forma, každé rozdělení; a víc – čím novější a nezvyklejší je, tím jsem šťastnější. Kdyby v opeře nebyly žádné kavatiny, žádná dueta, žádná terceta, žádné sbory a žádné finále atd. a celá opera (skoro bych rád řekl) by byla jedním jediným číslem, pokládal bych to za rozumnější a správnější. Proto vám říkám: když na začátku opery vynecháte sbor (všechny opery začínají sborem) a kavatinu Leonory, mohlo by se začít hned zpěvem trubadúra, bylo by to dobré, protože tahle izolovaná čísla s neustálým střídáním scény mi připadají spíš jako koncertní než operní čísla. Jestliže můžete, udělejte to tak“ (12, s. 12).*

Z dalšího zachovaného dopisu víme, že krom úprav libreta Cammarano dokonce oslovil impresária římské opery o radu, aby předešli problémům s římskou cenzurou. Měl se vyvarovat hranice, která by mohla připomínat rozsudek svaté inkvizice, a v závěrečné scéně bylo nutné, aby Leonora nevypila jed viditelně, neboť *„sebevraždy na jevišti byly v té době cenzurou zakázány“ (12, s. 12).* Bohužel během Verdiho pobytu v Sant'Agatě byla práce na Trubadúrovi přerušena nejdříve informací o smrti Verdiho matky, následně zprávou o Cammaranově nemoci. Cammarano zemřel 17. července 1852 a zanechal Verdimu rozpracované třetí jednání. Verdi totiž do poslední chvíle odmítal, aby Cammarana vystřídal jiný libretista. Po jeho smrti však

již nebylo zbylí a Verdi oslovil na doporučení Leona E. Bardara, který provedl konečné úpravy a dopsal 4. jednání. Samotné nastudování probíhalo opět pod Verdiho dohledem. Opera měla svoji premiéru 19. ledna 1853 v Teatro Apollo v Římě a přinesla Verdimu jeden z jeho největších diváckých úspěchů.

Kritika vydaná dne 20. ledna 1853 jasně Verdiho úspěch shrnuje: „ ... Celkově vzato je dílo každým coulem hodno Verdiho. Baucardé, Penco a Goggi zpívali s oddaností, již patří nejvyšší chvála. Opera obsahuje málo sborů, ale je však přebohatá na dramatická a lyrická zpěvní čísla, která vyvolávají čistý entuziasmus. Domnívám se, že Verdi vnesl do této partitury podstatu všeho toho, co se nazývá hudba, a to s veškerým italským elánem. Čtvrté dějství považuji za hod, který se nikomu nepodaří podruhé: vždyť také Donizetti vytvořil jen jednu Lucii“ (12, s. 19). Našli se však i takové názory, že dílo je příliš těžkomyslné a označovali ho za “zkázu belcanta“ (5, s. 153). V následujících dvou letech zazněl Verdiho Trubadúr v Konstantinopoli, Madridu, Aténách, Vídni, Varšavě, Paříži, Londýně a mnoha dalších. 19. července 1856 měla premiéru v Praze.

Paradoxem je, že ačkoliv je opera dodnes oslavována pro svou orchestrální barevnost, emoční a melodickou dokonalost zpěvních partů a patří k nejhranějším Verdiho operám na celém světě, samotné operní libreto je však považováno za nesmysl a označováno posměšně jako „symbol operní nelogičnosti a nesrozumitelnosti“ (12, s. 13).

2.2. Pozadí opery Il Trovatore

Děj je vsazen do reálií severního Španělska 15. století, kdy proti sobě bojovali sicilský král Ferdinand Kastilský a vévoda z Urgelu o aragonský trůn. Manrico bojoval na straně Urgelově, kdežto hrabě Luna vedl vojsko Ferdinandovo. Verdi se však nesnažil o nějaké historické drama. Svoji pozornost se nyní snažil věnovat lidem „zvláštních charakterů, kteří byli nositeli odvážných a různorodých činů“ (5, č. 122). Mezi hrabětem Lunou a Manricem má společné nepřátelství od samého začátku politický motiv a Verdi jim k tomu ještě přisoudil společnou lásku ke krásné Leonoře, která je již takovou pomyslnou poslední kapkou uvádějící stavidla do pohybu.

Nutno dodat, že ačkoliv se dílo jmenuje Il Trovatore po trubadúrovi Manricovi, za hlavní postavu si však Verdi vybral cikánku Azucenu. Ženu, která je ovládána silnými protikladnými emocemi, které vedou její činy až do krajnosti. Verdiho postavy jsou typické svojí ambivalentností pocitů – láska, nenávisť. Melodie opery jsou jednotlivým situacím a charakterům taktéž přizpůsobeny. Verdi jednotlivá jednání pojmenoval: Il duello, La Gitana, Il figlio della zingara, Il supplizio.



Obrázek č. 7
Převzato z (11).

3. IL TROVATORE V PODÁNÍ DIVADLA F. X. ŠALDY

Režie inscenace se ujal Peter Gábor, v současnosti šéf činohry v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Jde o výraznou osobnost divadelního světa, známého



Obrázek č. 8
Převzato z (13).

především jako režiséra činoherních a muzikálových her (Šakalí léta, Balada pro banditu), je však sám výborným hercem. Ani operní svět mu však není neznámý. V posledních letech si připsal na své konto i několik operních režii, nutno podotknout, že vždy se značným diváckým úspěchem – např. Rigoletto, Manon Lescaut (Státní divadlo Košice); Romeo a Julie (NDM); Macbeth (Státní opera Banská Bystrica) a nyní i Il Trovatore (DFXŠ).

3.1. Obsazení inscenace Il Trovatore v divadle F. X. Šaldy

Hudební nastudování: MARTIN DOUBRAVSKÝ

Režie: PETER GÁBOR

Scéna: MICHAL SYROVÝ

Kostýmy: TOMÁŠ KYPTA

Sbormistryně: ANNA NOVOTNÁ PEŠKOVÁ

Asistentka režie: ŠÁRKA BRODACZOVÁ

Dramaturgie: LINDA HEJLOVÁ KEPRTOVÁ

Leonora: MIROSLAVA ČASAROVÁ, LÍVIA OBRUČNÍK VÉNOSOVÁ

Manrico: PAOLO LARDIZZONE, TITUSZ TÓBISZ

Azucena: KATEŘINA JALOVCOVÁ, PETRA VONDROVÁ

Hrabě Luna: ANDRIJ SHKURHAN, JIŘÍ RAJNIŠ (ml.)

Ferrando: PAVEL VANČURA, JURIJ KRUGLOV

Inez: VĚRA POLÁCHOVÁ

Ruiz: DUŠAN RŮŽIČKA, SERGEY KOSTOV

Starý cikán: ANATOLIJ OREL

Posel: HYNEK GRANIA

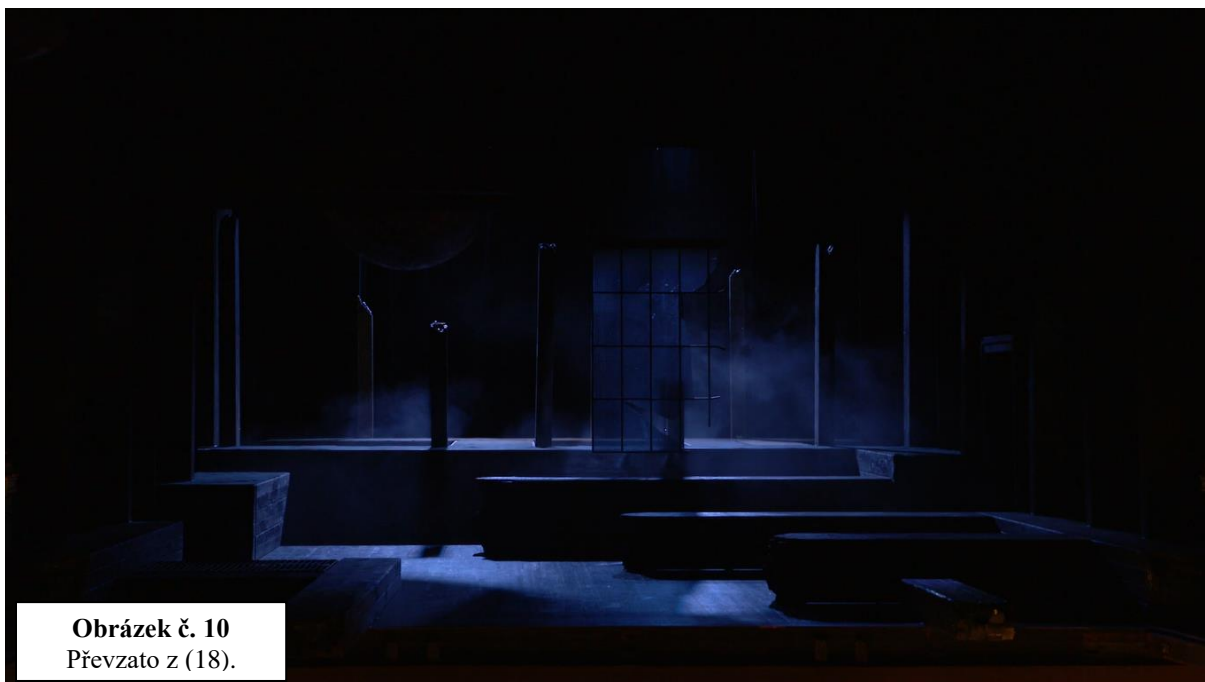
3.2. Režie Petera Gábora v divadle F. X. Šaldy



Dle režiséroových slov, bylo záměrem dramaturgie přenést na prkna divadla v Liberci klasický titul, žádnou avantgardu. A ačkoliv je dnes mnohdy těžké tuto tenkou hranici mezi klasickou inscenací a moderním pojetím definovat, Gábor se na tiskovce i v novinových článcích dušoval, že bude „*ctít atmosféru hudebního díla a respektovat to klasické v hudební formě*“ (15). To se bude snažit přenést do jevištní podoby. Zároveň se nechal slyšet, že není jeho záměrem vytvořit inscenaci staromódní, či použít kostýmy „*zatěžkané dobou, jakou měly v 60. až 80. letech*“.

„*V opeře nemusí být všechno doslovné, včetně kostýmů a scény. Dá se využít i určité metafory,*“ řekl (16). Té také Gábor využil a společně se scénografem Michalem Syrovým vytvořili scénu, která má podobu spáleniště. Nazval jej „spáleništěm lidských emocí“, neboť po odhlédnutí od nelogičností libreta zde zůstanou pouze vyhrocené emoce – absolutní láska, absolutní žárlivost a bezbřehá touha po pomstě, to vše podtržené Verdiho geniálním hudebním zpracováním. Jednání postav je determinováno různými událostmi z minulosti, které jsou více či méně zahaleny tajemstvím, nebo samotné libreto v jejich logičnosti tápe (17). Víme jen, že všechny tyto emoce mají ve výsledku destruktivní charakter - Lunova žárlivost, Azucenina touha po pomstě, ale konec konců i Leonořina láska k Manricovi, díky které si vezme život.

Dominantním prvkem scény jsou ohořelé, zuhelnatělé velké kusy dřeva, které ční až nad prostor orchestřiště. Zřejmě má jít o pozůstatek trámů vypálených budov či hranice, možná jde i o připomínku divákovi, aby si uvědomil, že v pozadí příběhu ještě stále probíhají vojenská tažení a boj o moc. Potřebné dramatickosti je v inscenaci dosahováno šerosvitem, do něhož se občas zakouří, případně se scéna doplní o rudé svícení připomínající plameny ohně. Tato scéna se po celou dobu opery nezmění, pouze se dokresluje zmíněných svícením, či se modeluje na tazích zavěšenými mřížemi, oknem, či zvonem připomínající klášter.



Jak již bylo uvedeno, jednání postav je determinováno jejich minulostí. Verdi tento fakt podtrhl už i samotným sledem obrazů, které neprobíhají lineárně, ale často inklinuje k retrospektivám. Gábor se však rozhodl nelogičnosti libreta nechat být, odolal i častým tendencím režisérů o jejich následnému “dovysvětlování”, či připomínání – např. malé dítě představující skutečné zesnulé Azucenino dítě přechází po jevišti a podobně – a celý příběh nechal zpěváky “pouze převyprávět”. Tím tak nechává prostor Verdiho hudbě být tím nositelem dramatického obsahu, jak to Verdi zamýšlel. Ve Verdiho hudbě je totiž emocí a síly skutečně dost. Vojtěch Babka napsal: „... v *Liberci* se rozhodli určující faktory z minula ponechat zahalené tajemstvím a zdůraznit čas aktuální, čas, který tady a teď prožíváme s ústřední čtveřicí sólistů. Zdůraznit jejich vazby, jejich teritorium, současný mikrokosmos každé postavy, který je jí dán osudem“ (17).

Jediným nevšedním prvkem, který však dle mého názoru stojí za povšimnutí, jsou použité gumové popruhy. Gábor říká, že: „Intuitivně dospěl k motivu

a způsobu, jakým vztah obou bratrů podtrhnout. To je ona pomyslná pupeční šňůra, v našem případě zdánlivě nekonečný gumový popruh, jakási nit života, kterou na jevišti propojujeme určité body, vytváříme vazby a obrazce teritorií jednotlivých postav“ (17). V. Babka ještě dodává: „Tento prvek se dále ještě scénograficky rozvíjí a ve finále jsou pak tyto pevné vazby mezi postavami a osudové vymezení jejich mikrosvěta zároveň jejich pouty“ (17).

Nadčasové kostýmy, které jsou převážně v odstínech černé, mají až téměř gotický charakter. Pouze Leonora má na sobě na začátku opery bílé šaty znázorňující její nevinnost, které se s postupem času stávají ošuntělejšími. V závěrečné scéně jsou již roztrhané a špinavé. Gábor tím ještě zdůrazňuje Leonořinu cestu z nevinné a naivní dívky k ženě, která projde všelijakými útrapami a nakonec se za svou opravdovou lásku obětuje.

Závěrem bych ještě chtěla uvést několik vět, ve kterých se Peter Gábor vyjadřuje ke svému přístupu k režii oper. Zcela se s těmito slovy ztotožňuji a jako interpret bych si přála, aby takovýchto režisérů bylo pokud možno co nejvíce. *„Pro mě je ale zásadní citlivě přistupovat k hudbě. Hudbou se nechávám inspirovat k vyjadřovacím prostředkům. Myslím, že je důležité, aby všechny složky korespondovaly s emocemi hudby a aby výrazové prostředky nešly proti ní“ (17).*

3.3. I. JEDNÁNÍ: IL DUELLO (DUEL)

3.3.1. Introdukce

Dle Verdiho pokynů (19) se nacházíme v atriu paláce v Aliaferii, kde Ferrando, velitel armády a pravá ruka hraběte Luny, čeká s vojáky na příchod svého pána. Hrabě Luna je naplněn žárlivostí, hlídá pod balkónem krásné Leonory a vyhlíží trubadúra, který pod okny jeho vyvolené zpívá milostné písně. Vojáci se domáhají od Ferranda vyprávění strašlivého příběhu o Garciovi, bratrovi hraběte Luny. Chtějí slyšet příběh, který by je udržel bdělé do příchodu hraběte. Ferrando zazpívá: „*La dirò: venite intorno a me*“ (Budu vyprávět: pojdte ke mně blíže) a začíná zpívat árii „*Di due figli vivea padre beato*“ (Požehnaný otec měl dva syny), ve které vypráví o starém hraběti, otci hraběte Luny, který měl dva syny. Jednoho večera chuva usnula u kolébky mladšího syna a po probuzení viděla cikánku, jak se sklání nad dítětem. Sloužící tu ohavnou ženu vyhnali ven. Ta se bránila slovy, že pouze chtěla chlapci předpovědět budoucnost. Utekla. U chlapce náhle propukla silná horečka a všem bylo jasné, že byl cikánkou uhranut. Vojáci onu ženu dopadli a odsoudili k upálení za čarodějnictví. Její dcera se však stala vykonavatelkou pomsty a chlapce unesla. Na hranici bylo posléze objeveno ohořelé dětské tělíčko. Starý hrabě pak žil pouze několik dní a na smrtelné posteli zapřísahal svého staršího syna, aby nepřestal po bratrovi pátrat. Ten se slibu stále snaží dostát, bohužel doposud marně. Po cikánce jako by se slehla zem. Obraz končí slovy: „*Ah! sia maledetta la strega inferna!*“ (Budiž prokleta ta d'ábelská čarodějnice!)

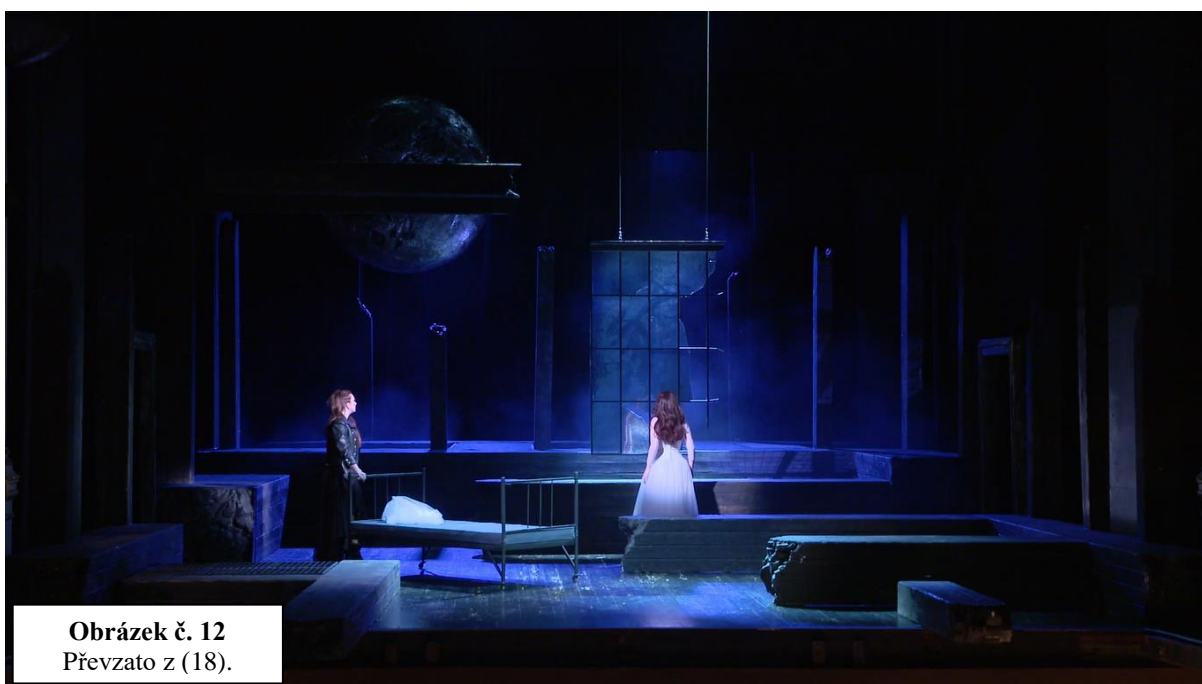


Obrázek č. 11
Převzato z (18).

V Gáborově režii nás v této scéně čekají výše uvedené spálené trámy, na kterých posedávají vojáci. Jejich velitel Ferrando svítí baterkou a vyhlíží svého pána Hraběte Lunu a zpívá, jak to bylo se zmizením chlapce a upálením čarodějnice. Vojáky Ferrandovo vyprávění zaujme a obklopí ho. Někteří objeví části pásek na zemi, které mají značit zpřetrhaná rodinná pouta. Ferrando pásky vezme, sváže je dohromady do jakéhosi spletnce a ke konci árie ho odhazuje v dál. Ke konci scény všichni vojáci vytahují nože a přísahají věčnou pomstu té čarodějnici.

3.3.2. Scéna a kavatina

Nacházíme se v Palácových zahradách. Vpravo se nachází mramorové schodiště, které vede do pokojů. Je pokročilá noc a měsíc zakrývají těžké mraky. Inez vyčítá Leonore, dvorní dámě, že je ještě tak pozdě v noci venku a vyzvídá příčinu jejího podivného chování. Leonora zpívá: „*Un'altra notte ancora senza vederlo*“ (Další noc, aniž bych ho viděla) a vypravuje Inez příběh, jak se na turnaji setkala s neznámým bojovníkem, který v boji zvítězil, avšak na štítu neměl svůj erb. Občanská válka mezitím vzplála a ona ho již více nespatriila. Uběhla dlouhá doba. Po nějakém čase zaslechla pod svými okny hlas trubadúra, který zpíval její jméno, a ona v něm poznala onoho odvážného rytíře. Leonorino vyprávění v Inez vzbuzuje obavy a prosí ji, aby se podvolila její radě a zapomněla na něj. Leonora však o této možnosti nechce slyšet a zpívá: „*S'io non vivrò per esso, per esso io morirò!* (Jestli já nebudu žít pro něj, pro něj já zemřu!) Inez ji naposledy varuje slovy: „*Non debba mai pentirsi chi tanto un giomo amò!*“ (Kéž nemusí nikdy litovat ten, kdo takto miloval!).



Obrázek č. 12
Převzato z (18).

V liberecké inscenaci se změní scéna jen pomocí na tahu, na kterém je zavěšené okno, kterým Leonora vyhlíží svého milovaného Trubadura. Inez vstupuje na scénu a tlačí Leonořinu postel se závojem. Ten si Leonora bere a halí se do něj, když vypráví, jak je zamilovaná. S koncem výstupu Inez odváží postel mimo scénu.

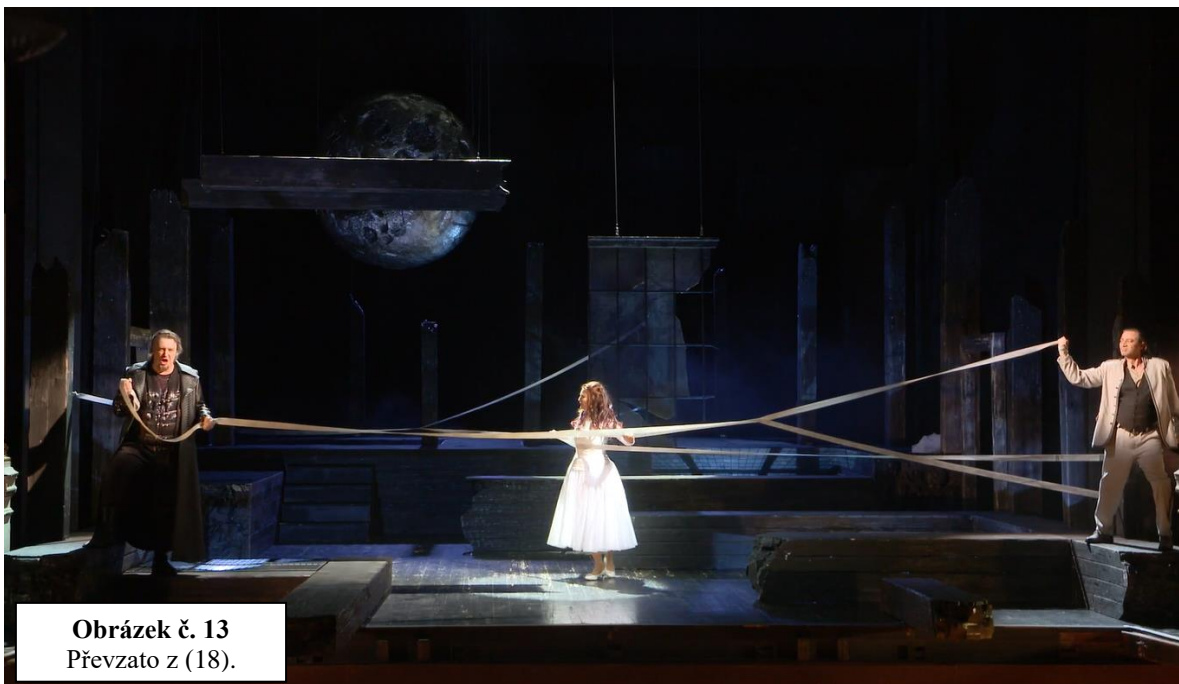
3.3.3. Scéna, romance a tercet

Hrabě Luna plný milostného opojení se plíží pod okny krásné Leonory a plánuje jí svoji lásku vyjevit. Zpívá: „*Ch'io ti vegga è d'uopo, che tu m'intenda. Vengo. A noi supremo è tal momento.*“ (Musím tě vidět, abys ty mě vyslechla. Přijdu. Tato chvíle je silnější než my sami). Do toho však zaslechne zvuk loutny a píseň trubadura, která je určena Leonoře, a tak se schová. Je slyšet zpěv: „*Deserto sulla terra, col rio destino in guerra è sola speme un cor, un cor, al Trovator! Ma s'ei quel cor possiede, bello di casta fede, è d'ogni re maggior.*“ (Sám na zemi, s krutým osudem ve válce, je jedinou nadějí láska Trubadúrovi. Ale když mu to srdce patří, krásné čistým příslibem věrnosti, je nad každého krále mocnější.)

Vzápětí přichází Leonora a vběhne do náruče Lunovi, kterého mylně považuje za Trubadura. Z omylu ji vyvede až hlas Trubadura a slova: „*Infida*“ (Nevěrnice!). Leonora se začíná omlouvat a vysvětlovat, že tma zapříčinila tuto záměnu a začíná Trubadúrovi vyznávat lásku. Luna uražen vyzývá Trubadura, aby vyjevil svoji totožnost, a domáhá se souboje slovy: „*Dirgli, o folle, lo t'amo ardisti!... Ei più vivere non può... Un accento proferisti che a morir lo condannò!*“ (Říci mu, ó, bláhová – Já tě miluji – ses opovážila! On už dál nemůže žít... Slovo jsi vyslovila, které na smrt ho odsoudilo!) Manrico odhalí Lunovi svoje jméno a hraběti výhrůžky opětuje. Verdi scénu končí jasnými režijními instrukcemi. Oba sokové mají odejít s vytaženými meči, zatímco Leonora končí v mdlobách.

V režii Petera Gábora Luna zpívá, jak musí Leonoru spatřit, a je na forbíně. Během jeho zpěvu se Leonora za zavěšeným oknem na vyvýšené části ohořelých trámů zpomaleně prochází se závojem v rukou. Vznikl tak dojem, jako by Leonora byla skutečně někde na balkóně ve výšce. Jakmile začne zpívat Trubadúr, Luna se ukryje za jeden ohořelý stojitý trám a čeká na příchod Trubadura. V okamžiku, kdy jsou Leonora a oba její nápadníci na scéně a začne tercet, Luna i Trubadur natahují přes scénu gumové popruhy, které se kříží veprostřed a vězní tak Leonoru na jejím

středu. Konec tercetu končí příchodem Inez, která násilím Leonoru odvádí pryč. Nevidí tak, že Luna Manrica zraní a odejde pryč.



3.4. II. JEDNÁNÍ - LA GITANA (CIKÁNKA)

3.4.1. Sbor cikánů a píseň

Verdi zasadil první i druhý obraz druhého jednání na zřícenině na úpatí baskických hor. V pozadí hoří velký oheň a začíná svítat. Azucena sedí u ohně a Manrico, zahalený do svého pláště, leží vedle ní. U nohou má mít helmu, v ruce meč, na který upřeně hledí. Nejdou tam sami. Jsou obklopeni skupinou cikánů, kteří si zpívají rozvernou píseň: „*Chi del gitano i giorni abbella? La zingarella!*“ (Kdo cikánovi dny kráší? Cikánečka!) Do toho se ozývá pravidelný zvuk kladiva dopadajícího na kovadlinu.

Cikánka Azucena je obklopena cikány a jako by náhle ožila dávnou vzpomínkou, začíná zpívat. To plameny jí připomněly strašnou matčinu smrt. Zpívá svoji árii „*Stride la vampa!*“, ve které popisuje zdivočelý dav lidí nadšeně očekávající popravu. Popravu ženy, která přichází v černém, neupravená a bosá! Cikáni se ohrazují, že zpívá smutnou píseň. Azucena pouze suše konstatuje: „*Del pari mesta che la storia funesta da cui tragge argomento!*“ (Stejně tak smutná, jako příběh chmurný, z nějž čerpá námět!) Obrací se k Manricovi a tiše mumlá: „*Mi vendica!*“ (Pomsti mě!). Cikáni otráveni odcházejí a nechávají Azucenu s Manricem o samotě.



Obrázek č. 14
Převzato z (18).

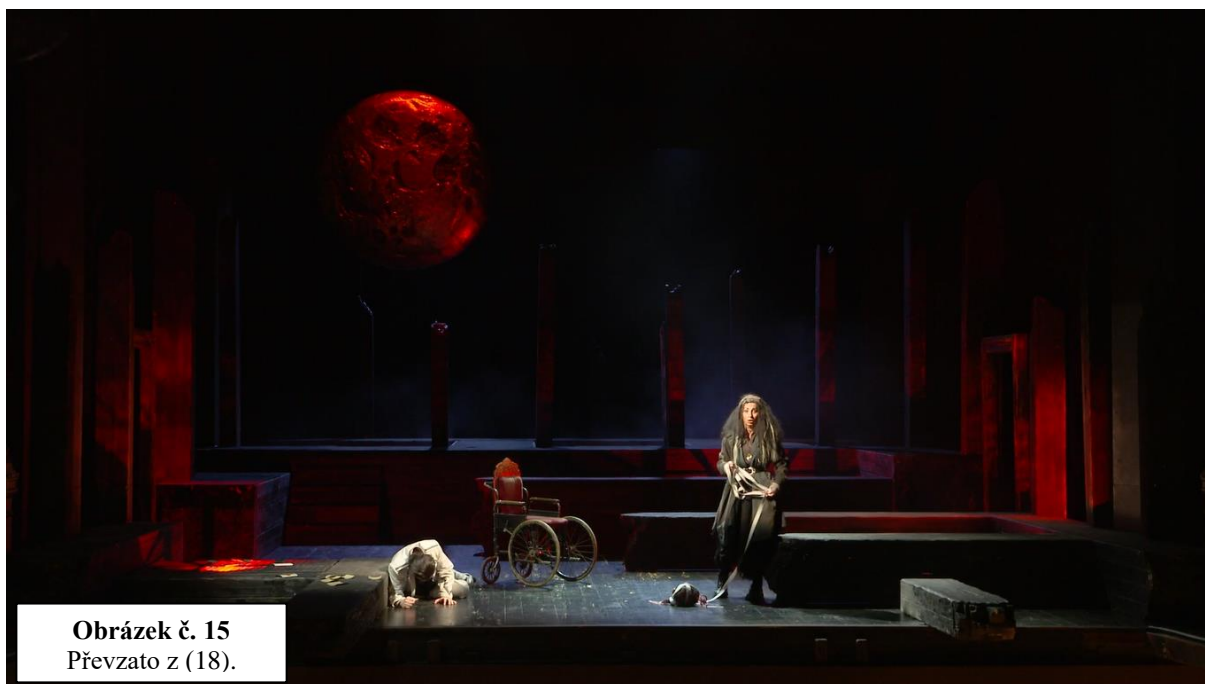
V liberecké inscenaci na scénu přibíhají cikáni a scéna se projasní. Měsíc září v pozadí a Manrica ošetřují některé z žen. Azucena přijíždí na invalidním vozíku, který využívá jen občas, pro své pohodlí. Registruje Manricovo zranění, ale je zamyšlená a poslouchá zpěv cikánů a dívá se, jak hrají karty a kostky. Jakmile zpěv utichne, začne ještě z křesla zpívat svoji árii „Stride la vampa“. Má na klíně jakési klubko smotaných popruhů, které jsou potřísněné krví. Zpívá a hladí jej a dívá se na ně tak upřeně, jako by bylo živé. Během mezihry mezi slokami vstává a dává ono klubko cikánce, co je poblíž. Zadívá se na Manrica a kulhajíc jde za ním se slovy druhé sloky árie. Jakmile dozpívá, podlamují se jí kolena a Manrico jí pomáhá opět do křesla. Cikáni odcházejí. Azucena se však ještě hbitě natáhne a vytrhne klubko cikánce z rukou. Azucena a Manrico zůstávají na scéně sami.

3.4.2. Scéna a vyprávění Azuceny

Manrico žádá matku, aby vyprávěla ten smutný příběh: „Narra questa storia funesta“ a ona mu ve své druhé árii podává hrůzné svědectví. Svědectví o upálení své matky, která byla obviněna z uřknutí hraběcího syna. Azucena se synem v náručí pozorovala svou matku, jak jde v poutech na hranici, snažila se k ní vydobýt cestu, vše marně. Ta se snažila dceři dát aspoň poslední požehnání, biřici ji však bodající meči zahnali na hranici a ona se vzmohla pouze na výkřik: „*Mi vendica!*“ (Pomsti mě!). „*Quel detto un'eco eterna in questo cor lasciò*“, zpívá Azucena (To slovo ozvěnu věčnou v mém srdci ponechalo). Dále popisuje, jak hraběti unesla syna a odvěkla ho s sebou na místo poprav. Plameny plály už připravené a ona zpívá, jak v tu chvíli cítila své srdce rozdrásané a zlomené. V tom si však vybavila hrůznou scénu matčiny poprav a její poslední slova. Natáhla ruku a dítě uvrhla do ohně. Pomsta byla vykonána. Však tento zdánlivý pocit zadostiučinění vystřídal zděšení. Neboť po vyhasnutí plamenů zkázy nestál vedle ní nikdo jiný než hraběcí syn. „*Il figlio mio, mio figlio avea bruciato!* (Syna svého, svého syna jsem spálila!),“ zpívá a padá žalem na kolena.

V liberecké inscenaci zpívá Azucena svoji velkou árii „*Condotta ell'era in ceppi*“ na vozíku, zahleděná někam do dálky. Manrico sedící na trámu vedle ní, hltá každé její slovo. Se slovy „*Mi vendica!*“ Azucena rychle vstává z vozíku a jde za něj. Pokládá klubko na polstrování vozíku a jako s kočárkem s ním jede na forbínu vyprávějíc, jak dítě držela v náručí a ono plakalo. Manrico se vrhá k vozíku, zastavuje ho. Zpívá: „*Le fiamme!... oh ciel!... tu forse!*“ (Plameny! Ó, nebesa! Ty jsi snad?) Ale již tuší hrůzu,

kteřá se stala. Azucena bere do rukou klubko a popisuje, jak se dívala na plameny a jak do nich strčila oběť. V tu chvíli klubko upouští na zem a rukama se ho snaží k sobě opět přisunout. Z něj se však odmotává stále delší a delší popruh, až má Azucena jím obmotané ruce. Se slovy: „*Sul capo mio le chiome sento rizzarsi ancor!*“ (Na hlavě své vlasy cítím, jak vstávají hrůzou dosud!) se dívá na ty ruce omotané krvavým popruhem a padá na zem.)



Obrázek č. 15
Převzato z (18).

3.4.3. Scéna a duet

Manrico překvapením a hrůzou z té zprávy oněmí. Nastává hrobové ticho. To poruší až Manrico, který se roztřeseným hlasem Azuceny ptá: *Non son tuo figlio?* (Nejsem tedy tvůj syn?) Na to Azucena promptně zareaguje ujištěním, že je její syn, že toto nedorozumění vzniklo pouze z jejího chvilkového rozrušení, pomatení smyslů a z hrůzy, kterou prožila. A začne Manrica ujišťovat o své mateřské lásce a připomínat mu, jak vedena mateřským citem ho našla polomrtvého na bitevním poli a vyléčila jeho rány. Na to Manrico říká s pýchou v hlase, že on jediný se postavil nepříteli Lunovi a jeho družině. „*lo caddi, però da forte io caddi!*“ (Padl jsem, ale jako hrdina jsem padl!). Azucena mu začne spílat, že to vše se stalo jen díky tomu, že Lunu dříve ušetřil. „*Qual t'acciecava strana pietà per esso?*“ (Jaký tě oslepil zvláštní soucit s ním?), se ho ptá? A Manrico odpovídá, že jeho ruku zastavil jakýsi tajemný hlas z nebe, který řekl, aby ho nezranil. Azucena pak nabádá Manrica, aby při dalším setkání Lunu nemilosrdně probodl, a Manrico jí to slibuje. Scéna končí příchodem posla, který přináší zprávu o krásné Leonoře, která byla vyrozuměna o Manricově

smrti a chce téhož večera vstoupit do kláštera. Manrico se jí chce vydat zachránit. Azucena však cítí, že to by mohla být jeho zhouba a začne ho prosit, aby ji neopouštěl. Zpívá Manricovi: „*No, soffrirlo non poss'io... Il tuo sangue è sangue mio!... Ogni stilla che ne versi tu la spremi dal mio cor!*“ (Strpět to nemohu. Tvá krev je krví mou! Každou krůpěj, kterou z ní proliješ, roníš i z mého srdce!) Manrico však jejího naléhání neslyší a spěchá za svou milovanou.

V liberecké inscenaci Azucena během vyprávění Manrica, jak se utkal s Lunou a nedokázal ho zabít kvůli hlasu z hůry, vyplétá z klubka popruhy a splétá mezi dvěma ohořelými trámy jakousi síť. Se svým zpěvem: „*Ma nell'alma dell'ingrato non parlò del cielo un detto!*“ (Ale do duše toho nevděčníka nepromluvila nebesa jediným slovem!) se blíží s vozíkem k Manricovi a ukazuje mu položený nůž. Manrico si jej bere a Azucena se slovy: „*Compi, o figlio, qual d'un Dio, compi allora il cenno mio!*“ (Vykonej, ó, synu, jako by byl od Boha, vykonej pak pokyn můj!) kopíruje jeho ruku nataženou s nožem a je naplněna obrovskou touhou po pomstě. Dokonce když je vyruší posel se zprávou o Leonoře, Azucena sama stojí se stále nataženou rukou a s pohledem na nůž ještě zpívá „*Mi vendica!*“. Manrico odchází zachránit Leonoru. Bere si však nůž. Azucena odchází s vědomím, že zažehla plamen pomsty.



Obrázek č. 16
Převzato z (18).

3.4.4. Scéna a árie; Druhé finále

Scéna se odehrává za hluboké noci na vnitřním dvoře samoty nedaleko Castelloru. V pozadí si Verdi přál mít stromy, za kterými se ukrývá Lunova družina. Hrabě Luna s Ferrandem a několika přívrženci jsou zahaleni v pláštích a opatrně se blíží ke klášteru. Hrabě se rozhodl zabránit Leonoře vstoupit do řádu a vydal se ji proto do kláštera unést. Zpívá: „*Spento il rival, caduto. Ogni ostacol sembrava a' miei desiri. Novello e più possente ella ne appresta. L'altare!*“ (Můj rival padl, žádná překážka už nestála v cestě mé touze. A přece se teď vynořila nová a ještě mocnější, oltář!) Leonora za zpěvu jeptišek se připravuje složit slib, obřad je však přerušen Lunou a jeho vojáky. Luna Leonoře vyjeví své city a sdělí jí, že ji nečeká jiný oltář než svatební: „*Per te non havvi che l'ara d'imeneo.*“ Únos je však překažen Manrikem, který včas dorazí s Ruize a Urgelovou armádou. Hrabě Luna je z kláštera vyhnán a Manrico společně s Leonorou odcházejí pryč. Jeptišky se odebírají do kláštera ke svému rozjímání. Vzápětí padá opona.

V liberecké inscenaci se scéna změní na klášter za pomoci tahu se zvonem. Na jevišti zpívají jeptišky, před které jsou přinášeni ranění. Luna se svou armádou vtrhne do jejich bran a chce unést Leonoru, v tom mu zabrání Manrico se svojí armádou. Oba spolu utečou.



Obrázek č. 17
Převzato z (18).

3.5. III. JEDNÁNÍ – IL FIGLIO DELLA ZINGARA (SYN CIKÁNKY)

3.5.1. Úvodní sbor

Nacházíme se ve vojenském ležení hraběte Luny označeném vlajkou vrchního velitele. V dálce jsou vidět věže Castelloru. Všude jsou roztroušeny hlídky. Někteří vojáci hrají kostky, jiní si čistí zbraně, další se procházejí. Všichni jsou však plni očekávání zítřejšího souboje a velké kořisti, která jim z vítězství spadne do klína.

V liberecké inscenaci vidíme dychtivé válečníky, jak se trénují v boji a očekávají velkou válečnou kořist. Celá scéna je nasvícena modrou barvou a zahalena kouřem.



Obrázek č. 18
Převzato z (18).

3.5.2. Scéna a tercet

Hrabě Luna se šíří myšlenkou, že Leonora je v náručí jeho soka Manrica. Z jeho myšlenek ho vytrhne až Farrando, aby mu sdělil, že vojáci chytili cikánku, která se potloukala kolem tábora, neboť ji považovali za vyzvědačku. Předvedou ji před hraběte Lunu a začíná výslech, ve kterém Azucena vysvětluje, že bloudit bezcílně je cikánským zvykem, neboť jejich střechou je nebe a vlastní je jim svět („*D'una zingara è costume mover senza disegno il passo vagabondo, edè suo tetto il ciel, sua patria il mondo*“). Vypráví, že je z Biskajska a že mívala syna, který ji však opustil a nyní ho všude hledá, neboť ho miluje. Ferrandovi přijde již od počátku Azucena povědomá.

Jakmile se sama nevědomky prozradí, že je z Biskajských hor, označí ji za tu, která před lety unesla malého chlapce z kolébky. Azucena plná děsu, co by ji mohlo potkat, zvolá do nebes o pomoc svého syna Manrica. Tím si pro sebe podepíše trest smrti, neboť Luna nyní chce její smrtí vylákat Manrica a dokonat tak svoji mstu za bratra.

V režii Petera Gábora je Azucena k Lunovi přivlečena s gumovými popruhy na nohou i rukách. Je vyslýchána Ferrandem i Lunou a snaží se vzbudit iluzi nevinné oběti. Jakmile ji však Ferrando prokoukne, Azucena přechází do protiútoků a hraběte Lunu proklíná.



3.5.3. Scéna a árie

Leonora a Manrico se před hrozící bitvou chtějí vzít a vyznat si tak věčnou lásku v životě i ve smrti. Jejich sňatek je však přerušen příchodem Ruize se zprávou o zatčení Azuceny a její chystané popravě. Manrico říká: „*Era già figlio prima d'amarti, non può frenarmi il tuo martir*“ (Byl jsem synem před tím, než jsem tě miloval, nemůže mě brzdit tvé utrpení) a spěchá matku vysvobodit.

V liberecké inscenaci je na scéně postel a mříž, která milence chrání před bojechtivým Lunou a jeho armádou. Leonora si zkouší závoj a těší se na sňatek s Manricem. Však zpráva o Azucenině zatčení vše změní. Manrico utíká do boje a dává Leonoře svůj kabát, aby jí byl připomínkou jeho lásky.

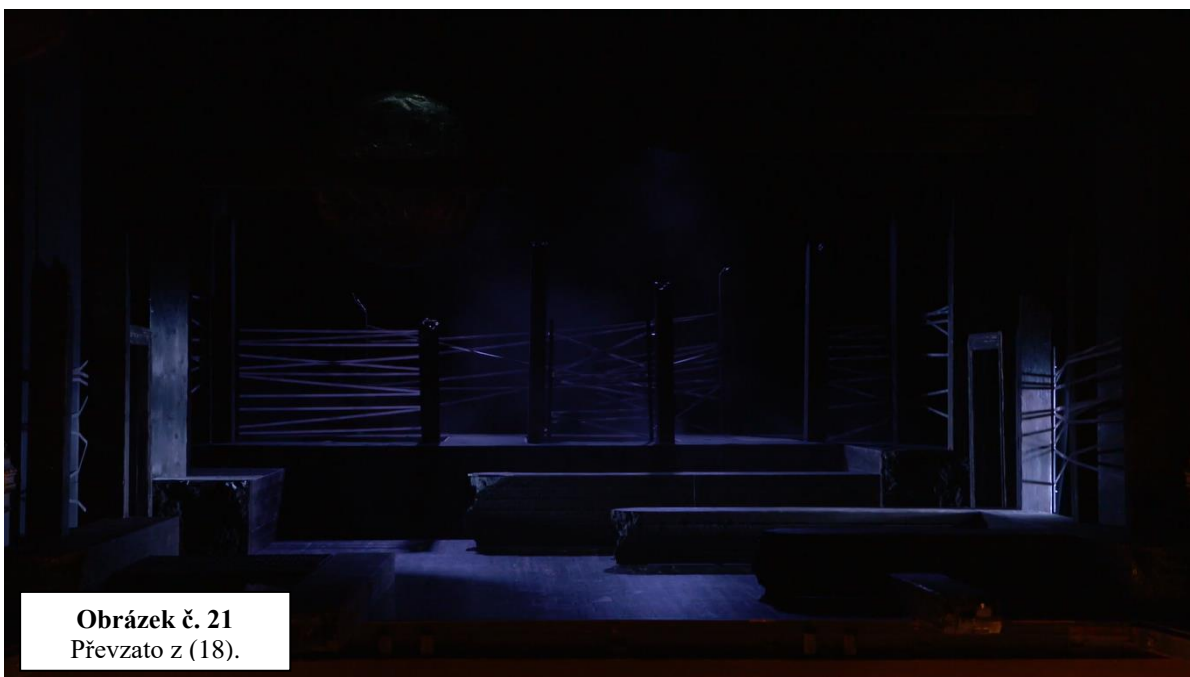


Obrázek č. 20
Převzato z (18).

3.6. IV. Jednání – IL SUPPLIZIO (POPRAVA)

3.6.1. Scéna, árie a miserere

Scéna se odehrává v jednom z křídel paláce v Aliaferia. Na rohu je věž se zamřížovanými okny. Je velmi tmavá noc a na scénu přichází Ruiz a Leonora. Manrico byl zatčen a uvězněn společně s matkou. Leonora jde za Lunou prosit o Manricovu svobodu. Zpívá: „*Lo desta alle memorie, ai sogni dell'amor! Ma deh! Non dirgli, improvvido, le pene del mio cor!*“ (Probud' ho ke vzpomínkám, ke snům milostným! Avšak, ach, nepověz mu neopatrně o trápení mého srdce!) Naposledy Manicovi vyznává lásku a jde za Lunou s jedem ukrytým v prstenu. „*O col prezzo di mia vita la tua vita io salverò, o con te per sempre unita nella tomba io scenderò*“. (Bud' za cenu svého života tvůj život já zachráním, nebo s tebou navždy spojena do hrobu já padnu.) Je slyšet modlitbu miserere za duši odsouzených.



V režii Petera Gábora se nacházíme stále mezi ohořelými trámy, jsou však všechny hustě propletené gumovými popruhy. Měsíc již téměř není vidět, jak temná je noc. Přichází Leonora oblečená do Manricova kabátu a vyznává svému Trubadurovi vzdáleně lásku. Zní miserere a sbor i Manrica je slyšet zpovzdálí, jsou všichni za jevištěm. Leonora, jediná na jevišti, přísahá svoji oddanost až za hrob. Utíká těsně před vstupem Luny na jeviště pryč.

3.6.2. Scéna a duet

Leonora prosí hraběte za život trubadúra a nabízí mu svoji smrt výměnou za trubadurovu. On odmítá. Leonora, zoufalá, nabízí tedy svoje tělo, po kterém hrabě touží, výměnou za Manricovu svobodu. S tím hrabě souhlasí. Když vydává rozkazy o Manricově propuštění, Leonora vypije jed. „*M'avrai, ma fredda esanime spoglia*“.
(Budeš mě mít, ale studenou, bez duše mrtvolu).

V Liberecké inscenaci Leonora přichází ze zadního jeviště, proplétá se popruhy a prosí Lunu, aby propustil Trubadura. Závěrem scény vypije jed a symbolicky mu propůjčí i své tělo, když mu klesne do náruče.

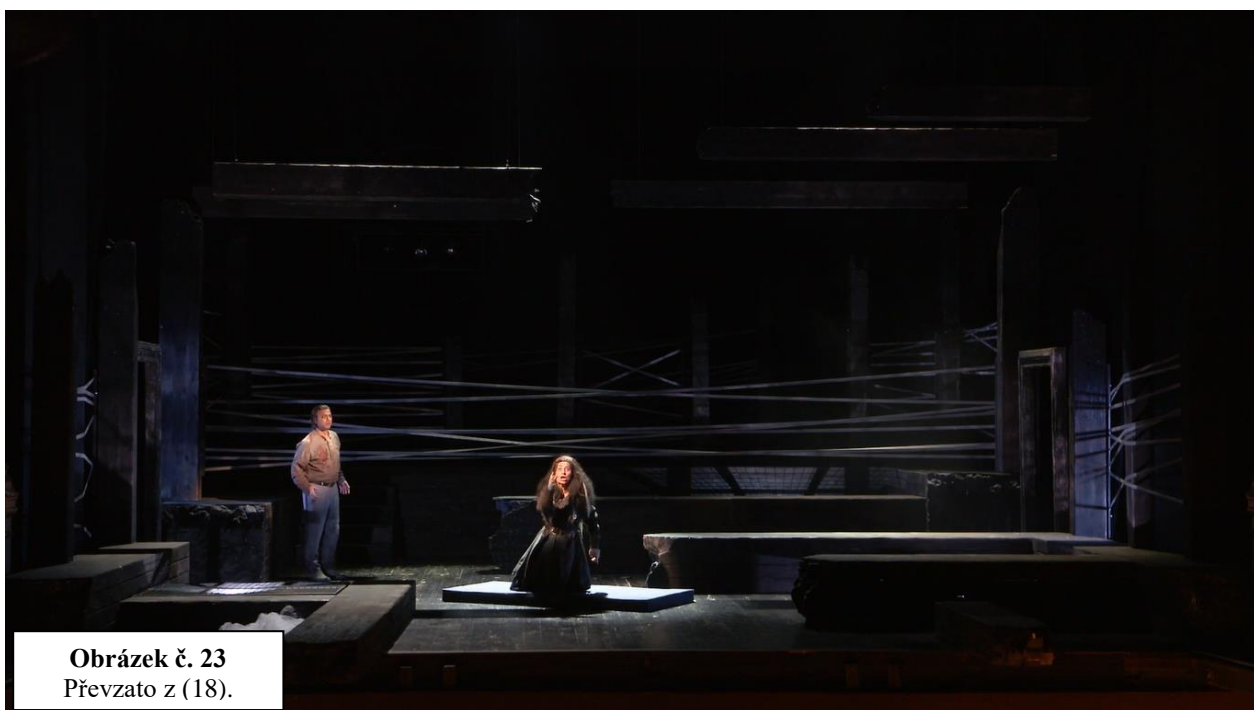


3.6.3. Finále

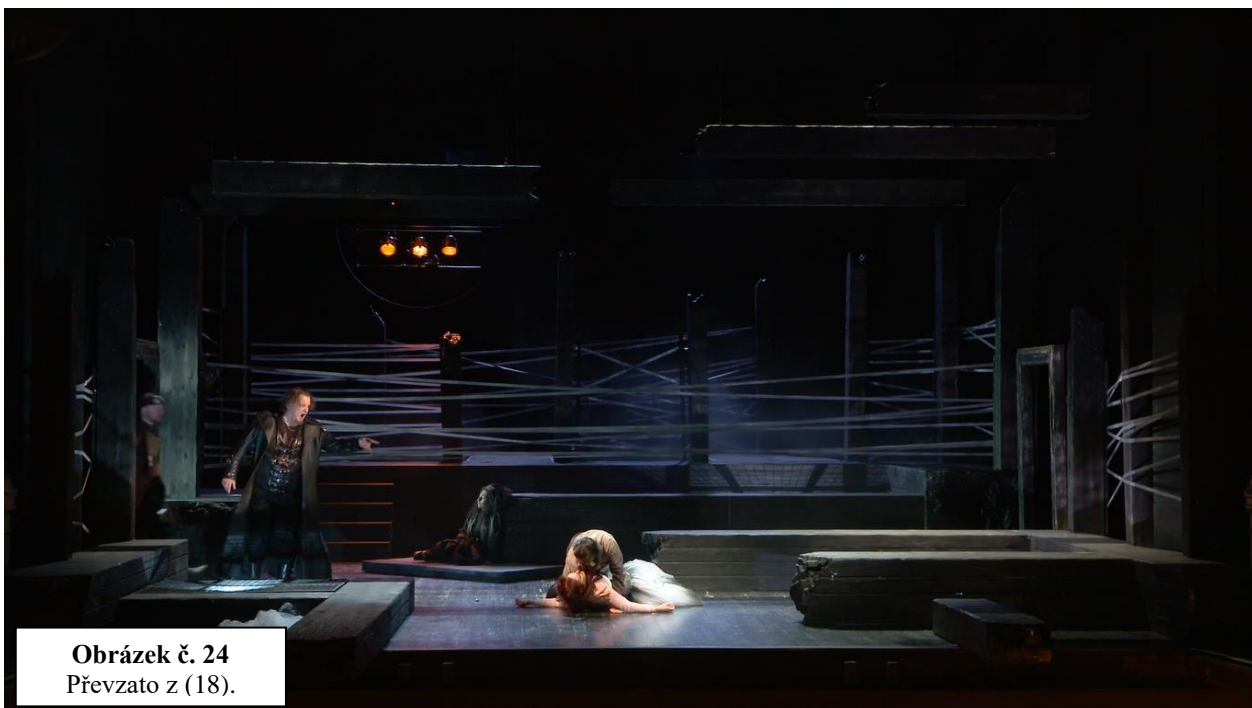
Azucena a Manrico jsou vězněni v ponurém vězení. Na jedné straně zamřížované okno. Vzadu jsou dveře. Z klenby visí svítilna se slabým světlem. Azucena leží na hrubé přikrývce a Manrico sedí u ní. Azucena říká, že si pro ni jistě již jde smrt sama a prosí Manrica, aby ji chránil před odvečením na hranici. Vrací se jí vidina upálení matky. Manrico ji uklidňuje, aby našla útěchu ve spánku, a ona se skutečně v polospání vrací do rodných hor a usíná. Na scénu přichází Leonora, která jde Manrica zachránit. On se mylně domnívá, že jejich lásku zaprodala, a odmítá odejít. Proklíná ji. Ona však ztrácí síly příliš brzy a přiznává, že vypila jed. Umírá. Luna vchází do žaláře a okamžitě situaci pochopí. Rozzuřen nechává Marica odvléct

k popravnímu špalku. Ten naposledy volá svoji matku, která se probudí a prosí Lunu, aby ji vyslechl. Je však pozdě. Manrico je popraven a ona Lunovi prozrazuje krutou pravdu: „*Egli era tuo fratello!*“ (On byl tvůj bratr!). Celá opera končí Azuceniným zvoláním: „*Sei vendicata, o madre!*“ (Jsi pomstěna, matko!)

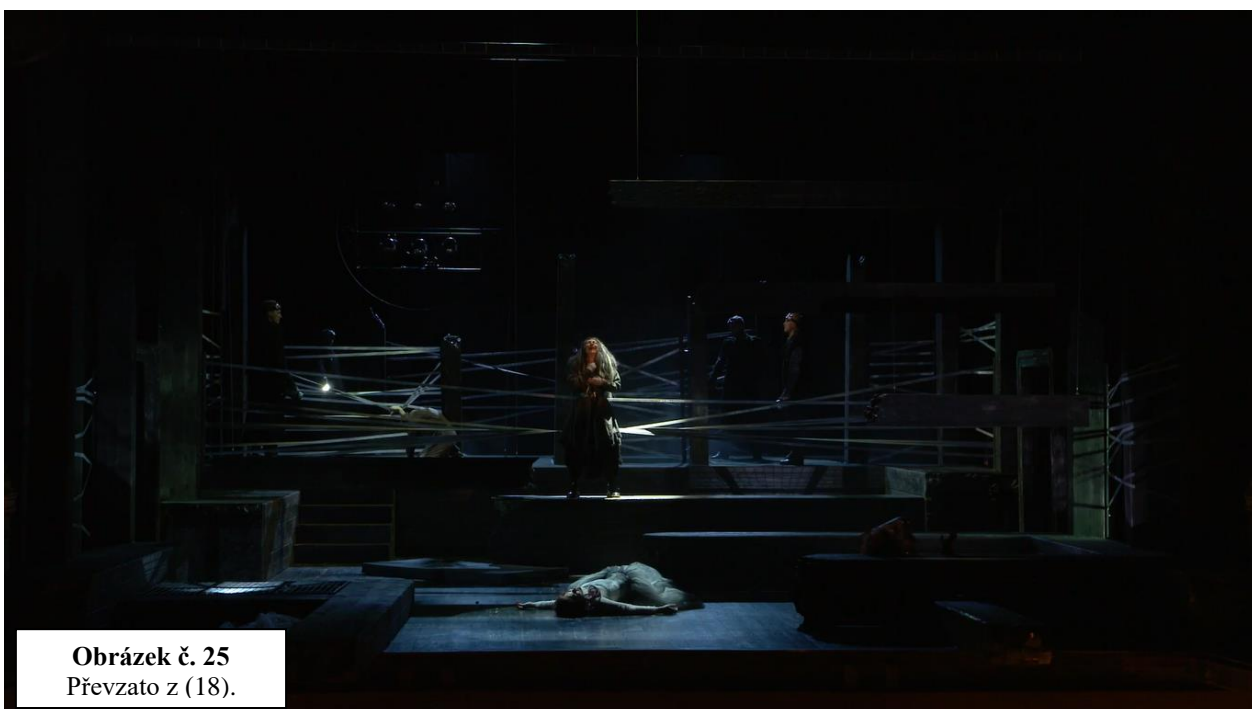
V libereckém pojetí přichází Manrico na scénu a vleče pro svoji matku matraci, na které by mohla spát. Ta však říká, že již stejně brzy zemře. Má vidiny, všude vidí zapálenou hranici a prosí Manrica, aby ji bránil. Vtom opět dostane vidiny a vidí svojí matku umírat. Manrico jí radí, aby našla útěchu ve spánku. Azucena začne zpívat: „*Ai nostri monti... ritorneremo... l'antica pace... ivi godremo..*“ (Do našich hor... se vrátíme... někdejší klid... tam si budeme užívat...). To je zklidní a usne.



Přichází na scénu Leonora a prosí Manrica, aby unikl. Ten je však plný podezření, že ho zradila. Až teprve ve chvíli, kdy se Leonora přizná, že vypila jed, se k ní Manrico vrhne, aby ji vzal do náručí. Leonora umírá. Její zpověď však nebyla beze svědků. Luna vše slyšel z úkrytu za pásky a nyní si jde s Manricem vyrovnat účet.



Zatímco Manrico je na zadním jevišti popraven, Azucena si stoupá na trám a volá na Lunu „Taci!“ (Zastav!) „*Egli era tuo fratello!*“ (On byl tvůj bratr!). Poslední replika „*Sei vendicata, o madre!*“ (Jsi pomstěna, matko!) zní podkreslená bouřícím orchestrem. Manrico je na zadním jevišti mrtev, Luna se hroučí vedle mrtvého těla Leonory. Nad nimi zůstává stát smějící se Azucena s šíleným výrazem ve tváři.



3.7. Práce na roli Azuceny

Možnost nastudovat roli Azuceny byla pro mne velkou výzvou. Ačkoliv jsem již zpívala roli Amneris, která má také pěvecky velmi vypjaté pasáže, na roli Azuceny je dle mého názoru potřeba být výrazově daleko více plastičtější a dynamičtější - přesně tak, jak to vyžaduje Verdiho hudba. Azucena, se svými dvěma po sobě jdoucími áriemi a ansámblem v prvním "výšlapu", pro mě byla tedy výzvou. Zároveň i z hereckého hlediska jsem se nikdy nesetkala s tak rozpolcenou osobností stále balancující na hraně šílenství. Ano, člověk by mohl oponovat, že duet ve 4. jednání Aidy a následný soud s Radamem je také velmi emotivní a že Amneris je obdobně zmítána silnými emocemi (láskou, žárlivostí a v neposlední řadě výčitkami), ovšem její postavení princezny Egyptské jí nedovoluje takovou citovou labilitu a rozpolcenost, kterou Verdi přisoudil této cikánce.

Azucena prožívá neustálý vnitřní konflikt mezi neodbytnou touhou po pomstě a mateřskou láskou. Po nešťastné záměně a smrti vlastního dítěte přilne k Manricovi, a ačkoliv ho miluje jako vlastního, stává se právě on nakonec nástrojem její pomsty. Dalo by se říci, že Verdi vytvořil dokonalé antické drama. Drama, byť s poněkud v logičnosti "pokulhávajícím" libretem, které však paradoxně nepotřebuje žádných dalších příkras či vysvětlování. K pochopení musíme Verdiho hudbu pouze prožít. Toho můžeme samozřejmě docílit pouze tehdy, je-li výkon zpěváka v roli autentický a opravdu věrohodný. To se ovšem týká jak roviny pěvecké, tak neodmyslitelně i herecké. Neodvážuji se hodnotit, jak zdařile se to mně či někomu jinému na jevišti daří. Doufám jen, že bližší poznání Verdiho osobnosti, díla jako takového a záměru, s jakým Azucenu koncipoval, mi pomůže být ještě lepším interpretem.

Peter Gábor vytvořil překrásné představení, které je dle výše uvedených Verdiho režijních poznámek v souladu s maistrovou představou. Jedinou změnou je stále konzistentní scéna, která je vždy přizpůsobena light designem či drobnou kulisou zavěšenou na tahu, která prostor opticky rozdělí či ho redefinuje. Gábor použil pro zdůraznění propletenosti jednotlivých vztahu gumové popruhy, se kterými byli zpěváci nuceni neustále pracovat, proplétat jednotlivé trámy a opatrně se mezi nimi pohybovat.

Pro mne jako Azucenu byl nejhorší výstup ve 3. jednání, kdy mám nohy i ruce spoutané právě zmíněnými dlouhými gumami, jsem jako vlečena vojáky a zároveň

v tu chvíli zpívám: „*Aita!... Mi lasciate... o furibondi!* V ten okamžik musím z vyvýšeného trámu přes kotrmelec spadnout tak, abych si neublížila a dostala se do středu jeviště co nejrychleji a nezamotala se moc do oněch popruhů, které by mi pak vadili při dalším zpívání. Mám pár vteřin na pád a pokračuji ve zpěvu „*che mal fec'io?*“ Nebudu lhát, když řeknu, že jsem s touto scénou opravdu zápasila, jak po herecké, tak pěvecké stránce. Neustálé vyrovnávání odporu gum, běh a samotný kotoul rozhodli mé dýchání natolik, že zpívat během několika vteřin krásnou a srdceryvnou pasáž „*Giorni poveri vivea, pur contenta del mio stato; sola speme un figlio avea... Mi lasciò!... m'oblia l'ingrato!*“ (Dny v chudobě jsem prožívala, a přec spokojena se svou situací. Jako jedinou nadějí syna jsem měla. Opustil mě! Zapomněl na mě!) bylo pro mne velmi náročné, neboť jsem jako zpěvačka měla konkrétní představu o dynamice a frázování, avšak nebyla jsem sto jí dostát. Časem jsem si našla, jak tento výstup udělat pro mne fyzicky úsporným, abych se tolik nezadýchala, avšak bylo zapotřebí projít zkouškovým procesem metodou pokus omyl – tj. aby neutrpěla stránka hudební ani herecký výraz.



Obrázek č. 26
Převzato z (18).

Dalším úskalím pro mě bylo zpívat vleže. Už samotná poloha na zádech přináší zpěvákovi jisté problémy, neboť se veškerý tělesný tonus změní. Bohužel jako Azucena se do této horizontální polohy dostanu omdlením a již se mi několikrát povedlo netrefit se přesně na matraci a zpívat s hlavou dolů. Divadlo je prostě živý útvar, nikdy není žádná situace naprosto identická a člověk se neustále musí učit ze svých omylů a od svých kolegů. Každý den děkuji, že mám takové zaměstnání, které mě naplňuje a dává mi chuť vstát každý den a pracovat s takovými úžasnými lidmi.



Kritika přijala našeho Trubadúra kladně a já mám velkou radost, že se dostalo i mé osobě kladného hodnocení. Helena Havlíková napsala: „**Martin Doubravský** rozehrál romantickou rozpoutanost vášní až do krajnosti. A sympatické bylo, že tento šéf opery dal příležitost studijního úkolu dvěma sólistkám: sopranistce **Miroslavě Časarové** jako Leonore, u níž bylo díky atraktivnímu zjevu, oduševnělosti a měkkému sopránu zcela uvěřitelné, proč o ni Manrico i Luna tolik usilují. Mezzosopranistka **Petra Vondrová** měla úkol o to obtížnější, že si musela poradit nejen se zlověstnými výbuchy zoufalství a pomsty, ale hlavně se stářím Azuceny, v čemž jí režisér pomohl tak, že se část opery pohybuje na invalidním vozíku. Obě sólistky zvládly náročné role s takovou pěveckou i představitelskou jistotou, že ze studijního úkolu udělala regulérní skvělé obsazení“ „ ... Málokdy narazím na

inscenaci, kde se režisér se svým týmem za každou cenu nesnaží tyto dávné nejasnosti vykládat a popisovat. Inscenaci, kde se mi dává najevo, že spojovat primárně Trubadúra s dějovými nelogičnostmi je tak trochu zaužívané klišé. Proč vlastně protagonisty nenechat „jen“ onu prehistorii odvyprávět? Proč na oproštěné scéně ponořené do černé barvy nenechat „jen“ proznít Verdiho hudbu podloženou sugestivními slovy, které se do pěvecké fráze pojí zcela logicky a přirozeně? To přece není málo! A mám za to, že za každou takovou inscenaci musíme být vděční“ (20).

Rudolf Roček napsal: *„Velice dobře se uplatnily v ženských rolích obě pěvkyně, které, jak jsme se dočetli v programu, dostaly nastudování těchto obtížných rolí jako studijní úkol. **Miroslava Časarová** dala Leonoře ženskou přitažlivost i dramatický výraz, její koloratury odpovídaly verdiovskému stylu a rovněž dynamické rozpětí této náročné role splňovalo dramatickou naléhavost jejího ztvárnění. Také **Petra Vondrová** jako Azucena zvládla s překvapivou působností citovou vypjatost role pomstychtivé cikánky“ (21).*

4. ZÁVĚR

Giuseppe Verdi se nesmazatelně zapsal do dějin svojí geniální hudbou plnou vášní, která zprvu jitřila touhu utlačovaného italského národa po sjednocení, a když to již nebylo třeba, zobrazovala na jevišti lidské charaktery, které Verdiho fascinovaly. Verdiho brilantní hudební zpracování způsobilo, že i dnes patří jeho díla k nejhranějším a stala se již zárukou úspěšného diváckého titulu.

Jsem velmi vděčná divadlu F. X. Šaldy, že jsem dostala tuto příležitost a že jsem se mohla podílet na nastudování tohoto úžasného díla a pracovat s panem Peterem Gáborem. Dokázali jsme společně vdechnou život našemu Trubadúrovi za použití lehkých metafor, aniž bychom museli nutně diváka šokovat brutalitou či prvoplánovou nahotou, jak tomu bohužel bývá v dnešní době zvykem. Domnívám se, že by se naše pojetí Verdima zamlouvalo, neboť Gábor si dal velmi záležet, aby veškerý důraz byl kladen na emoce postav a „... *pěvcům ponechal tradiční operní vyjadřování, ale významově je zpřesnil a zkáznil do jejich vášnivé souhry. Což je pro jevištní podobu inscenace rozhodující*“ (22).

Při psaní této práce jsem si opět uvědomila, jak krásnou profesi máme a v kontextu doby nejistou a obtížnou. Část společnosti považuje naši práci za zbytečnou, triviální a při současném “lock downu“ nás ženou do “normální“ práce, abychom si nestěžovali, že nemůžeme svoji profesi vykonávat. Neuvědomují si, jaká je dlouhá cesta – kolik let studia a cvičení musí interpret absolvovat, aby si mohl jen “zazpívat“ danou roli aniž by si ublížil. Aby působil na jevišti věrohodně, musí si poradit s daným dílem, ale mnohdy i s vlastním tělem. Je nutné, aby akceptoval režisérský záměr za svůj a nechal režiséra, aby jej obrušoval do požadovaného „tvaru jako diamant“. Verdiho hudba je geniální, je však nutné, aby se jí dostalo odpovídajícího hudebního nastudování a obsazení, které dokáže party plné emocí interpretovat. Tomáš Studený řekl: „*Hudba a příběh dokáží zprostředkovat obrovskou, až metafyzickou bolest. I toto nepříjemné prožití příběhu prostřednictvím empatie a představitosti nás ale vybavuje podstatnými emočními zkušenostmi, aniž bychom zažívali tragické ztráty a utrpení reálně ve svých osobních životech. Sdílení a vyprávění příběhů je tedy obrovsky cenná součást lidské podstaty a úhelným kamenem veškeré kultury*“ (23).

SEZNAM ZDROJŮ:

1. BACHTÍK, Josef. *Giuseppe Verdi*. Státní hudební vydavatelství, Praha, 1963.
2. Giuseppe Verdi. *Muzikus.cz*. [online]. [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <<https://mistri.muzikus.cz/romantismus/vrcholny-romantismus/giuseppe-verdi/bio>>
3. Macbeth. *Vltava.rozhlas.cz*. [online]. [cit. 1. 1. 2021]. Dostupné z: <<https://vltava.rozhlas.cz/verdiho-macbeth-psycho>>
4. WERFEL, Franz. *Verdi: román opery*. Praha: Odeon, 1967. s. [1a]. [online]. [cit. 2. 1. 2021]. Dostupné z: <<https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:0eff5c90-cde8-11e3-93a3-005056825209>>
5. HOSTOMSKÁ, Anna a Lubomír DORŮŽKA. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. [online]. [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <<https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:1ee51b40-8b17-11e8-87bd-005056827e52>>
6. Monography. *Digilib.phil.muni.cz*. [online]. [cit. 2. 2. 2021]. Dostupné z: <<https://digilib.phil.muni.cz/data/handle/11222.digilib/131727/monography.pdf>>
7. Sjednocení Itálie. *Balcar.cz*. [online]. [cit. 12. 2. 2021]. Dostupné z: <http://balcar.wz.cz/index.php?action=pictureShow&path=sos&directory=sos/mapy&picture=sjednoceni_italie>
8. Tereza Štolcová. *Wikipedia.cz*. [online]. [cit. 12. 2. 2021]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tereza_Stolzov%C3%A1>
9. VERDI, Giuseppe. *Životopis v dopisech*. V Praze: Topičova edice, 1944. [cit. 1. 3. 2021]. Dostupné z: <<https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:9d323770-9801-11e3-b9bb-5ef3fc9bb22f>>
10. HONOLKA, Kurt. *Na počátku bylo libreto*. Praha: Supraphon, 1967. [online]. [cit. 12. 3. 2021]. Dostupné také z: <<https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:43b876a0-dbd-11e7-8d21-005056827e52>>

11. Antonio García Gutiérrez. *Wikipedia.org*. [online]. [cit. 12. 3. 2021]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Antonio_Garc%C3%ADa_Guti%C3%A9rrez>
12. CAMMARANO, Salvatore a Státní opera Praha. Giuseppe Verdi. *Il Trovatore: první představení obnoveného nastudování dne 5. září 1999*. Praha: Státní opera Praha, 1999. ISBN 80-239-1748-X. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. Dostupné z: <<https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:47c04e60-3273-11e3-a5bb-005056827e52>>
13. Petr Gábor. *Ndm.cz*. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. Dostupné z: <<https://www.ndm.cz/cz/osoba/663-gabor-peter.html>>
14. Divadlo F. X. Šaldy. *Il Trovatore*. [program představení]
15. Tisková zpráva. *Saldovo-divadlo.cz*. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.saldovo-divadlo.cz/IS/pu_data/send_files/File/saldovo_divadlo_cz/Tiskove_zpravy/2019/TZ_Il_trovatore.doc>
16. Slovenský režisér Peter Gábor chystá premiéru. *Libereckýdeník.cz*. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. Dostupné z: <https://liberecky.denik.cz/kultura_region/slovensky-reziser-peter-gabor-chysta-premieru-v-libereckem-divadle-20190307.html>
17. Na spáleníšti lidských emocí aneb Liberec má novou inscenaci Trubadúra. *Operaplus.cz*. [online]. [cit. 2. 4. 2021]. Dostupné z: <<https://operaplus.cz/na-spalenisti-lidskych-emoci-aneb-liberec-ma-novou-inscenaci-trubadura/?pa=1>>
18. VERDI, Giuseppe. *Il Trovatore*. [Záznam představení opery F. X. Šaldy]
19. VERDI, Giuseppe. *Il Trovatore*. [Klavírní výtah]. Ricordi.
20. Operní panorama Heleny Havlíkové. *Operaplus.cz*. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. Dostupné z: <<https://operaplus.cz/operni-panorama-heleny-havlikove-221/>>
21. Trubadur plný vášní. *Babylonrevue.cz*. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. Dostupné z: <<https://babylonrevue.cz/liberec-suggestivni-trubadur-plny-vasni-i-neh/>>
22. Urodilo se. *Divadelni-noviny.cz*. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/urodilo-se?>>
23. Tomáš Studený rozhovor