

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Zpěv

MAGISTERSKÁ PRÁCE

**VINCENZO BELLINI SE ZAMĚŘENÍM
NA OPERU PURITÁNI**

Daniel Kfelíř

Vedoucí práce: Prof. MgA. Ivan Kusnjer

Oponent práce: MgA. Martin Bárta

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of music

Voice

MASTER'S THESIS

**VINCENZO BELLINI FOCUSED ON
„THE PURITANS” OPERA**

Daniel Kfelíř

Thesis Supervisor: Prof. MgA. Ivan Kusnjer
Thesis Opponent: MgA. Martin Bárta
Date of thesis defense:
Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

VINCENZO BELLINI SE ZAMĚŘENÍM NA OPERU PURITÁNI

Vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

UPOZORNĚNÍ

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

Abstrakt

Magisterská práce pojednává o hudebním skladateli Vincenzu Bellinim a jeho opeře Puritáni. Hlavním cílem a posláním práce je přiblížit čtenáři tuto významnou romantickou osobnost a úzce se zaměřit na dílo *Puritáni*. Zde se autor zaměřuje na vznik a vývoj opery. Dále poukazuje na děj a jednotlivé postavy kusu. Jelikož se v inscenaci vyskytuje autorova oblíbená role Riccarda, rozhodl se jí věnovat blíže a rozebrat její slavnou árii: „*Ah, per sempre io ti perdei*“ harmonicky i formálně. Nakonec se autor zaměří na vybrané pěvce, kteří zpívali árie od Vincenza Belliniho, a zmíní jeho vlastní postřehy a poznatky z poslechu skladeb. Magisterská práce by měla sloužit všem čtenářům, které zajímá hudební skladatel Vincenzo Bellini a jeho opera *Puritáni*.

Klíčová slova: Vincenzo Bellini, Puritáni, Riccardo, romantická opera, belcanto, Carlo Pepoli, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Neapol;

Poděkování:

Děkuji Ivanu Kusnjerovi, za ochotné poskytnutí literatury, odbornou pomoc a připomínky při sepisování magisterské práce.

Obsah

ÚVOD	1
1 ŽIVOT A DÍLO VINCENZA BELLINIHO	2
1.1 Giuditta Pasta.....	14
2 I PURITANI – PURITÁNI.....	15
2.1 Vznik opery.....	15
2.2 Historická a literární předloha opery	16
2.3 Puritán.....	17
2.4 Postavy a historicky první obsazení opery	17
2.5 Děj opery.....	19
2.5.1 1. Akt	19
2.5.2 2. Akt	21
2.5.3 3. Akt	22
3 ANALÝZA VYBRANÝCH HUDEBNÍCH ČÍSEL OPERY PURITÁNI	24
3.1 Duet Elvíry a Giorgia.....	24
3.2 Finále opery.....	27
3.3 Árie Riccarda.....	30
3.3.1 Překlad Riccardovi Árie	37
3.3.2 Vybraní interpreti Riccardovy árie Belliniho Puritánů.....	38

ZÁVĚR.....	44
SUMMARY	45
4 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	46
5 SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ	47
6 PŘÍLOHY.....	47
6.1 Přehled příloh.....	47

ÚVOD

Předkládaná práce se nazývá Vincenzo Bellini a jeho opera *Puritáni*. Cílem Magisterské práce je přiblížit život a dílo Vincenza Belliniho a dále se úzce zaměřit na operu *Puritáni*. Jelikož se v této inscenaci objevuje autorova nejoblíbenější postava Riccarda, kterou by si v budoucnu velmi rád zahrál, rozhodl se této roli věnovat bližší pozornost a zaměřit se především na interpretační, technickou a dramatickou složku v opeře *Puritáni*. Dále se pokusí konkretizovat jednu z jeho nejslavnějších árií i s jejím recitativem „*Or dove fuggo io mai,.. Ah, per sempre io ti perdei.*“ Ke splnění cíle bude autorovi sloužit odborná literatura, pojednávající o skladateli Vincenzu Bellinim a opeře *Puritáni*.

Vincenzo Bellini je velice oblíbenou osobností autora magisterské práce. V době jeho studia na Akademii múzických umění v Praze a také na škole Universität für Musik und darstellende Kunst Wien se mu naskytlo několik příležitostí interpretovat repertoár tohoto významného italského skladatele. Romantická emotivní hudba s citlivou melodičností se stala oblíbenou součástí autorova repertoáru. Belliniho *Puritány* si autor práce vybral hned z několika důvodů. Příkladá tomuto dílu úlohu z hlediska historického vývoje italského belcanta. Dále je důležité zmínit, že se jedná o dílo Vincenza Belliniho, které se úspěšně hraje do dnes na světových jevištích. Tato významná opera se dá do jisté míry pokládat za základní pilíř romantické hudby.

Magisterská práce je rozdělena do tří základních kapitol: První část je zaměřena na životopis a stěžejní díla hudebního skladatele Vincenza Belliniho. Druhá část se zabývá operou *Puritáni*. Zde se autor zmiňuje o vzniku a vývoji opery a dále se zaměřuje na její děj. V poslední části se autor hlouběji věnuje analýze vybraných částí z opery *Puritáni* a postavě Riccarda z hlediska interpretace, technické náročnosti a dramatičnosti role. Poukazuje též na jednu z nejznámějších árií „*Or dove fuggo io mai,.. Ah! per sempre io ti perdei*“, kterou následně harmonicky a formálně rozebírá. Tato část se dá pokládat za vlastní přínos autora práce.

Magisterská práce by měla být nápomocná a měla by sloužit studentům, samotným interpretům a všem čtenářům, které hudební skladatel Vincenzo Bellini a jeho opera *Puritáni* zajímá, a chtěli by se o této tématice dozvědět něco blíže.

1 ŽIVOT A DÍLO VINCENZA BELLINIHO

Třetího listopadu roku 1801, v sicilské druhé největší metropoli na úpatí sopky Etna - Katánia, se narodil Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini. Následující den byl pokřtěn v katánském dómu. Byl prvním ze sedmi dětí průměrného umělce Rosaria Belliniho a Agathy Ferlito pocházející z rodiny úředníků. Vincenzo se narodil v době tzv. Sicilského království ve třípokojovém mezaninovém bytě ve šlechtickém paláci v centru Katánie. Rodina Belliniho zaznamenala jeho nadání a talent pro hudbu již v jeho útlém věku. Ve svých třech letech začal hrát malý umělec na klavír a v sedmi letech zkomponoval první dílo. Jednalo se o kostelní představení *Tantum ergo*.

Rodina Vincenza to v té době neměla zrovna jednoduché. Brzy se z finančních důvodů musela přestěhovat do skromnějšího a podstatně levnějšího obydlí, a to především kvůli vlivu napoleonských válek, které v té době na území Itálie probíhaly. Když mladému Vincenzovi bylo 17 let, musel kvůli nedostatku místa v jejich stávajícím bytě rodinu opustit a přesunout se k jeho dědečkovi Tobia Bellinimu. Chybou by bylo domnívat se, že se Vincenzo nastěhoval ke svému dědečkovi kvůli nějakému rodinnému konfliktu. Jeho rodiče, strýc a prarodiče totiž bydleli jen pár ulic od sebe, a jak dokládá korespondence, Vincenzo k nim měl velmi blízký a vřelý vztah.¹

Než mladý umělec odcestoval z jeho rodného města Katánie, vzdělával se soukromě u kněží, kde bylo hlavní náplní hodin studium filozofie v řeckém jazyce a angličtiny. Dle historických zdrojů je však jisté, že Vincenzův dědeček Tobia Bellini měl na svého vnuka zásadní vliv z hlediska rozvoje jeho muzikality a uměleckého vývoje, který se stal pevným základem pro jeho budoucí skladatelskou profesi. Co Vincenzo Bellini od své rodiny, kromě kvalitního hudebního základu, geneticky zdědil? Jednalo se o velmi pohledného, charismatického a vysokého sicilského muže s kudrnatými vlasy a modrýma očima.

¹ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 14-17.

A jak budoucího skladatele ovlivnilo z hlediska hudebního rozvoje jeho rodné město? Velice přínosné a celkově zásadní byly pro Belliniho pozdější tvorbu písňe rolníků z odvrácené strany sopky Etna, kteří každý advent navštěvovali Katánii a pořádali zde dudácké oslavy. Jednou z věcí, kterou se od těchto hudebníků mladý Vincenzo v jeho dílech inspiroval, byla improvizace melodie a zpěvy s typickým zněním Sicilských dud. Hudba tohoto nástroje ovlivnila Belliniho díla, ve kterých se vyskytovaly doprovázené melodie s tendencí vklouznout do modálů, chromatismů a oscilovat mezi tóninami dur a moll. Díky těmto faktům lze zcela jistě konstatovat, že tvorba italského komponisty měla pevné kořeny vycházející ze sicilské folklorní hudby.

Radost z muziky a touha rozvíjet své schopnosti a potenciál ovlivnily další životní etapu Vincenza Belliniho. O něco později mladý začínající umělec odcestoval za studiem do Neapole na tamní konzervatoř. Mezi jeho učitele zde patřili například hudební skladatelé: Giovanni Furno, Giacomo Tritto nebo Niccolo Antonio Zingarelli. Vincenzo obdržel hned od začátku svého studia od školy stipendium. Na tuto dotaci měla z části vliv Belliniho rodina. Jeho otec Rosario a dědeček Tobia zde totiž dříve studovali a znali se s uměleckým ředitelem Zingarellim. Další vliv na tuto skutečnost mělo to, že Vincenzo se ve svém dospívajícím věku velice rád seznamoval s novými a vlivnými lidmi a toužil se pohybovat ve vyšších kruzích. Využíval nejrůznějších možností, jak proniknout do této společnosti. Jeho přání se mu splnilo například, když hrál na recepci spolu s jedním ze synů prince Cassara, bývalého ministra vlády. Na slavnosti poznal také Vévodu Sammartina, který byl od roku 1818 guvernérem provincie Katánie a o rok později Vincenzovi pomohl zařídit stipendium na neapolské konzervatoři.²

Když Vincenzo přijel v roce 1819 do Neapole, zdejší divadlo San Carlo bylo na vrcholu své slávy. Celý provoz instituce fungoval díky královské dotaci. Je velice zajímavé, že divadlo vzniklo za monopolu hazardních her: manažer San Carla totiž budovu provozoval a část zisku posílal královské šlechtě. Za těchto podmínek vznikala mohutný kapitál, který podporoval celý její chod. Tato bohatá záštita s sebou přinesla také francouzskou neoklasickou operu Glucka a Spontiniho.

² ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 18-23.

Tehdejší vysoce uznávaný hudební skladatel Gioacchino Rossini dokonce využíval tyto nemalé zdroje k zahájení řady plánovaných vážných oper. Kolem roku 1820 mladý Vincenzo, jako jeden z nejtalentovanějších žáků školy, navštěvoval dvakrát v týdnu neapolské divadlo San Carlo, kde se učil od zdejších umělců, komponoval menší vokálně-instrumentální díla a sbíral potřebné hudební zkušenosti. Zde si mladého skladatele všiml tehdejší intendant divadla Domenico Barbaja. Svá studia si Bellini velice užíval a jeho láska k hudbě stále rostla. Na škole také potkal svého spolužáka a následně velmi důležitou osobu v jeho životě, a tím byl Francesco Florimo, který mu byl po celý život nejdůvěryhodnějším společníkem a přítelem.

Poslední rok na konzervatoři Vincenzo Bellini završil studium svou maturitní operou *Adelson e Salvini*, která však v budoucnu nebyla nijak zvláště oblíbeným a hraným kusem. Přesto lze však vyzdvihnout, že skladatelovo studentská tvorba byla opravdu výjimečná díky své hudební lehkosti, jemnosti a citlivému vnímání díla. Mezi jeho ranou významnou studentskou operu patřila také *Bianca e Gernando*. Tato kompozice byla ztvárněna v jednom z posledních ročníků na Konzervatoři, jako hlavní školní projekt v kooperaci královského operního domu San Carlo s Neapolskou Konzervatoří. Dalo by se říci, že se právě toto dílo stalo odrazovým můstkem Belliniho kariéry. Premiéra inscenace *Bianca e Gernando* se konala 30. května roku 1826 v divadle San Carlo v Neapoli. Již zmiňovaný impresáριο Domenico Barbaja posléze nabídl nadějnému komponistovi produkovat tuto operu v milánské La Scale. Uvedla se tam o rok později. Dílo mělo úspěch, a stalo se velice oblíbené. Z vokálních linek čišily emoce, barevné harmonie a pestré změny nálad. Vincenzo Bellini měl v té době již dobře nakročeno pokračovat ve stopách svého otce a navázat na hudební tradici jeho dědečka Vincenza Tobia Belliniho, který byl tehdy velmi známým a úspěšným varhaníkem, a později i kantorem.³

³ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 20-25.

Velice důležitým místem pro uvádění jednotlivých inscenací v Itálii bylo již dříve zmiňované divadlo San Carlo. A jak to bylo s jeho výstavbou? Během 18. století se město Neapol stalo hudební metropolí a hlavním sídlem italské tvorby. Vznikala tu řada významných děl, zejména opery, oratoria a další. Neapol byla v té době sídlem dvora a šlechty celého království. Zdroje čerpané z daní a nájemného umožňovaly divadlům vzkvétat. V rámci rozvoje kulturního života nechali Bourbonští králové postavit královské divadlo San Carlo, které v té době patřilo mezi největší na světě. Mnoho umělců sem bylo zváno z širokého okolí a Evropy.

Co tomuto kulturnímu rozmachu přispělo, byly také čtyři vysoké školy, které dříve vznikly jako charita, a byli podporováni bohatou církví. Na těchto institucích často studovali žáci slavných pěvců a herců navštěvujících neapolské divadlo. Školy se později přetvořily na jednu vládní hudební instituci, jejíž ředitel se jmenoval Nicco Zingarelli. Vincenzo Bellini zde později působil osm let jako kantor. Studenti se na škole učili zpěvu a hře na nástroje. Svá vystoupení už neprováděli pouze v kostele, ale i venku či v divadle. V neapolské škole se vedle Vincenza Belliniho vystřídalo mnoho významných hudebních osobností, jako byli například: Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Joseph Haydn nebo Wolfgang Amadeus Mozart. Hudební škola spolu s divadlem tvořily v Neapoli pevný základ pro celý kulturní rozvoj. Na konci 18. století bylo toto město stále italskou oblastí s největší hudební prestiží. Trénovalo zde mnoho zpěváků, shromažďovali se agenti a vyjednávali mezi sebou o případné spolupráci.

Roku 1827, po studiích na konzervatoři, Vincenzo Bellini opustil definitivně Neapol a odcestoval na popud jeho impresária Barbajy do milánského divadla La Scala, nejdůležitějšího místa v historii italské opery. Bellini byl už mnohem samostatnější, zkušenější a měl za sebou již několik hudebních děl. Je důležité zmínit, že od roku 1801 do roku 1814 bylo Miláno hlavním městem, které bylo pod vládou francouzského panovníka Napoleona. V tomto období totiž v Itálii probíhaly Francouzské války. To však s sebou neslo jistou výhodu. Město tak bylo plné vojáků s penězi, které bylo možné utratit například v kultuře. Díky těmto okolnostem město prosperovalo. A kde se nejvíce vydělávaly peníze?

V rámci vlády a politické zaměřenosti na válečný stav a snahy zlepšit své lidi za tímto účelem, ve městě vznikala střední třída vzdělaných úředníků. Spolu s bohatší vrstvou a inteligencí v Miláně, stejně jako v Neapoli, provozovaly hazardní hry, ze kterých vznikaly podílové zisky a dotace, i na chod divadla La Scala. Zajímavostí je, že z revoluční Francie nechali přivést ruletové kolo, které se začalo později používat ve všech kasínech v Itálii. Dalo by se říci, že hazard byl jedním z hlavních velkých peněžních zdrojů, nejen pro kulturní dění, ve větších italských městech.

Po příjezdu do Milána Vincenzo Bellini začal spolupracovat s divadlem La Scala. Pracoval zde například v rámci karnevalové sezóny, na kterou se hudebně připravoval. V letní sezóně sestavil zcela nový program a v divadle La Scala zazněla jeho dosud nejvýznamnější a nejznámější opera *Norma*. Bellini tehdy psal pro přední zpěváky například pro: tenoristu Bianca z Neapole, basbarytonistu Antonia Tamburiniho, pro sopranistku Henriettu Maric Lalande, G. B. Rubiniho, Giovanni Davida nebo pro sopranistku Giudittu Pastu a mnoho dalších. Důležité je také to, že libretistou téměř všech Belliniho oper byl Felice Romani, se kterým byli později blízcí přátelé. Vincenzovy romantické emotivní skladby, které vytvořil se svým libretistou, začalo italské publikum milovat. Dle autentických dopisů studie o Bellinim zjistila, že Vincenzo vyzdvihoval precizní Romaniho dikci, a důraz na slovo, které se dotýká lidského srdce. Na základě této spolupráce Bellini napsal operu *La Straniera* neboli také *Cizinka*, která měla premiéru 14. 2. 1829. Dílo mělo veliký úspěch a získalo kladnou kritiku. *La Straniera* spolu s ostatními kusy Vincenza Belliniho vynikala mimo jiné svou emotivností, malebností a harmonickou barevností.⁴

Hluboký prožitek z hudby publikum dokázalo vysoce ocenit. Skladatel tvrdil, že opera musí lidi přimět plakat a emotivně žít. Důraz na pocity a hlubší prožívání se vyskytovalo ve všech Belliniho dílech. Ovšem opera *Cizinka* byla v tomto směru nejradikálnější.

⁴ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 28-44.

La Straniera při premiéře diváky natolik okouzila, že se po druhém jednání zvedla pětkrát opona a na konci díla zazněl nekonečný potlesk ve stoje. Nadšený a dojatý Bellini krátce po této události napsal dopis svému strýci 16. února roku 1829. „*S pomocí Boha doufám, že vtisknu své jméno do této hudební epochy...veřejnost je tak laskavá, že mě bude považovat za inovativního umělce, nikoli za napodobitele ohromného umění Rossiniho. Řekněte všem (v rodině): Díky této opeře je má reputace nebeská a s dalším snažením neustále poroste.*“⁵ Dalším významným dílem, které Vincenzo Bellini v tomto období složil, byla opera *Il Pirata* nebo také *Piráti*, která se stala trvalou součástí světového repertoáru. Jedná se o dvouaktový kus s italským libretem Felice Romaniho.

Vincenzo Bellini při tvoření některých svých děl vycházel z jednotlivých slov, které si v duchu předříkával a vnímal, jak na něj tyto slova působí. Chtěl na jejich významu vytvořit hudbu, vystihující jejich přesnou emoci. Jednotlivé výrazy si Vincenzo v hlavě opakoval tak dlouho, až uslyšel hudbu pro ono slovo. Zcela naopak skladatel při jiné náladě, rozpoložení a za jiných podmínek tvořil pouze jednotlivé melodie a nápěvky bez textu, které nazýval motivy a nápady, a z těch následně sestavoval různá hudební čísla, do kterých často vkládal slova až dodatečně. Zcela jisté však je, že ať už při skládání Belliniho děl převládalo to či ono, vždy vznikala velice procítěná, emotivní až melancholická hudba, která fascinovala a dojímala diváky po celém světě.

Když se čas od času stalo, že Bellini zrovna nebyl angažován v rámci nějaké inscenace během každoroční rušné karnevalové sezóny, nebo i mimo ni, rozjímal a přemýšlel nad případným novým dílem, které by mohl zkomponovat. Skladatel měl dokonce období, kdy celé měsíce netvořil žádný vokálně-instrumentální kus. Nebylo to z důvodů nedostatku nápadů autora, ale kvůli jeho vysoké cílevědomosti a perfekcionalismu. Vincenzo nechtěl pracovat s průměrnými pěvci nebo za neadekvátní honorář. V roce 1828 se sám Bellini postaral o to, aby nebyla obsazena do opery *Il Pirata* Rubiniho manželka. Považoval ji za podprůměrnou sopranistku, přestože byl Rubini jeho dvorním pěvcem.

⁵ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 63.

Kvůli tomu vznikaly časté hádky nejen s Rubinim, ale také s impresáři Barbajou, který nakonec vždy Vincenzovi ustoupil. Ostatní skladatelé té doby se často přizpůsobovali operním domům a pěvcům a toho se Bellini nechtěl v žádném případě účastnit. Viděl v té době operní průmysl jako tenisový kurt, buď vyhrajete a stanete se šampionem nebo vše ztratíte.

Kariéra italského hudebního skladatele se vznášela vpřed. Bellini měl nabídky z Turína, Benátek, Neapole, Milána a z mnoha dalších italských měst. Ve svých sedmadvaceti letech, již se třemi profesionálními operami, měl Bellini zaručený úspěch a stával se skladatelskou hvězdou. Tím si v náročném a neúprosném operním světě mohl určovat podmínky a především vysoký honorář. Pokud by měl Bellini napsat novou operu pro La Scalu, účtoval by si v té době přibližně 10 000 franků, což bylo dvakrát více, než měli jeho doposud největší konkurenti a rivalové Gaetano Donizetti nebo Gioachino Rossini, který se mimochodem stal později Belliniho přítelem. Vincenzovi se tehdy vše dařilo a během dvou let obdržel danou sumu. Na své umělecké cestě však italský hudební skladatel musel občas překonávat nejrůznější překážky, tím byl například neúspěch opery *Zaira* při otevření nové opery v Parmě 16. května roku 1829. To ale naštěstí vykompenzoval o rok později šťastný debut opery *I Capuleti e i Montecchi*, která měla premiéru v divadle La Fenice v Benátkách. Toto dílo je dnes jedno z nejhranějších kusů skladatele, především díky kvalitnímu příběhu, který je založen na Shakespearovském modelu. Opera ovšem vychází z divadelní hry Luigiho Scevoliho z roku 1818. Inscenace má velmi vhodně použité hlasové obory. V současnosti je na evropských scénách velice populární a často zařazována na repertoár divadel, právě z důvodu snadnější dramaturgie, neboť dnes je lehčí najít hlasy sopránového typu než pravé belliniovské tenory a bassy.⁶

Při komponování již zmíněné opery *Capuleti e i Montecchi* v roce 1829 se u Vincenza Belliniho začaly objevovat chronické zdravotní potíže, kterými již dříve trpěl. Postupem času se jeho stav zhoršoval.

⁶ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 64-66.

Nejprve se jednalo o nějaké zažívací problémy, a ty se následně rozvinuly v žlučnickové záchvaty a potíže se žaludkem. Skladatel měl také úplavici. Naštěstí byl v péči jeho dobrých přátel Marianny a Francesca Polliniho, kteří se o něj pečlivě starali. Nicméně medicína nebyla tehdy na vysoké úrovni a lékařská péče bohužel nebyla tak rozvinutá. Trvalo poměrně dlouho, než se Bellini zcela zotavil. Po těchto zdravotních příhodách a celkové slabosti organismu se Vincenzo rozhodl odejít do předčasného důchodu. Jelikož byl stále předním italským skladatelem a byl opravdu vysoce ceněn, byl finančně zajištěný a neměl vůbec žádné existenciální obavy. Bylo mu teprve 30 let, když začal plánovat penzi a vzhledem k jeho nemalým příjmům se nemusel ničeho obávat. Konečně pomýšlel i na založení rodiny a to s dcerou pěvkyně Giuditty Pasty, kterou často obsazoval do svých oper.

Po úspěšném uvedení opery *Capuleti e i Montecchi* se skladatel setkal s velmi důležitou osobou v rámci jeho profesního života, a tím byl impresárió Giuseppe Crivelli, s nímž uzavřel kontrakt na následující dvě opery, každá v hodnotě 10 000 franků. Tím se Vincenzovi podařilo dosáhnout svého cíle a hranice tehdejšího nejvyššího možného honoráře v jeho profesi. Crivelli o pár let později řídil La Scalu a divadlo La Fenice v Itálii, což bylo pro Belliniho velmi podstatné z hlediska jeho povolání.⁷

Vincenzo po boku libretisty Romaniho dále rozvíjel své umělecké schopnosti a snažil se najít tu nejlepší možnou inspiraci. 15. června 1830 se společně s Romanim dohodl na předloze a zhudebnění díla Victora Huga *Hernani*. To se ale bohužel nakonec nezrealizovalo. Prvním důvodem byla politická cenzura, která tehdy v Lombardii pod rakouskou nadvládou existovala. Dále hrozilo odmítnutí hlavní role (údajně kalhotkové) umělkyní. Sopranistce Giudittě Pastě tento typ postavy nevyhovoval. A v neposlední řadě musel Romani odcestovat a vyřídit zakázku *Anny Boleny*, kterou mu zadal Gaetano Donizetti. Dílo se nedokončilo a Vincenzo Bellini soustředil energii na zcela nový námět. 6. března roku 1831 debutoval s dílem *La Sonnambula* v Milánském divadle Carcano. Ještě ten samý rok 26. prosince uvedl operu *Norma* v La Scale. Ta se stala jeho vysoce ceněným a významným hudebním dílem.

⁷ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 52-63.

Tento kus vynikal svými malebnými, klenutými a táhlými melodiemi. Je však zcela patrné, že v tomto díle převažuje melodická linka nad slovem a text zde ustoupil do pozadí. Některé koloratury a složité pasáže v díle byly dokonce považovány až za přetěžující z hlediska používání hlasu pěvce. Z těchto důvodů byla opera *Norma* Bellinimu často kritizována. Skladatel a libretista pracovali velmi systematicky a pečlivě. Vincenzo nenutil Romaniho 10 krát přepisovat slavnou árii *Casta Diva*, nýbrž tvořil návrhy a nekonvenční hudební vzorce. A kdo se tedy rozhodl proměnit násilný melodram v klasickou lyrickou tragédii? Opera vychází ze hry Alexandre Soumeta, která v roce 1831 byla naprostou pařížskou novinkou, stejně jako o rok dříve Hugovo dílo *Hernani*. Soumet čerpal z Chateaubriandových *Les Martyrs*, ale také z Euripidovy *Medey*. Závěr dramatu zněl takto – Norma zabije své děti a sama skočí ze skály. Od tohoto konce Bellini a Romani ustupují a mění ho ve scénu odříkání, ponaučení a usmíření. To vnáší do opery lidskost a důstojnost. Tricetiletý Bellini si byl moc dobře vědom svého úspěchu s operou *Norma*. Osm dní po uvedení tohoto díla, přestože ho milánské noviny velmi kritizovali, museli uznat kvalitu Normy, neboť u široké veřejnosti zažívala obrovské nadšení.

Pokud se vrátíme zpět k tvůrčímu období Vincenza Belliniho, stojí za zmínku, že kolem roku 1830 neměl úplně jednoduché podmínky v jeho umělecké profesi. Je velice zajímavé, že skladatel musel řešit mnoho problémů s tzv. autorskými právy partitur jeho vlastních oper. V tomto období byl založen spolek, který dohlížel a měl na starost odkup Belliniho partitur do různých divadel. Velmi často se ale stávalo, že mnoho lidí falšovalo tyto dokumenty, nebo byli částečně a jednoduše upravováni od podprůměrných komponistů. Je velice smutné, že Bellini musel často bojovat o svá díla, která někdo odcizil, přetvořil a v podstatě zničil. Z dochovaných písemných záznamů Vincenza Belliniho je vidno, že si stěžoval na tyto nepříjemné události. Například, jak skladatel píše ve svém dopise Florimovi: „*Po celé Evropě se hemží pirátské Normy...*“⁸ S čím se také později tento významný komponista potýkal, byla kritika jeho instrumentace. Proto usiloval například o reorchestraci jeho opery *Norma*.

⁸ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 75.

Jak víme z korespondencí, tak například pro Wágnera či Verdiho byla Belliniho instrumentace orchestru, ale také harmonie velmi nedostatečná, ba až tristní.

16. března 1833 Bellini uvedl v Benátkách své předposlední dílo *Beatrice di Tenda* a zažil šok, když publikum nepřijalo zcela vlídně tuto lyrickou tragédii. Pravdou je, že Romani a Bellini pracovali ve velkém časovém skluzu a to se odrazilo hlavně na kvalitě libreta. Romani chtěl být na více místech zároveň a tvorba libreta k opěře *Beatrice di Tenda* se neustále odkládala. Vztahy mezi skladatelem a libretistou se výrazně zhoršily. Belliniho také naštvalo to, že se libretista naschvál vyhýbal schůzkám s ním samotným a také to, když v předmluvě operu označil za tzv. fragment. Později spolu vedli dokonce i spor v italském tisku.⁹ Vincenzo Bellini chtěl své ambice pozvednout o něco výše a vylepšit svou tvorbu nad rámec rané romantické opery. S každým jeho dílem přišel jakýsi nový styl, kterým ohromoval posluchače. Skladatel byl velice tvrdý a cílevědomý ohledně své práce.

V květnu roku 1833 se Bellini společně s pěvkyní Giudittou Pastou a dalšími kolegy přesunul do jednoho z nejbohatších evropských měst té doby, a to do Londýna. Do Královského Divadla je pozval impresáριο Pierre Francois Leporte, kde produkovali kusy: *Il Pirata*, *La Sonnambula* a *La Straniera*. Hlavní role v *La Sonnambule* se tehdy ujala španělská pěvkyně Maria Malibran. Vincenza, jako jediná z obsazení, zcela uchvátila. Ostatní, dle jeho názoru, vokální party zničili. Na konci července téhož roku se na chvíli Bellini vrátil na Sicílii, kde byl oslavován jako národní umělec. V Neapoli byl korunován královským akademikem a v Katánii zazněl triumfální vstup a oficiální gala koncert na Belliniho počest. Hlavní náplní cesty měla být měsíční návštěva přátel a rodiny hudebního skladatele, které příliš mnoho času doposud nevěnoval.

Při cestě z Anglie do svého rodného kraje se Bellini zastavil na malou chvíli v Paříži. Uvažoval totiž o zkomponování opery ve francouzštině. Motivace byla jednoduchá, a to peníze. Francie totiž měla velký rozpočet na financování opery. To znamenalo, že si skladatel v té době mohl vydělat za jedno dílo až 40 000 franků, což bylo několikanásobně více než v Itálii.

⁹ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 108-111.

Další dobrou podmínkou pro komponistu byl propracovaný právní systém o produkování oper v divadlech, čili žádné uvádění tzv. pirátských oper, jako tomu bylo na Sicílii. Psal se květen roku 1833 a skladatel odcestoval díky velké finanční motivaci do Francie. Když Bellini poprvé přijel do Paříže, odsunul svoji práci a začal si užívat. Jak píše v dopise Florimu: „...*mladý muž v mé situaci, v Londýně nebo Paříži, se musí nejdříve pořádně pobavit.*“¹⁰ Díky jeho návštěvám v pařížských salónech se seznámil s mnoha vlivnými lidmi, a také s potenciálními libretisty, jako byl Carlo Pepoli. Ti se potkali v jednom nočním podniku, který řídila italská princezna a exultantka Belgiojoso, se kterou se Vincenzo znal z Milána. V tomto salónu se scházeli italští revolucionáři Vincenzo Gioberti nebo Niccolo Tommaseo. Dokonce se také stal často navštěvovaným místem umělců, se kterými se Bellini střetl, jako byl například Victor Hugo, Alexandre Dumas, Heinrich Heine, Michele Carafa nebo Luigi Cherubini. Původně Bellini plánoval návštěvu Paříže pouze na 3 týdny, ale vzhledem k životní úrovni tohoto města, se tam rozhodl usadit. Usiloval o kontrakt s jedním z operních domů, ale to se ze začátku nedařilo. Bellini měl v Londýně a v Paříži úspěch spíše společenský než profesní. Nakonec skladatel obdržel jednu nabídku od francouzského divadla Théâtre-Italien. V tomto divadle se uváděly divadelní hry (commedia dell'arte) a opera v italském jazyce. Po podepsání smlouvy se začal komponista ohlížet za tématem a inspirací jeho nové opery. V roce 1834 začal Bellini komponovat operu *I Puritani*. Pracoval na ni s libretistou Carlem Pepoli, emigrantským básníkem, kterého potkal ve francouzském salónu. V tomto období Vincenzo Bellini pobýval na okraji Paříže v domě Puteaux a omezil styk s veřejností. Tehdy se u skladatele začaly znovu objevovat známky žaludečních problémů, které ho trápily již v minulosti. Tří aktová opera *I Puritani* měla premiéru 24. ledna v roce 1835 v divadle Théâtre-Italien v Paříži. Po úspěšném provedení díla Bellini získal vyznamenání krále Ludvíka Filipa a ocenění krále Ferdinanda II, který mu daroval kříž Řádu Francesca I.

¹⁰ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 70.

Vincenzo Bellini pobýval v Paříži bez své rodiny a opravdu blízkých přátel. Snažil se neustále přesvědčit svého nejvěrnějšího přítele Florima, aby ho v Paříži navštívil. Ten bohužel několik měsíců ignoroval jeho nabídky, stejně tak, jako Belliniho strýc Ferlito. Tyto dvě osoby patřili k těm nejbližším v Belliniho životě. I přesto, že byl skladatel obklopen pařížskou společností, bez rodiny a svých opravdu nejbližších se cítil dlouhodobě osamocený. Jeho intimní život také nebyl příliš šťastně naplněn. Vztah, který měl s Giudittou Turinou se údajně rozpadl již před jeho prvním příchodem do Paříže. Zdravotní stav Vincenza Belliniho se začal postupně zhoršovat. V září roku 1835 princezna Belgiojoso pořádala jednu letní akci, kam komponistu pozvala. Bellini se jí však omluvil. V té době se již cítil velmi nemocný. Belgiojoso z tohoto důvodů poslala do jeho domu lékaře. Doktor Montallegri pečoval o nemocného skladatele několik dní. Nicméně 23. září roku 1835 Vincenzo Bellini prodělal v noci opravdu děsivé křeče a následně zemřel. Údajně se jednalo o zánět tlustého střeva, který způsobila několikrát prodělaná úplavice a s tím spojené chronické problémy v dutině břišní. Gioachino Rossini zařídil svému kolegovi a kamarádovi pohřeb, nechal vzniknout výbor pařížských hudebníků pro vybudování pomníku zesnulému skladateli, a také zorganizoval zádušní mši v Hotelu des Invalides. Ostatky těla Vincenza Belliniho byly převezeny z Francie do jeho rodné Katánie kolem roku 1876, kde je pochován dodnes.¹¹

Vincenzo Bellini se obecně vyznačoval svým poctivým, kritickým a tvrdým přístupem ke své práci. Skladatel dbal na vysokou kvalitu a dokonalost jeho oper. Vyznačoval se vysokým sebevědomím a také odhodláním usilovně a houževnatě jít za svými cíli. Chtěl hrát podle vlastních pravidel. Jeho osobitá a jedinečná díla společnost dokázala vysoce ocenit. Vincenzo Bellini je dodnes jedním z nejdůležitějších a nejpovažovanějších skladatelů italské romantické hudby 19. století.

¹¹ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 71-75.

1.1 Giuditta Pasta

Giuditta Pasta byla italská kolorатурní sopranistka a přední zpěvačka Vincenza Belliniho. Narodila se v roce 1797 v Saronnu a zemřela v roce 1865 v Bleviu. Spolupráce této divy a Belliniho začala ve 20. letech 19. století. Hudební skladatelé Giudittě psali role přímo na míru. Například u oper *Norma* či *La Sonnambula*. Pěvkyně spolupracovala také se skladatelem Gioacchinem Rossinim, a později v jeho opeře *Othello* ztvárnila roli Desdemony. Dalším kusem, který byl složen přímo pro ni, byla role Anny Boleny od Gaetana Donizettiho. Tehdejší současníci velmi obdivovali Giuditty osobitou interpretaci. Pěvkyně dokázala velmi autenticky vyjádřit jak tragickou, tak i komickou stránku jednotlivých rolí. Byla mistryní koloratur, a především dokázala pozměnit herecký operní styl té doby. Upustila od patosu a vnesla do interpretace jednoduchost, lehkost a přirozenou eleganci. V tomto ohledu je často porovnávána s operní pěvkyní Marií Callas. Pasta vlastnila dům u jezera Como v severní Itálii, kde trávil čas se svou rodinou, Vincenzem Bellinim a libretistou Felicem Romanim. Právě tam vznikala nejkrásnější díla a všichni tři se na nich podíleli. Bellini měl k sopranistce velmi blízko a považoval ji za svého operního anděla.

Její hlas označovali často jako tzv. *soprano sfogato*, což je velice unikátní a specifický obor. Vznikl v bel cantové éře 19. století. Je charakteristický širokým rozsahem, od kontraaltu přes mezzosoprán až po kolorатурní soprán. Tento druh hlasu je typicky silný, dramatický a zároveň hbitý a pružný. Giuditta měla schopnost zpívat kontraaltovou polohu tak snadno, jako polohu sopránovou. Stala se tak fenomenální a unikátní pěvkyní, o kterou byl veliký zájem. Nikdo jiný v té době totiž nevyvolal tolik intelektuální diskuze okolo formulace teorií a hlasových praktik, jako ona. Giuditta Pasta měla evidentní vliv na operní svět a její kariéra, zahrnující tvorbu Rossiniho, Belliniho a Donizettiho, byla velice úspěšná. Mezi její současnice navazující na tento *bel cantový* obor patřili: Giuseppina Strepponi, Maria Malibrian, Isabella Colbran nebo Emma Calvé. Giuditta Pasta zemřela 1. května roku 1865 ve věku 67 let nedaleko jezera Como.¹²

¹² ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 80-88.

2 I PURITANI – PURITÁNI

2.1 Vznik opery

Když Vincenzo Bellini přijel roku 1833 do Paříže, měl původně v plánu zůstat jen na tři týdny. Bellini poznával tamější život a více než na práci se soustředil na noční život. Skladatel navštěvoval francouzský salón, který vlastnila velmi vlivná žena, princezna Belgiojoso. Na tomto místě Vincenzo potkal mnoho známých osobností, včetně budoucího libretisty opery Puritáni. Komponista nejdříve obdržel kontrakt od pařížského divadla Théâtre-Italien na provedení několika jeho starších oper: *Il Pirata* a *La Sonnambula*.

Později Bellini dostal nabídku na zkomponování zcela nové opery přímo pro Paříž. Vincenzo tedy zůstal v této metropoli několik měsíců. Motivací pro složení díla bylo především finanční ohodnocení. Za operu *Puritáni* měl inkasovat tisíce franků. Když hudební skladatel hledal v roce 1834 téma k jeho nové opeře, kterou skládal pro francouzské divadlo Théâtre-Italien, rozhodl se, že zabrousí do historie 17. století do dob Olivera Cromwella z Anglie.

Bellini na svém díle pracoval s novým libretistou Carlem Pepolim, který však neměl v té době ještě dost zkušeností. Skladatel se zmiňoval o tzv. „*horkokrevném patriotismu*“ libretisty, který musel sám napravovat. Vincenzo spolupracoval s tímto emigrantským básníkem a libretistou úplně poprvé. Dnes mnozí lidé považují lyriku Carla Pepoliho za nekvalitní a domnívají se, že by tento Belliniho kus byl mnohem lepší za použití jiného libretisty. Nicméně na premiéře v roce 1834 zůstala kvalita libreta zdánlivě bez povšimnutí. Přestože se Vincenzo Bellini neztotožňoval s politickým laděním Pepoliho textu, zdálo se jisté, že italské libreto bude pro francouzské publikum méně důležité než jeho hudba.¹³

¹³ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 90-100.

V prosinci roku 1834 Vincenzo předložil tuto operu o dvou dějstvích ke kontrole Gioacchinu Rossinimu, který mu poradil, aby rozložil dílo do tří aktů a pozměnil nějaké detaily. Bellini měl ke konci svého života s Rossinim velice blízký vztah, ale zprvu byli konkurenti. Jak stojí v útržkách korespondence směřované Florimovi: „...Rossiniho jsem vždy zbožňoval a nyní jsem uspěl, a šťastně...zkrotil jsem jeho vnímanou nenávisť...nyní mě miluje jako syna...“¹⁴

20. ledna 1835 byla na generální zkoušce *Puritánů* přítomna vysoká společnost. Belliniho dopis směřovaný Florimovi, který poslal po generální zkoušce, vypráví o nadšeném přijetí mnoha hudebních čísel během celého představení, zejména o duetu na konci druhého dějství. Ve zprávě stálo: „*Francouzi se všichni zbláznili; byl tam takový hluk a takové výkřiky, že oni sami neslyšeli vlastního slova ... Můj drahý Florimo, bylo to neslýchané, a od soboty o tom Paříž mluvila s úžasem ukázal jsem se publiku, které křičelo jako šílené...Jak já jsem spokojený!* [Na závěr poznamenává úspěch zpěváků]: „*Lablache zpíval jako bůh, Grisi jako malý anděl, Rubini a Tamburini také tak.*“¹⁵ Premiéra díla *I Puritani* se konala 24. ledna 1835.

2.2 Historická a literární předloha opery

Roky politických, náboženských a sociálních nepokojů ve Velké Británii vyvrcholilo v občanskou válku. Jednou z hlavních příčin byla skotská vzpoura proti náboženským reformám Karla I, který v parlamentu nezískal podporu. Okolo roku 1642 vypukla válka mezi členy parlamentu a monarchisty. Poslanci založili stranou horlivých náboženských reformátorů, známých jako puritáni, zatímco monarchisté byli většinou umírnění protestanti a potlačovali katolíky. Později skotskou invazi rozdrtila parlamentní armáda vedená Thomasem Fairfaxem a Oliverem Cromwellem. Karel I. byl v roce 1649 popraven za zradu. Pro jeho manželku, královnu Henriettu, byla poprava zničující. Naštěstí v předstihu odcestovala do Francie, kde podporovala monarchisty. V 50. letech 17. století vedl její syn Karel II., s velkou oddaností Skotů válku proti parlamentářům.

¹⁴ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 129.

¹⁵ Tamtéž, str. 130.

Roku 1653 Karel II. prohrál bitvu proti vojsku vedeném Oliwerem Cromwellem, který byl posléze jmenován lordem protektorem. Děj opery se odehrává v puritánské pevnosti v Plymouthu ve 40. letech 17. století. Umělci se inspirovali podkladem divadelní hry napsané Jacques-François Ancelotem a Joseph Xavier Saintinem s názvem *Têtes Rondes et Cavaliers*.¹⁶

2.3 Puritán

Slovo puritán byl termín, který se poprvé začal používat k popisu protestantů, kteří očišťovali anglickou církev od všech pozůstatků katolicismu. Nevěřili v roucho a výzdobu katolického obřadu, ale spíše v jednodušší a individuální způsob uctívání. Duchovenstvo nebylo pro puritánství důležité. Měli své určité kazatele, ale zásadní byl individuální přístup k Bibli v rodném jazyce. Podobně jako kalvinismus, puritáni věřili v předurčení, tedy, že duše člověka je již předurčena nebi nebo peklu bez ohledu na pozemské činy. Z tohoto důvodu puritáni vložili neochvějnou víru v Boha a uznali jejich úplnou závislost na něm. Tito lidé se stali prominentními během anglických občanských válek. Když Karel I. ve 30. letech 16. století začal podporovat své sympatie ke katolicismu, způsobilo to, že se puritáni stali radikálnějšími ve své věci proti katolicismu a papežství.¹⁷

2.4 Postavy a historicky první obsazení opery

- GUALTIERO (anglicky - LORD WALTER WALTON): Guvernér a generál puritánské pevnosti v Plymouthu. Otec Elvíry. (první interpret role: Luigi Profeti, 24. ledna 1835, Théâtre-Italien)
- ELVÍRA: Puritánská dcera Gualtieria, která miluje sympatizanta monarchistů – Artura. (anglicky - lord Arthur Talbot): (první interpret role: Giulia Grisi, 24. ledna 1835, Théâtre-Italien)

¹⁶ Nelson, E., Angus, D., Conklin, J., *I Puritani*, Boston lyric opera, str. 12-13.

¹⁷ Tamtéž, str. 13.

- GIORGIO (anglicky - SIR GEORGE WALTON): Gualtierův bratr. Giorgio je Elvířin strýc, ale jedná s ní jako druhý otec svého bratra Gualtieria, aby požehnal jejímu manželství s Arturem. (první interpret role: Luigi Lablache, 24. ledna 1835, Théâtre-Italien)
- ARTURO (anglicky - LORD ARTHUR TALBOT): Monarchista, který miluje Elvíru. (první interpret role: Giovanni Battista Rubini, 24. ledna 1835, Théâtre-Italien)
- RICCARDO (anglicky - LORD RICHARD FROTH): Puritánský plukovník, který miluje Elvíru a nenávidí Artura nejen jako politický rival, ale také jako rival pro Elvířinu ruku v manželství. (první interpret role: Antonio Tamburini, 24. ledna 1835, Théâtre-Italien)
- HENRIETTA: Královna a vdova po králi Karlovi I. Henrietta je držena v zajetí v Gualtierově pevnosti. (první interpret role: Maria Amigo, 24. ledna 1835, Théâtre-Italien)
- BRUNO (anglicky - SIR ROBERTON), (první interpret role: M. Magliano, 24. ledna 1835, Théâtre-Italien)¹⁸

¹⁸ Nelson, E., Angus, D., Conklin, J., *I Puritani*, Boston lyric opera, str. 12.

2.5 Děj opery

2.5.1 1. Akt

1. scéna: Pevnost poblíž Plymouthu, které velí Lord Gualtiero Valton.

Za úsvitu se puritánští vojáci shromažďují a očekávají vítězství nad monarchisty. Uvnitř pevnosti se ozývají modlitby a radostné výkřiky. Když lidé vycházejí z hradu, oznamují zprávy o Elvířině svatbě. Riccardo o samotě sdílí s Brunem jeho nepříjemnou situaci: Riccardovi slíbil Elvířinu ruku v manželství její otec Lord Valton. Ale když se předchozí večer Riccardo vrátil do Plymouthu, zjistil, že je zamilovaná do Artura (monarchisty) a plánuje si ho vzít. Riccardo se svěřuje Brunovi v árii: „*Ah! Per sempre io ti perdei... Bel sogno beato / "Ah!"*“ V překladu: „*Navždy jsem tě ztratil, květ lásky, ach moje naděje; ach! Život od nynějška bude plný zármutku.*“ Když vylévá svůj smutek Brunovi, Riccardo je vyzván svými vojáky, aby je vedl, ale prohlašuje: „*Jsem v plamenech, ale plamen je láska, ne sláva*“.¹⁹

2. Scéna: Elvíry apartmán

Elvíra vítá otce Giorgia, jejího strýce, s otcovskou láskou. Ten ji řekne, že se brzy bude vdávat. Elvíra se vyděsí. Árie a pak duet: „*Sai com'arde in petto mio / bella fiamma onnipossente.*“ V překladu: „*Víte, že má hrud' hoří ohromnou vášní k Arturovi.*“ Pokračuje a vyjadřuje odhodlání se nikdy za Riccarda neprovdát. Ale když jí Giorgio řekne, že přijde její kavalír Arturo, ukáže se, že to byl právě Giorgio, kdo přesvědčil jejího otce, Lorda Valtona, aby splnil Elvířino přání. Je šťastná a následně za zvuku trubek se všemi vítají Arturův příjezd.

¹⁹ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 130-140.

3. Scéna: Sň

Arturo a jeho panoši přicházejí do sálu a vítá je Elvíra, Lord Valton, Giorgio a lidé z hradu. Po přivítání všech shromážděných Arturo vyjadřuje své nově nalezené štěstí v árii: „*A te, o cara/ amore talora...*“ To znamená: „*V tobě, milovaná, láska mě vedla v tajnosti a slzách, nyní mě vede k tvé straně.*“ Valton všem sděluje, že se nebude moci zúčastnit svatebního obřadu, a poskytne jim svatební požehnání. Opodál se objeví záhadná dáma a Valton jí řekne, že ji bude doprovázet na cestě do Londýna, aby mohla vystoupit před parlamentem. Arturo s Giorgiem je pozorují a jsou zvědaví. Giorgio si myslí, že záhadná dáma je tajným špiónem monarchistů. Všichni odcházejí, včetně Elvíry, která se jde strojit a připravovat na svatbu. Arturo narazí na osamocenou tajemnou ženu a zjistí, že je to Henrietta (Henrietta Maria), vdova po popraveném králi Karlu I., která je v této pevnosti vězněna. Arturo slíbuj, že ji zachrání v árii „*Non parlar di lei che adoro*“ V překladu: „*Nemluv o ní, kterou zbožňuji.*“ Elvíra pozoruje Artura a Henriettu a zpívá šťastnou polonézu „*Son vergin vezzose*“, neboli: „*Jsem hezká dívka, oblečena na svou svatbu.*“ Elvíra zapojuje královnu do rozhovoru a žádá o pomoc s jejími vlasy. Proto sundá svůj svatební závoj a položí jej přes Henriettinu hlavu. Arturo i Henrietta si uvědomují, že mohou utéct. Prchají a náhle se objeví Riccardo, který si myslí, že ta žena se závojem je Elvíra. Už se téměř chýlí k boji, ale Riccardo zjišťuje, že to jeho láska Elvíra není. Uleví se mu a povoluje jim projít a přísahá, že neprozradí žádné informace. Když započne svatební hostina, všichni postrádají Artura. Poté se dozvědí od Riccarda, že uprchl s Henriettou. Pronásledování je zahájeno. Elvíra je stále více rozrušená a věří, že se její milovaný navrátí - Árie: „*Oh, vieni al tempio, fedele Arturo*“ - „*Ach! Pojd', ach! Pojd'! Oh! Přijď do kostela, věrný Arturo*“. Elvíra začíná šílet.²⁰

²⁰ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 130-140.

2.5.2 2. Akt

4. Scéna: Pokoj v pevnosti

Celé hradní osazenstvo a lid truchlí za špatný psychický stav Elvíry. Popisuje to ve své árii Giorgio: „*Cinta di fiori..*“ - „*Ozdobená květinami..*“ Také líčí její blouznění a prosby o návrat Artura. Riccardo přináší zprávu, že je Arturo nyní na útěku. Ten byl parlamentem odsouzen k smrti za to, že umožnil Henriettě prchnout. Elvířin hlas je slyšet z venku, a stále úzkostlivě naříká a touží po Arturovi: „Bud' mi vrat' naději, nebo mě nech zemřít“ pláče. Když vstupuje do místnosti, vyjadřuje veškerou svou touhu v árii: „*Qui la voce ... Vien, diletto..*“ - „*Tady mě volal jeho sladký hlas ... a pak zmizel. Tady přísahal, že je to pravda a pak utekl!*“ Vstoupí do konfrontace se svým strýcem a Riccardem, kterého ani nepozná. Oslovuje ho, jako by to byl její Arturo: Elvíry *cabaletta*: „*Vien, diletto, è in ciel la luna*“ - „*Pojď, milovaný, měsíc je na obloze, všechno je ticho, dokud se na obloze nerozbije úsvit*“. Oba muži nabádají Elvíru, aby se vrátila do svého pokoje. Giorgio povzbuzuje Riccarda, aby pomohl pro Elvíru vypátrat svého rivala Artura, jinak prý bude navždy pronásledován jejich přízraky. Riccardo nejdříve žádost zamítá v duetu: „*Il rival salvar tu déi, il rival salvar tu puoi*“ - „*Musíte zachránit svého soupeře, můžete zachránit svého soupeře.*“ Následně Riccardo žádost přijímá. Tvrdí však, že pokud se Arturo objeví v bitvě následujícího dne, zahyne jeho rukou. Oba muži mají nyní dohodu: Finále: „*Suoni la tromba..*“ - „*Necht' je bojový pokřik: země, vítězství a čest. Nechte znít trubky a já budu silně bojovat, nebojácně.*“²¹

²¹ ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 130-140.

2.5.3 3. Akt

5. Scéna: Zalesněná oblast poblíž pevnosti, o tři měsíce později

Arturo je stále na útěku, ale je již vyčerpaný a vrací se hledat Elvíru. Najednou uslyší zpěv, který se nese lesem: Elvíry árie: „*A una fonte afflito e solo / s'assideva un trovator*“ - „*Trubadúr seděl smutný a osamělý u fontány*“. Arturo zavolá, ale nepřichází žádná reakce, Když si ale vzpomene, jak pár spolu zpíval kdysi v lesích, začne zpívat také trubadúrskou melodii. Posléze ho umlčí zvuk bubnů a křik vojáků. Skryje se před skupinou vojáků, o malou chvíli se vynoří a pokračuje ve zpěvu stejné písně: „*Corre a valle, corre e monte / l'esiliato pellegrin*“ - „*Přes údolí, přes hory, žene poutníka do vyhnanství*“. Elvíra vyjde z lesa, zastaví se a zaposlouchá se do krásné melodie, která náhle utichne. Je smutná, když melodie přestane a zoufale si klade otázku, kde se asi Arturo nachází. Najednou se objeví Arturo před Elvírou a ta je úžasem bez sebe. Znovu se sešli a v temperamentním duetu prohlašují, že po dlouhých měsících odloučení budou navždy spolu. Stále zmatená Elvíra si myslí, že se Arturo oženil s ženou, se kterou uprchl kdysi z pevnosti. Ten ji ujišťuje, že ji vždy miloval. Žena, která prchala s ním, byla královna. Následuje extatický duet: „*Vieni fra queste braccia*“ - „*Pojď, pojď mi do náruče*“ Pak Elvíra: „*Caro, caro, non ho parole*“ - „*Nejdražší, nejdražší, nemohu najít slova k vyjádření svého štěstí.*“ Za zvuku bubnů se Elvíra vrací do stavu šílenství, úzkosti a obavy, že se znovu rozdělí. Pak se ozve hlas vojáků a vstoupí Riccardo, Giorgio a ostatní z pevnosti vstoupí. Posléze oznamují Arturov rozsudek smrti. Následuje ansámbel, který zahajuje Arturo: „*Credeasi, misera*“ - „*Nešťastná dívka, myslela, že jsem ji zradil.*“ Poté se hudební číslo rozšíří na všechny shromážděné a každý vyjadřuje své trápení. Dokonce i Riccardo je dojatý nešťastnou situací milenců. Pro tento prodloužený ansámbel napsal Bellini vysoké tenorové F v Arturově frázi: „*...crudeli, crudeli! / Ella è tremante, / ella è spirante; / anime perfide, / sorde a pietà!*“ - „*Krutí muži, krutí muži! Třeše se, omdlí, zrádné duše, hluchá k lítosti*“²²

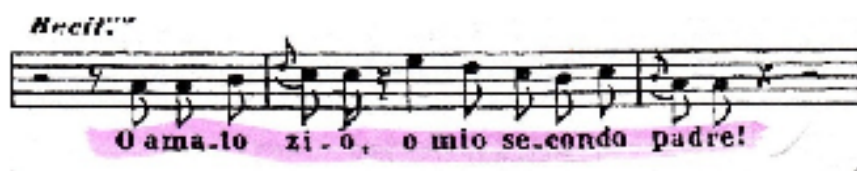
²² ROSSELLI, J. *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, s. 130-140.

Vojáci nadále požadují Arturovu popravu. Přichází posel, který přináší dopis. Psaní otevírá Riccardo a Giorgio. Oznamují, že ačkoli byli monarchisté poraženi, Oliver Cromwell udělil milost všem vězňům. Závěrečné hudební číslo vyjadřuje niterní radost všech hlavních postav.

3 ANALÝZA VYBRANÝCH HUDEBNÍCH ČÍSEL OPERY PURITÁNI

3.1 Duet Elvíry a Giorgia

„*O amato zio*“ – tento krásný, ale také bolestivý duet má podobu doprovodné monodie popisující Elvířino znepokojení a trápení. Jak víme, je otcem nucena přijmout manželství s Riccardem a zřící se lásky, kterou chová k Arturovy. Předepsané *Allegro molto* na začátku duetu naznačuje spěch Elvíry mířící do pokoje strýce Giorgia. Elvíra považuje její naléhání za svou poslední šanci na záchranu vztahu s Arturem. Puritánky zoufalou náladu podtrhuje postupný melodický pohyb v tónině a moll. Poté Bellini vyzdvihuje Elvíry zármutek bolesti tím, když nechává frázi zcela bez doprovodu: „*O amato zio, o mio secondo padre!*“²³



Obrázek 1 – Duet Elvíry a Giorgia „*O amato zio*“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

Odpověď Giorgia přináší agogické změny v italském názvosloví, počínaje *maestosem* (vyjadřuje majestátnost postavy), až po *lenta*, které vyjadřuje klid, jemnost a lásku ke své neteři. Giorgio ji chce přesvědčit, že svatba je důvodem radosti, nikoliv smutku. Proto skladatel kombinuje pasáže dur a moll (a moll – B dur) začínající *pianissimem*, které směřují až do jasné odpovědi ve forte: „...*o figlia mia diletta, oggi sposa sarai.*“ To ukazuje, že rozhodnutí otce je konečné. Z Elvířiny opakované reakce: „*No..mai.*“ (*con fermezza - pevně*) pramení strach, úzkost, zoufalství, ale také touha přesvědčit svého otce, aby změnil své rozhodnutí.

²³ SIMIONESCU FANTANA, C., *An analysis of the vocal ensembles from the opera "I Puritani"*, Review of Artistic Education 2018, s. 84-86.

Allegro giusto připomíná agitaci ze začátku duetu, zatímco přechod od *piana* k *fortissimu* přes *crescendo*, následný tečkovaný šestnáctinový takt, pak sestupný propojený pohyb, způsobují vnitřní mučení, zklamání a porážku mladé ženy duše.

Obrázek 2 – Duet Elvíry a Giorgia „O amato zio“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

Elvíra přiznává svému strýci upřímnou lásku k Arturovi: „*Sai com'arde in petto mio bella fiamma onnipossente; sai ch'è puro è il mio desio, che innocente è questo core*“. Druhá sloka je rytmicko-melodickou variací té první, také s dynamickými změnami. Elvíry part se dostává až k *fortissimu*. Hudební projev podporuje text s akcenty: „*Se tremante all'ara innante strascinata un dì sarò ... forse annata in quell'istante di dolore io morirò!*“²⁴

Obrázek 3 – Duet Elvíry a Giorgia „O amato zio“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

Strýc Giorgio vyslechne Elvíru a sděluje ji, že Arturo na ni čeká u oltáře. Elvířino překvapení a enormní štěstí jsou popsány ve frázích s drženými jednoduchými melodickými tóny. Vše zní v radostné tónině A dur v kontrastu se začátkem duetu, který započal v a moll. „...*fuor di se per la gioia*.“

²⁴ SIMIONESCU FANTANA, C., An analysis of the vocal ensembles from the opera “I Puritani”, Review of Artistic Education 2018, s. 84-86.



Obrázek 4 – Duet Elvíry a Giorgia „O amato zio“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

Giorgio převezme Elvíry melodickou linku a následně se jejich hlasy propojí a v terciálním intervalu plyne melodie dále. Hudba zní v rytmu bojového charakteru, ze kterého vychází jejich radost, odvaha a hluboká oduševnělá spokojenost: „...*si vinta dai gioir.*“



Obrázek 5 – Duet Elvíry a Giorgia „O amato zio“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

Lesní rohy ohlašují Arturův příchod, ale také přinášejí novou změnu tempa, které ukazuje vážnost okamžiku - *Allegro moderato*. Pánský sbor vítá Artura Talba. Orchestrace se rozšiřuje a zdvojnásobuje hlasy a sólisté a sbor získávají harmonickou podporu. *Coda* v *allegro* je vyvrcholením předchozího fragmentu. To zdůrazňuje štěstí Elvíry a Giorgia za pomoci orchestrálního doprovodu ve *forte*, s malými *sforzandy* na začátku každého taktu.²⁵

²⁵ SIMIONESCU FANTANA, C., An analysis of the vocal ensembles from the opera “I Puritani”, Review of Artistic Education 2018, s. 84-86.

52

rallentando a poco a poco

-to, al mio co - re io cre - do ap - pe - na: tan - ta gio - ja, oh.

-to, al tuo co - re or pre - sta fe - de: que - sto gior - no

rallentando a poco a poco

Obrázek 6 – Duet Elvíry a Giorgia „O amato zio“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

string.

a so -

d'o - gni gio - ja sia

string. sf sf sf sf

Obrázek 7 – Duet Elvíry a Giorgia „O amato zio“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

3.2 Finále opery

„Al suono del tamburo mostra Elvira una fisonomia alterata ed una espressione di derisione“ Toto závěrečné hudební číslo přináší především zcela zásadní změnu v chování mladé dívky. Zvukem bubnů a zásahem mužského sboru se podtrhuje Cromwellovo vítězství. To způsobuje, že je Elvíra vyděšená a má strach o svého milovaného Artura. Proto žádá o pomoc své přátele. Přitom si ani neuvědomuje, že její chování může vyvolat Arturovo odsouzení k smrti. Spolu s různými odstíny je drama okamžiku podpořeno scénickými prvky, které ukazují psychicky nevyrovnaný stav dívky: „*Si prostra ed abbraccia, piangendo, le ginocchia d'Arturo.*“ Arturo si po chvíli uvědomuje duševní poruchu Elvíry a soucítí s ní v těchto frázích: „*Arturo che si avvede della demenza di Elvira, resta impietrito di dolore ... Elvira e invece stupida per quello che vede.*“²⁶

²⁶ SIMIONESCU FANTANA, C., An analysis of the vocal ensembles from the opera “I Puritani”, Review of Artistic Education 2018, s. 94-96.

Scéna je psána ve *fortissimo possibile* a také doplněna o akcenty na notách, které podporují dramatické napětí v doprovodu. V nižším rejstříku odhaluje melodická sestupná linie hrozbu Arturovi smrti. Zatímco předepsané tremolo v houslové sekci ve vyšší poloze zesiluje dramatický vývoj události. Rytmicko-melodická složka se postupným pohybem posune do vyššího rejstříku a díky častému *pianissimu* a *decrescendu* se připraví do *Andante lugubre* – volně temně. Dechové nástroje za pomoci pohřebního rytmu završují hororovou část, která značí trest smrti pro Artura – z pohledu puritánů zrádce země a cti. Elvíra ztracená sama ve svém světě si neuvědomuje tragédii, kterou zažil Arturo, a nadále tedy vyjadřuje své myšlenky v podobě odlišné rytmicko-melodické složky, která variuje, a je zcela odlišná od ostatních pauzami nebo osminami a čtvrtěnými hodnotami. To ukazuje její nedostatečnou soudržnost v jejím myšlení: „*Credi, Arturo, ella non t'ama; sol felice io ti farò.*“²⁷

Obrázek 8 – Finále 3. aktu „Al suono del tamburo mostra Elvira“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

Mužský sbor spolu s Riccardem zpívají: „*Talbo Arturo, la patria e Dio te alla morte condannò*“ – „*Talbo Arturo, vlast a Bůh vás odsoudili k smrti.*“ Slovo smrt má za následek to, že se Elvíra probudí zpět do reality. Tato část je doprovázena rychlými přechody z *pianissima* do *forte* a sérií *sforzand* téměř na každé době.

²⁷ SIMIONESCU FANTANA, C., An analysis of the vocal ensembles from the opera “I Puritani”, Review of Artistic Education 2018, s. 94-96.

Až teď si Elvíra uvědomuje, že uvrhla svého milence do náruče smrti bez šance na útěk před puritány. Následně se s ním loučí. Skladatel vytvořil několik zvukových plánů: Elvíra a Arturo mají sólovou roli (nezávislá melodická linka), zatímco ostatní hlasy tvoří harmonický doprovod vyjadřující různé stavy v *pianissimo possibile* a *sotto voce*.

Obrázek 9 – Finále 3. aktu „Al suono del tamburo mostra Elvíra“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

Postupně se Riccardo a ženský sbor připojují k Giorgiovi a soucítí Elvířiným truchlením: „*La pietate Iddio v'apprenda*“ – „*Bůh tě učí milosrdenství.*“ Zbytek rozhořčených puritánů požaduje rozsudek smrti pro zrádce: „*Dio comanda a'figli suoi che giustizia mai si renda, cada alfin l'ultrice spada sovra il capo al traditor*“ – „*Bůh přikazuje svým dětem, aby spravedlnost byla vždy poskytována, přinejmenším strašidelný meč může padnout na hlavu zrádce.*“ Arturo odporuje, co nejvíce to jde (*fortissimo*) a obviňuje puritány z krutosti. Jeho výkřiky: „*crudeli*“, jsou náhle přerušeny *pianissimem*, když mluví o Elvíře. *Allegro marziale* oznamuje příchod posla, který přináší nečekané zprávy: monarchisté byli sice poraženi, ale Cromwell udělil milost všem odsouzeným k smrti. Finále přináší puritánům štěstí, díkyvdání a oslavuje lásku obou milenců. Velkolepost závěrečného ansámblu je umocněna hlavní tóninou v D dur, tempem v *più mosso assai*, nuancemi forte a *fortissima*, ale také homofonií sólistů za doprovodu sboru a orchestru.²⁸

²⁸ SIMIONESCU FANTANA, C., An analysis of the vocal ensembles from the opera “I Puritani”, Review of Artistic Education 2018, s. 94-96.

Obrázek 10 – Finále 3. aktu „Al suono del tamburo mostra Elvira“ (zdroj: Cristina Simionescu Fântână, 2018)

3.3 Árie Riccarda

„Or dove fuggo io mai,..Ah, per sempre io ti perdei“

Začátek *recitavu* psaný v *Allegro maestoso* označuje typický majestátní prvek příchodu Riccarda, který je však citově velmi raněný z odmítnutí Elvíry. První vokální věta recitativu ilustruje typický rys Belliniho melodických linek. Tento aspekt neobvykle dlouhých frází ho odlišuje od jeho současníků (viz obrázek 11). Zpěvák v první lince recitativu má tak prostor pro nádech pouze jednou. To znamená, že mezi koncem fráze „...fuggo io mai?“ a začátkem druhé otázky „Dove mai celo..“, musí interpret správně odhodit přebytečný dech mezi frázemi, a následně připravit nový nádech se správnou energií a pocitem otevřeného prostoru pro přípravu zbytku vokální linky. Tato akce probíhá ve velmi krátkém čase. V tomto místě by se neměla ani objevit tzv. interpretační pauza, kde by byla případná možnost si správně dech připravit. Ačkoliv tento recitativ následuje po orchestrální koruně, měl by být přesto dodržen ve správném metru a také rytmu, jak je tomu například ve frázi: „...gli orrendi affanni..“, kde jsou předepsány trioly. Mě osobně při zpěvu této části přišlo velmi složité propojit precizní výslovnost, *legato* a plynulost vedení fráze a dodržet při tom všem rytmus skladby.

SCENA III.

(♩ = 110)
ALLEGRO
MAESTOSO.

RICCARDO *Recit.^o*

Or dove fuggo io ma...i? Do...ve mai ce...logli orrendi affan...ni miei?

41685

Obrázek 11 – Árie Riccarda „Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei“ (zdroj: Léon Escudier, Paříž)

Lehké zvolnění v Belliniho *recitativech* je vítáno, nicméně jen pokud je to v pěvcovo silách a jen v případě, že se nezasahuje do rytmické složky. Z tohoto důvodu skladatel předepisuje různé změny, kde je možné zpomalit a lépe vyzdvihnout text. To se děje například v následující frázi recitativu: „*Come quei canti mi risuonano all'alma, amari pianti*“ Před slovy „*amari pianti*“ stojí označení *lento* – pomalu až zdlouhavě. Bellini zde chtěl vyzdvihnout hlubší význam lyriky: „*hořké slzy*“, nejen za pomoci *lenta* ve vokální lince, ale také pomocí doprovodu, který souzní s koncem předchozí fráze v *pianopianissimu* a připravuje tím gradaci, která začíná v tempovém označení *Andante affettuoso*. Tato pasáž ve mně osobně při interpretaci vzbuzuje zoufalé pocity, kvůli nenaplněné lásce ze strany Elvíry.

26

R

Come quel canti mi ri - suo.nano all'alma a.ma.ri

leaves

My sigh

pp

pianiti!

ANDANTE AFFETTUOSO (♩ = 50)

26

O El - vi ra, El - vi - ra, o mio so.spir so.a - ve, per

Obrázek 12 – Árie Riccarda „Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei“ (zdroj: Léon Escudier, Paříž)

Zpěváci, kteří studují Belliniho role, musí být vysoce technicky zdatní a musí být schopni udržet výjimečně dlouhé melodie na jedno nadechnutí. Dalším stylistickým a velice obtížným prvkem, který Bellini používá, jsou skoky na vysoké noty, a to často na nepřizvučnou dobu v taktu. Záměr komponisty je v tomto případě zdůraznit text, například: „*rimane a me?*“

R

sen.za speme ed amor... in que.sta vi - ta or che ri.ma.ne a me? or che ri.ma.ne a

col canto

Obrázek 12 – Árie Riccarda „Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei“ (zdroj: Léon Escudier, Paříž)

Poté přichází krátký dialog s Brunem, kterému Riccardo vykládá svůj smutek. Po této konverzaci se rozezná typická doprovodná belliniovská figura v devíti-osminovém taktu, v dynamice *piana-pianissima* a nesoucí tempo *Larghetto sostenuto* (široce zdrženlivě).

Bellini volí tento pomalejší, jemnější a tichý začátek z jasného důvodu, kterým je gradace celého hudebního čísla. Důležité je, aby pěvec se začátkem árie nasadil tón v naprostém *piano*, až téměř z ničeho, to přinese postupnou gradaci a přirozenost italských frází.



Obrázek 13 – Árie Riccarda „Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei“ (zdroj: Léon Escudier, Paříž)

Již v úvodu árie si můžeme všimnout koloraturních běhů, které jsou akcentovány vždy s každou přízvuknou dobou v taktu. Tyto akcenty slouží k odlehčení těchto koloratur na nepřízvukných dobách a vše má působit jemně a vylehčeně. Z mého pohledu pěvce je způsob správného provedení těchto pasáží u tohoto belcantového typu zpěvu naprostým technickým vrcholem: „... *che ma vanza sara piena*..“ Vincenzo Bellini směřuje ke gradaci za pomoci *crescenda* a pak *decrescenda*, když opakuje větu: „...*sara piena di dolor!*“ Ihned po této části nastává kontrast v dynamice a také ve *staccatovaném* doprovodu dvaatřicetinových not. Z vlastní zkušenosti mohu říci, že mi po dlouhých těžkých pasážích příchod těchto koloratur občas dělal problémy. Bylo složité tuto část odlehčit. Důležité je plynulé přecházení ke konci fázi do *piana*, což není tedy vůbec jednoduché. Pěvec musí perfektně hospodařit se svým dechem a musí mít přesně nafrázované jednotlivé části. Je také nezbytné udržovat vnitřní napětí a pružnost bránice.



Obrázek 14 – Árie Riccarda „Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei“ (zdroj: Léon Escudier, Paříž)

Nyní se přesouváme do druhé části prvního dílu árie, která nese zcela nové téma: „*Quando errai per anni ed anni.*“ V těchto taktech bývá nebezpečím hluboký tón na konci fráze „...*anni*“, neboť celé hudební číslo se odehrává ve vyšší lyrické poloze a příliš nezasahuje do spodního rejstříku. Je tedy vhodné, abychom zde využili *portamento* a přispěli tím k technicky správnému uchopení zvuku při sestupu do nižší polohy. Pak se melodická linka vrací do vyšší polohy okolo tónu D, kde se objevuje příraz, střídavé a průchodné tóny v koloraturních pasážích: „*in poter della ventura.*“ Odlehčení ve vokálním běhu při posledním slově „*ventura*“ je nesmírně podstatné. Nejenže tím hudebně připravíme další díl skladby pomocí výrazové pauzy, ale také zde zdůrazníme význam slova – štěstí. Dále pěvec navazuje na předepsanou korunu a sám bez doprovodu rozezní druhý hlavní větný díl árie. Baryton by měl zde udržet energii a neztratit výrazovou podstatu této části.

lori.. Quan - do er - ra - - i per an - ni ed

an - ni in po - ter della ven - tu - ra, in po -

ter del - la ven - tu - ra, io sfi - da - i, io sfi dai scia - gura e af -

41685

pp staccato

pp morendo

pp

per sempre

I challenged him

29

Obrázek 15 – Árie Riccarda „Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei“ (zdroj: Léon Escudier, Paříž)

Druhý díl árie je téměř totožný s tím prvním, ovšem s drobnými změnami, jako je například tečkovaný rytmus, který se musí precizně dodržet: „*Io sfidai sciagura e affanni*“. Opět si můžeme všimnout mnoha hudebních kontrastů, které začínají *pianissimem* a přes *crescendo* se rozvíjí do *forte*, jako je tomu v posledním systému 29. strany. Po vygradovaném taktu se *sforzandy* v *crescendu*, Bellini předepisuje náhlé *pp* a *ppp*. To však neplatí ve vokální lince pěvce, který začíná frází ve *forte* a posléze koloratury pouze vylehčuje za doprovodu tichého orchestru.

Obrázek 16 – Árie Riccarda „Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei“ (zdroj: Léon Escudier, Paříž)

Na úplný závěr přichází finální kadence, kterou si baryton může přizpůsobit podle své potřeby. Nabízí se zde místo pro znění například dominantního septakordu, který se posléze rozvede do tóniky. V této poslední pasáži probíhá největší vyvrcholení hudebního čísla. Závěrečná replika „*tuo amor*“ se vlívá do pianissimových střídavých čtyřiašedesátinových not.

Obrázek 17 – Árie Riccarda „Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei“ (zdroj: Léon Escudier, Paříž)

3.3.1 Překlad Riccardovi Árie

Jak jsem již zmínil v začátku mé odborné práce, pro Belliniho byl velmi podstatný význam slova, který se snažil vyjádřit skrze malebnost hudby. Spolu s libretistou Carlem Pepolim vytvořili krásné lyrické dílo. O tom se můžeme přesvědčit s pomocí překladu jedné z nejznámějších barytonových belliniovských árií „*Ah per sempre io ti perdei.*“

Libretto/libreto:

Tutti partono: Bruno si ferma in disparte, vedendo Riccardo

Všichni odcházejí: Bruno se zastaví a spatří Riccarda.

RICCARDO

Recitativo

(a se)

(sobě)

Or dove fuggo mai? ... Dove mai celo

(Kam uprchnu? ... Kde to kdy maskuje)

Gli orrendi affanni miei? Come quei canti

(Ty strašné problémy? Stejně jako ty písničky)

Mi risuonano all'alma amari pianti!

(Co mi zní v hořkých slzách)

O Elvira, Elvira, o mio sospir soave,

(O Elvíro, můj sladký povzdech)

Per sempre, per sempre, io ti perdei!

(Navždy, navždy jsem tě ztratil!)

Senza speme ed amor, in questa vita

(V tomto životě bez vášně a lásky)

Or che rimane a me?

(Co mi zbývá?)

Árie

Ah! Per sempre io ti perdei,

(Ah! Navždy jsem tě ztratil,)

Fior d'amore, o mia speranza;

(Květe lásky, moje naděje)

Ah! La vita che m'avanza

(Ah! Život který mě řídí)

Sarà piena di dolor!

(Bude plný bolesti!)

Quando errai per anni ed anni

(Když jsem kráčel roky a roky)

In poter della ventura,

(V síle štěstí,)

Io sfidai sciagura e affanni

(Vyzval jsem neštěstí a naději)

Nella speme del tuo amor.

(V naději na tvoji lásku.)

3.3.2 Vybraní interpreti Riccardovy árie Belliniho Puritánů

Aristide Anceschi

Tento italský tenorista se narodil v Modeně roku 1866 a zemřel v Miláně roku 1938. Studoval na *Liceo Musicale di Bologna* u učitele Busiho. V roce 1892 pravděpodobně debutoval v divadle Arena Azeglio Bologna jako Silvio v *Pagliacci* po boku tenoristy Giuseppe Borgattiho. Tento zpěvák s krásným hlasem a vynikajícím pódiovým projevem vystupoval na mnoha operních scénách v Evropě a Jižní Americe, ale aniž by dosáhl hvězdné úrovně mezi drtivou konkurencí, která kdysi byla opravdu velká. V každém případě byl ceněným profesionálem, který nikdy nezklamal jeho posluchače. Ve dvacátých letech založil školu operního zpěvu v Miláně. Mezi jeho významné studenty patřil například barytonista Iginio Zangheri.

Aristide Anceschi měl možnost interpretovat mimo jiné roli Riccarda v *Puritánech* a později také dramatičtější repertoár jako například: Gerarda (*Andrea Chenier*), Rigoletta (*Rigoletto*), Scarpia (*Tosca*).²⁹

Pokud se zaměříme na pěvecký styl tohoto tenoristy, můžeme si všimnout jasných prvků, kterými se vyznačovali pěvci na sklonku 19. a 20. století a v tzv. předválečné éře. Asi nejznatelnějším znakem oproti poválečným a současným světovým barytonistům je rozdíl v posazení hlasu. U předválečných pěvců převažuje tzv. *chiaro* – světlý tónbr, který je postaven na hrudním rejstříku. Například si můžeme všimnout, že pěvec směřuje přes přechod (*passagio*) do vyšší polohy a stále zachovává a snaží se udržet světlý hrudní rejstřík, ovšem tam by měl automaticky hlas získat více hlavového tónu a (tmavší) kulaté barvy tzv. *scuro*. Poté dochází k určitému tlaku na hlasivky, což se projevuje nepřirozeným vibratem někdy až tremolem. Nicméně v poslední řadě by měl vzniknout ideální a přirozený mix těchto rejstříků = *chiaroscuro*. Tato Anceschiho nahrávka árie Riccarda z opery *I Puritani* od Vincenza Belliniho je pravděpodobně jednou z prvních dochovaných nahrávek z roku 1906:

<https://www.youtube.com/watch?v=YqipXNoLpI8>



Obrázek 18 – Aristide Anceschi (zdroj: Wikipedia, San Francisco, 2001)

²⁹ Aristide Anceschi. La Voce Antica [online]. Italy (IT): Roberto Marcocci, [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: <http://www.lavoceantica.it/Baritono/Anceschi%20Aristide.htm>

Rolando Panerai

Narodil se 17. října 1924 v Campi Bisenzio nedaleko Florencie a studoval u Vita Frazzihho ve Florencii a Giacomu Armaniho a Giulie Tess v Miláně. Rolando Panerai se poprvé objevil na jevišti v roce 1946 jako Lord Ashton v Donizettisově díle *Lucia di Lammermoor*. Dále ztvárnil v roce 1947 v Neapoli v Teatro di San Carlo roli Faraona v Rossiniho *Mosè in Egitto*. V roce 1951 hrál hlavní roli Verdiho *Simona Boccanegry* v Bergamu a roli Sharplesse v Pucciniho *Madama Butterfly* v milánské La Scale. V roce 1951 zpíval v rádiu pro rozhlasovou stanici RAI verdiovský repertoár (k 50. výročí Verdiho smrti). Později se ujal většiny skvělých verdiovských barytonových rolí, včetně Rigoletta, hraběte De Luny v *Il Trovatore*, Giorgia Germonta v *La traviata*, Markýze z Posy v *Donu Carlosovi* nebo Amonasra v *Aidě*. Panerai měl na svém repertoáru více než 150 oper, nicméně se stal známým pro jeho komické a lyrické role: Ford ve Verdiho *Falstaffovi* (jeho podpisová role), Figaro v Mozartově *Le nozze di Figaro*, Leporello v opeře *Don Giovanni*, Guglielmo i Alfonso v *Così fan tutte*, Figaro v Rossiniho *Il barbiere di Siviglia*, Belcore a Dulcamara v Donizettiho *L'elisir d'amore* nebo titulní role v *Don Pasquale*. Objevoval se na světové scéně: v Pařížské opeře, Královské opeře v Londýně, Velkém divadle v Moskvě, Opeře Frankfurt, na Salcburském festivalu nebo na festivalu v Glyndebourne. V letech 1955 až 1972 se pravidelně účastnil festivalu Aix-en-Provence. Byl stálým hostem ve Vídeňské státní opeře, kde se poprvé objevil v roce 1956 jako Enrico v opeře *Lucia di Lammermoor*. Jeho posledním vystoupením ve Vídni bylo v roce 1998, kdy ztvárnil Dulcamaru. Vystupoval také po boku mnoha největších operních umělců, jako byli například: Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Tito Gobi, Giuseppe Taddei, Dietrich Fischer-Dieskau, Renata Scotto, Carlo Bergonzi nebo světoznámí dirigent Herbert von Karajan. V pozdějším věku pořádal mistrovské kurzy, ale působil také jako operní režisér. Rolando Panerai zemřel ve věku 95 let 22. října 2019.³⁰

³⁰ Rolando Panerai. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Rolando_Panerai



Obrázek 19 – Rolando Panerai (zdroj: Wikipedia, San Francisco, 2001)

Na této nahrávce z roku 1952, kde Rolando Panerai interpretuje árii Riccarda z opery *I Puritani* za doprovodu Symfonického národního orchestru RAI Řím, jsme schopni slyšet nádherný kultivovaný lyrický baryton tmavší dramatické barvy. Ve srovnání s Aristidem Anceschim je tento rozdíl opravdu znatelný. Rolando je typickým poválečným interpretem, co se pěvecké techniky a výrazu týká. V jeho hlase převažuje zmiňované *scuro*. Ovlivněno světovou válkou byl tedy i zpěv. Vliv na to měl repertoár, který se v té době dramaturgicky vybíral. V tomto válečném období se velmi upřednostňovala veškerá lyrická raná *belcantová* díla a více se upřednostňoval Richard Wagner nebo tzv. *verismus* – tvrdě realistický námět, rychlý spád děje a zaměření na charakter osobností. Proto na nás působí pěvecký výraz a barva hlasu interpreta až dramaticky. V 50. a 60. letech se opět začal postupně objevovat tento belliniovský repertoár za pomoci operních hvězd jako byl právě Rolando Panerai nebo třeba Maria Callas.

https://www.youtube.com/watch?v=hDun9QO7_ao

Ludovic Tézier

Ludovic Tézier pochází z Marseille ve Francii. Studoval v roce 1996 na škole lyrického umění v „L'Opéra“ v Paříži u Michela Senechala. Tento lyrický baryton studoval v operním studiu v Lucernu, kde tehdy ve věku 22 let zpíval široký repertoár a k jeho hlavním prvním rolím patřili: Don Giovanni, Marcello v *La Bohème*, Escamillo, Harlekin v *Ariadne auf Naxos*, Sharpless, Demetrius ve *Snu noci svatojánské* nebo hrabě Almaviva ve *Figarově svatbě*. Poté absolvoval konkurz před Jean-Pierrem Brossmannem a připojil se k ansámblu opery v Lyonu. V roce 1998 získal cenu Opéralia Placida Dominga. Následně se stal pravidelným hostem v Toulouse pod vedením Nicolase Joela, kde ztvárnil: Zurgu z *Lovců perel*, titulní roli Hamleta Ambroise Thomase, titulní roli Evžena Oněgina od Čajkovského, Silvia z *Komediantů* nebo Enrica v *Lucii z Lammermooru*. Ludovic Tézier se představil s některými z největších dirigentů světa - Johnem Eliotem Gardinerem, Evelinem Pidem, Myung-Whun Chungem, Antoniem Pappanem a Riccardem Muttim. Účastnil se nejprestižnějších festivalů na světě: Glyndebourne, Bregenz, Baden-Baden, Salzburg nebo Chorégies d'Orange. Rovněž debutoval v Opeře v Tel Avivu, v Turíně, německé opeře v Berlíně, Grand Théâtre v Ženevě, Metropolitní opeře v New Yorku, v La Scala v Miláně, v Královské opeře v Covent Garden, Liceu v Barceloně, Bilbao nebo třeba v Staatsoper ve Vídni. V roce 2010 byl vyznamenán francouzskou cenou Rytířem řádu umění a literatury.³¹

Tento francouzský barytonista mě zaujal naprostou vyvážeností jeho rejstříků *chiaroscuro*. Jeho hlas má kovový tón, zároveň s kulatým vertikálním cítěním. Lze si všimnout precizní artikulace, například v recitativu. Z vlastní zkušenosti vím, že v tomto místě je těžké docílit perfektního vyslovování a přitom neztratit *legato*. Ovšem to se tomuto pěvci dobře daří, ačkoli volí z počátku poněkud rychlejší tempo. Pěvec má velmi dobře technicky srovnané vokály. Mě osobně se nejvíce líbí jeho samohláska měkkého I. Do toho si perfektně pohrává s dynamikou, jak můžeme slyšet v poslední frázi recitativu: „*or che rimane a me.*“

³¹ Ludovic Tézier. Medici.tv [online]. France (F): Hervé Boissière, 2008 [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: <https://www.medici.tv/en/artists/ludovic-tezier/>

V koloraturách pěvec působí dokonale, vylehčeně, jasně a s přesnými akcenty. Po celou dobu árie přechází do krásných *pianissim* a vzápětí vygraduje větu do maximálního *forte*, přitom působí dojmem, jako by zpíval bez námahy. Přesně tyto dynamické kontrasty klasické *belcanto* vyžaduje, a to se Tézierovi náramně daří. Jeho závěrečná kadence je také ohromující a dojde v ní naprosto lehce a volně přes *passagio* až k tónu G. Tento vrcholový tón působí mírně pod tlakem a s *forzí*, ale to nelze přesně podle nahrávky hodnotit. Nejdůležitější totiž je, jak pěvcova alikvóta projde skrz orchestr na divadlo pomocí rezonančních prostředků celého těla. Následuje hudební dodatek „*Bel sogno beato..*“, který se obvykle na koncertech vynechává. Ludovic Tézier zde opět dokazuje, že patří ke světovým pěvcům.

<https://www.youtube.com/watch?v=F2T1AIMHKnM>



Obrázek 20 – Ludovic Tézier (zdroj: Cassandre Berthon / Opéra national de Paris)

ZÁVĚR

V předložené magisterské práci jsem se zaměřil na skladatele Vincenza Belliniho a jeho operu *Puritáni*. Cílem mé magisterské práce bylo reflektovat život a dílo Vincenza Belliniho a zaměřit se blíže na jeho operu *Puritáni*. Předkládaná práce byla rozdělena do tří základních kapitol. První část měla nastínit životopis a stěžejní díla hudebního skladatele od jeho narození po úmrtí. Druhá kapitola byla zaměřena na Belliniho operu *Puritáni* a ve třetí kapitole jsem se detailně zaměřil na analýzu vybraných částí tohoto díla a na árii Ricarda. Třetí část, zejména zaměření se na árii Ricarda je pokládána za vlastní přínos autora.

Jelikož na tematiku Vincenzo Bellini a jeho opera *Puritáni* byla k dispozici pouze cizojazyčná literatura, musel jsem vše překládat z anglického jazyka. Při sepisování práce jsem byl velice překvapený, jak málo knih je o tomto italském autorovi k dispozici. Nebylo tedy vůbec jednoduché tuto vybranou tematiku zpracovat.

Vincenzo Bellini patří k hudebním skladatelům světového charakteru, který spadá do italské romantické tvorby 19. století. V této době byli jeho největší konkurenti Gioacchino Rossini a Gaetano Donizetti. Všichni tři včetně Belliniho patří k těm nejdůležitějším osobám tohoto období. Vincenzo Bellini do hudebního světa vnesl klenutou melodickou linii, hluboké citové a emoční vyjádření, precizní dikci s ohledem na důležitost slova. Převážně však dotvořil klasickou pěveckou techniku zvanou *belcanto*. Díla tohoto romantického skladatele se hrají do dnes po celém světě a jeho slavné árie zpívají ti nejlepší interpreti. Život Vincenza Belliniho byl krátký, dokázal však svou jedinečnou romantickou stopu uložit do hudební historie na věky.

SUMMARY

The title of this graduation thesis is: „Vincenzo Bellini focused on the *Puritans* Opera”. This text is divided into three chapters. The first chapter deals with the life and compositions of composer Vincenzo Bellini. The subsequent part focuses on the opera *The Puritans*. This chapter contains information about the story and persons in this opera. Last part is about analysis of selected parts of the opera *Puritans*. At the end, the author focuses on the analysis of Rcard’s aria from the opera *Puritans*.

4 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ROSSELLI, J., *The life of Bellini*. 1. vyd., Cambridge university press 1996, ISBN 978-0-521-46781-0
- SIMIONESCU FANTANA, C., *An analysis of the vocal ensembles from the opera "I Puritani"*, Review of Artistic Education, DOI: 10.2478/RAE-2018-0009
- NELSON, E., Angus, D., Conklin, J., *I Puritani*, Boston lyric opera.

Seznam použitých internetových zdrojů

- **Aristide Anceschi** – Riccardo, 1906. *Youtube* [online]. 2015 [cit. 2021-06-27]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=YqipXNoLpI8>
- **Rolando Panerai** - Riccardo, RAI, 1952. *Youtube* [online]. 2019 [cit. 2021-06-27]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=hDun9QO7_ao
- **Ludovic Tézier** - Riccardo, 2018. *Youtube* [online]. 2018 [cit. 2021-06-27]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=F2T1AIMHKnM>
- **Aristide Anceschi**. La Voce Antica [online]. Italy (IT): Roberto Marocci, [cit.2021-6-26]. Dostupné z: <http://www.lavoceantica.it/Baritono/Anceschi%20Aristide.htm>
- **Rolando Panerai**. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Rolando_Panerai
- **Ludovic Tézier**. Medici.tv [online]. France (F): Hervé Boissière, 2008 [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: <https://www.medici.tv/en/artists/ludovic-tezier/>

5 SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ

Obrázek 1 – 7 Duet Elvíry a Georgia „ <i>O amato zio</i> “ (zdroj: Cristina Simionescu Fantana, 2018).....	Chyba! Záložka není definována. - 27
Obrázek 8 - 10 Finále 3. aktu " <i>Al suono del tamburo mostra Elvira</i> " (zdroj: Cristina Simionescu Fantana, 2018).....	28-30
Obrázek 11 - 17 Árie Ricarda " <i>Or dove fuggo io mai,..Ah! Per sempre io ti perdei</i> " (zdroj: Léon Escudier, Paříž)	31 - 36
Obrázek 18 – Aristide Anceschi (zdroj: Wikipedia, San Francisco, 2001).....	39
Obrázek 19 – Rolando Panerai (zdroj: Wikipedia, San Francisco, 2001).....	41
Obrázek 20 – Ludovic Tézier (zdroj: Cassandre Berthon / Opéra national de Paris).....	43

6 PŘÍLOHY

6.1 Přehled příloh

Příloha č. 1 Felice Romani - libretista Vincenza Belliniho	II
ROSSELLI, J., <i>The life of Bellini</i> . 1. vyd., Cambridge university press 1996. ISBN 978-0-521-46781-0	
Příloha č. 2 La Scala v 19. století.....	III
ROSSELLI, J., <i>The life of Bellini</i> . 1. vyd., Cambridge university press 1996. ISBN 978-0-521-46781-0	
Příloha č. 3 Giuditta Pasta – Přední sopranistka Vincenza Belliniho.....	IV
Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Giuditta_Pasta	
Příloha č. 4 Vincenzo Bellini.....	V
Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Bellini	

Příloha č. 5

Gioacchino Rossini.....VI

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini

Příloha č. 6

Gaetano Donizetti..... VII

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Gaetano_Donizetti

Příloha č. 7

Árie Riccarda – „*Or dove fuggo io mai,.. Ah! Per sempre io ti perdei*“ klavírní výtah s vokální linkou (zdroj: Léon Escudier, Paříž)..... VIII

Příloha č. 1



Felice Romani – libretista Vincenza Belliniho

Příloha č. 2



La Scala v 19. století

Příloha č. 3



Giuditta Pasta – Přední sopranistka Vincenza Belliniho

Příloha č. 4



Vincenzo Bellini

Příloha č. 5



Gioacchino Rossini

Příloha č. 6



Gaetano Donizetti

- tano il solo Bruno, vedendo Riccardo che esce afflittto, si ferma in disparte)

The first section of the score consists of four systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The music is in a minor key and features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked with *sf* (sforzando) throughout the piece.

RECITATIVO ED ARIA

Riccardo S. 28

SCENA III.

$\text{♩} = 110$
ALLEGRO
MARZOSO.

The first system of the recitative and aria section shows the piano accompaniment. It begins with a circled tempo marking. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked with *sf* (sforzando) throughout the piece.

The vocal line for Riccardo is written in a single staff. The lyrics are: "Or dove fuggo io ma? Dove mai ce lo gli orrendi affanni miei?". The piano accompaniment is written in a grand staff below the vocal line. The dynamics are marked with *sf* (sforzando) throughout the piece.

How those songs resound to my heart's desire
Wieder

R *leute*

Come quel canti mi ri - suo - nano all' alma a - ma - ri

R *My sighs* *to seek*

planti! O El - vi - ra, El - vi - ra, o mio so - spir so - a - ve, per

ANDANTE AFFETTUOSO (♩ = 50)

[26] *lose*

R *flower* *I lost you!* *Without hope of love* *or*

sem - pre, per sem - pre io ti.... per - de - ti Sen - za speme ed amor...

R *We had hope of love in this life* *What remains to me!*

sen - za speme ed amor... in que - sta vi - ta or che ri - ma - ne a me? or che ri - ma - ne a

R *col canto*

sen - za speme ed amor... in que - sta vi - ta or che ri - ma - ne a me? or che ri - ma - ne a

1° tempo BRUNO **RIC.** *Recit.*

[27] me? La pa - tria è il cie - lo. Qual vo - ce? Che di - ce - sti?... È ve - ro, è

f **1° tempo** *f* *Recit.*

28 pp

RICCARDO

Forever I lost you
calando
 Ah! per sem - pre io ti per -

leg. *flower of love* *my hope*
 - de - i, fior d'a - mo - re, fior d'a - mo - re, o mia spe - ran - za: ah! la

she life that advances *my* *will be full*
 vi - ta, ah! la vi - ta che m'a - van - za sa - ra pi - na, sa - ra

will be full *of snow* *When I meet* *for years and*
 ple - na di do - lor!.. Quan - do er - ra - i per an - ni ed

41685
 * Pause, man anschauen erlaubt

20+ years in the power of fortune

29

R an - ni in po - ter della ven - tu - ra, in po -

20+ years *challenged disaster*

R - ter del - la ven - tu - ra, io sfi - da - i, io sfida - sci - a - giu - ra e af -

29

pp morendo *pp*

and worries *in hope* *in the hope you have*

R - fan - ti nel la spe - me nel - la spe - me del tua -

pp

R - mor... io sfi - da - i sci - a - giu - ra e af - fan - ti nel - la

f *cres.* *sf* *ppp*

41685

