

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

ZPĚV

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Typy sopránových komických rolí - vycházejících z komedie dell'arte

BcA. Eliška Grohová, Dis.

Vedoucí práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Oponent práce: Mgr. Zuzana Lászlóová

Datum obhajoby: září 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

ART OF MUSIC

VOICE

MASTER'S THESIS

Types of soprano comic roles - based on comedy dell'arte

BcA. Eliška Grohová, Dis.

Thesis Supervisor: prof. Magdaléna Hajóssyová

Thesis Opponent: Mgr. Zuzana Lászlóová

Date of thesis defense: September 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

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

Typy sopranových komických rolí - vycházejících z komedie dell'arte

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.

ABSTRAKT

Diplomová práce se zaměřuje na renesanční divadlo komedie dell'arte a na ustálené typy ženských postav. Hledá spojitosti s tímto žánrem v operním oboru komických sopránových rolích.

Na základě analýz tří odlišných inscenací klasicistní opery *Il matrimonio segreto* a podrobném zkoumání vybraných rolí z oper W. A. Mozarta a D. Cimarosy práce dokazuje, že komedie dell'arte je neopomenutelný prvek ve zpracování operního díla.

Teoretickým základem práce jsou kapitoly zabývající se vývojem komického žánru a divadelní reformy Carla Goldoniho a kapitoly, které předkládají komplexní přehled sopránových komických rolí od klasicismu po současnost.

Cílem práce je dokázat, že odkaz komedie dell'arte je v sopránových komických rolích tak silný a propracovaný, že je i v novodobém zpracování zajímavým prvkem pro mladé režiséry a interprety.

Diplomová práce obsahuje rozhovor s režisérem Jakubem Hliněnským.

Klíčová slova: klasicismus, komická opera, komedie dell'arte, sopránové role, D. Cimarosa, W. A. Mozart

ABSTRACT

The diploma thesis focuses on the renaissance theater of comedy dell'arte and on the established types of mainly female characters. It is looking for connections with this genre in the operatic field of comic soprano roles.

Based on analyzes of three different productions of the classicist opera *Il matrimonio segreto* and a detailed examination of selected roles from the operas of W. A. Mozart and D. Cimarosa, the work proves that comedy dell'arte is an indispensable element in the processing of opera.

The theoretical basis of the work are chapters dealing with the development of comic theater and its reform, led by Carlo Goldoni, and chapters that present a comprehensive overview of soprano comic roles from classicism to the present.

The aim of the work is to prove that the reference of comedy dell'arte is so strong and sophisticated in soprano comic roles that it is also an interesting element for young directors and performers in modern adaptations.

The diploma thesis contains an interview with the director Jakub Hliněnský.

Key words: classicism, comic opera, comedy dell'arte, soprano roles, W. A. Mozart, D. Cimarosa

Seznam příloh

Příloha č. 1 – notový materiál árie „*Batti, batti*“

Příloha č. 2 – notový materiál árie „*Vedrai, carino*“

Příloha č. 3 – notový materiál duet „*Là ci darem la mano*“

Příloha č. 4 – notový materiál árie „*In uomini, in soldati*“

Příloha č. 5 – notový materiál árie „*Una donna a quindici anni*“

Příloha č. 6 – notový materiál árie „*Perdonate, signor mio*“

Příloha č. 7 – notový materiál árie „*Dove sono*“

Obsah

ÚVOD	9
1. CHARAKTER KOMICKÝCH ROLÍ.....	10
1.1 Role prostých dívek.....	12
1.1.1 Role prostých dívek v opeře.....	12
1.2 Role primadon.....	16
1.2.1 Role primadon v opeře.....	17
2. VYBRANÉ ROLE S ODKAZEM NA KOMEDII DELL'ARTE.....	20
2.1 Zerlina	20
2.2 Despina.....	24
2.3 Karolína.....	27
2.4 Hraběnka Almoviva	29
3. POJETÍ ROLE KAROLÍNY V NOVODOBÉ INSCENACI	32
3.1 Inscenace 1986 Lugano.....	32
3.2 Inscenace 2019 Teatro Regio Turín	33
3.3 Studentská inscenace na HAMU 2020.....	34
4. ZKUŠENOSTI INTERPRETKY S KOMICKOU ROLÍ.....	36
5. ROZHOVOR S REŽISÉREM JAKUBEM HLINĚNSKÝM.....	41
5.1 Medailon Jakuba Hliněnského	41
5.2 Rozhovor	42
ZÁVĚR	44
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ	45
PŘÍLOHY	47

Úvod

Výběr tématu mé diplomové práce byl ovlivněn oblibou komických oper z období klasicismu. Sopranové komické role z těchto děl se staly součástí mého repertoáru a pěveckého vývoje.

Ztvárnění role v operním díle vždy ovlivňuje mnoho faktorů. Studium pěveckého partu komických rolí mě tak vedlo k zamyšlení nad autentičností a stylovostí jejich interpretace. Tato skutečnost mě přivedla až ke kořenům vzniku komických postav renesančního divadla *komedie dell'arte*, z nichž charaktery ženských rolí z opery buffa vychází.

Práce uvádí analýzy současných rozlišných inscenací opery *Il matrimonio segreto*, v nichž se zabývá zejména pojetím role Karolíny nejen na zahraničních jevištích, ale také ve studentském provedení HAMU, které se vzhledem k pandemii covid-19 nedočkalo své premiéry. Předkládá charakteristiky vybraných sopranových komických rolí s odkazem na typy postav komedie dell'arte a mé zkušenosti s interpretací komických rolí v opeře.

První kapitoly podávají komplexní přehled vývoje sopranové komické role od klasicismu po současnost a seznamují s výše uvedeným renesančním divadelním žánrem a jeho ustálenými charaktery ženských postav. Jsou vypracovány na základě odborné literatury, jejíž seznam je uveden na konci diplomové práce.

Součástí práce je písemný záznam rozhovoru s Jakubem Hliněnským, režisérem inscenace *Il matrimonio segreto* v rámci operního studia na plzeňské konzervatoři, a také na pražské HAMU.

1. CHARAKTER KOMICKÝCH ROLÍ

Každou postavu operního díla utváří několik prvků, jejichž znalost je pro interpreta podstatná při nastudování divadelní role. Jedná se o souhrn okolností – jednání, chování, původ a situaci, v níž se postava v rámci děje nachází. Její charakter je pak rovněž podtržen hlasovým oborem, pro který je pěvecká role určená skladatelem konkrétního hudebního díla.

Opera je syntézou mnoha uměleckých aspektů. Představuje žánr, v němž se snoubí hudba s libretem – (slovem), tancem a dramatickým i výtvarným oborem. Nabízí tak divákovi zážitek nejen akustický, ale také optický. Výsledné provedení role pěvcem na jevišti je dokresleno kulisami, rekvizitami, kostýmy a choreografií.

Ztvárnění operních rolí se zakládá na jakémsi převtělení do svého nového já. Zatím co vážná hudební díla vyžadují především znalost psychologického rozpoložení jednotlivých postav, podstatou komického žánru je pak spíše způsob uchopení výrazného charakteru role a přirozené využití mimiky, gest a gagů v souladu s hudební složkou opery (pauzy, rytmické a melodické efekty).

Komické role se objevují na divadle již dávno před vznikem opery, a sice ve starověkém řeckém divadle. Můžeme se domnívat, že se postavy z těchto komedií a z komických děl vytvořených ještě před vznikem opery staly výraznou inspirací pro pozdější operní skladatele a libretisty.

Velmi stěžejním zdrojem je zajiště italské renesanční divadlo komedie dell'arte. Jedná se o druh improvizovaného divadla s největším rozkvětem v Itálii v letech 1570–1650. Herci se řídili schématickým popisem představení, neměli předem pevně určený scénář. Důležitý byl soupis scén seřazených za sebou s příslušnými pokyny týkající se jevištní akce. Tradiční počet vystupujících nepřevyšoval 10–12 herců. Typy postav se nesnažily obsáhnout celou škálu lidských povah a charakterů. Měly být především poplatné době a zaujmout tak široké publikum.

Ustálené typy jsou v odborné terminologii nazývány *maschere* (masky) i přestože všechny postavy obličejovou masku nepoužívají. Zásadní je skupina **Vecchi**, (staří). Často to jsou otcové syna nebo dcery, jsou především záletní a zamilovaní. Přes veškeré životní zkušenosti, ze kterých by již mohli vycházet, se ve svém jednání vrací do mladistvých let. Do této skupiny patří *Pantalone* (Pantalon) a *Il Dottore* (doktor). Dalšími postavami komedie dell'arte jsou **Zanni** (sluhové), kteří jsou optimističtí a zasahují do společenského života svých pánů. Myslí za ně, pomáhají jim a zařizují a zajišťují jim lepší budoucnost. Typickým představitelem je *Arlecchino*

(Harlekýn). Poslední skupinou jsou milovníci – **Innamorati**, jež na jevišti fungují ve dvojicích – muž a žena. Vedle komických mužských postav tedy vystupují v komedii dell'arte také ustálené ženské postavy.

Ženským protějškem sluhů je *Fantesca/Servetta*, francouzsky *soubrette* (subreta). Opakem jí je *Primadona* (milovnice). Za zmínku stojí také dohazovačka zvaná *Ruffiana*, jejíž původ vychází z římské komedie. Později však tato postava z komedie dell'arte mizí, její úlohu v pozměněné formě přebírá komorná.

Významnou osobnost ve vývoji komické opery a divadla představoval italský dramatik a libretista Carlo Goldoni¹. Nejprve působil v Benátkách, kde roku 1738 napsal komedii *Momolo Cortesan* (Dvořan Momolo), v níž opouští prvky komedie dell'arte a započíná divadelní reformu. Někteří jeho současníci, jako byl Carlo Gozzi, s jeho záměrem nesouhlasili a vraceli se k tradici a podstatě tohoto divadelního žánru. Další vlna nevole přicházela od publika a také od herců, kteří museli nastudovat autorem pevně předepsaný scénář. Než se Goldoni dopracoval ke své vizi o novém divadle, trvalo několik let. I přesto však vytrvale pokračoval ve své reformační snaze a v roce 1745 napsal zlomové dílo *Il servitore di due padroni* (Sluha dvou pánů). Následovaly další výrazné komedie, například *Le Baruffe Chiozotte* (Poprask na laguně) či *La Locandiera* (Mirandolína).

Goldonihovo divadelní reforma se zakládala na principu reálných příběhů, které byly obrazem současného života a společnosti. Přechází k zcela pevnému scénáři, odstraňuje masky a kostýmy se také více podobají civilnímu oblečení. Goldoni také zastával názor, že komedie má nejen bavit publikum, ale také vychovávat a moralizovat. Odlišil postavy šlechtického a měšťanského původu zejména jazykovými prostředky, užitím dialektů a vyřazením vulgarit a hrubých výrazů.

Své literární ambice Goldoni také uplatňoval v psaní libret. Ve spolupráci s hudebními skladateli přetvářel komická intermezza a vznikla tak velmi populární opera buffa. Do opery vnesl větší počet charakterů, důsledně rozlišoval komické a vážné postavy a také přidal další typ „*mezzi caratteri*“ (střední role). Vážné role zpívaly virtuosní árie da capo, komické role se naopak vyznačovaly jednoduššími áriemi. Goldoni také zavedl větší počet ansámbľů, kdy jedná v akci více postav najednou a posouvají tím děj dopředu. Umisťoval je na začátek a zejména na konec

¹ Italský dramatik a libretista (1707-1793).

jednání, dal tak vzniknout modernímu finále oper. Svá díla označoval jako „*dramma giocoso in musica*“, tedy „*komické drama v hudbě*“.

Následující podkapitoly se věnují typům komických sopránových rolí podle povahy postav s odkazem na komedii dell'arte.

1.1 Role prostých dívek

Jak již bylo zmíněno, postava venkovské, prosté dívky se nazývala *fantesca/servetta*. Ve francouzštině nesla označení *soubrette*, později se ustálil název *Columbina* (Kolombína), jako jedno z užívaných jmen pro tuto postavu v představeních komedie dell'arte. V raných komediích vystupovala jako selka z venkova, později jako služebná. Mohla také být Harlekýnovou družkou, „*Arlequine*“, v tomto případě také nosila stejný kostým s jeho vzorem. Konkrétně určený kostým ale neměla, nenosila ani obličejovou masku. Byla důvěrnice a pomocnice své paní, pomáhala jí v milostných záležitostech. Je bystrá a pohotová ve svém jednání a také ve svém vyjadřování vůči pánům i svým milencům. Mluví spisovně, stejně jako její paní.

Tento typ postavy se pak začal objevovat velmi často právě v komické opeře. Konkrétní role tohoto charakteru měly stejné nebo podobné postavení ve společnosti a byly určeny pro pěvkyně se stejným hlasovým rozsahem. Často je zpívaly stejné interpretky. Jejich árie se vyznačovaly lehkostí a vzletností, tématicky byly spíše veselejšího rázu.

1.1.1 Role prostých dívek v opeře

Již dílo Giovanniho Battisty Pergolesiho² *La serva padrona* (Paní služka) z období raného klasicismu (1733) se inspirovalo prvky komedie dell'arte. Z názvu opery je patrné, že hlavní postavou příběhu je služka **Serpina**, jejíž charakter plně odpovídá *servettě*. Má jednoduchou zápletku, kdy vychytralá služka Serpina dosáhne svého a vdá se za svého pána Uberta za pomoci sluhy Vesponeho, intrik a převleků.

Následuje velmi významné vývojové období komické opery v čele s C. Goldonim. Ze spolupráce s hudebním skladatelem Baldassarem Galuppi³ vznikla opera „*Il filosofo di campagna*“ (Vesnický filozof, 1754). Hlavní postavou je opět služebná - **Lesbina**, díky které se dcera bohatého Tritemia vyhne nechtěnému sňatku.

² Italský hudební skladatel (1710-1736).

³ Italský hudební skladatel (1706-1785).

Právě tato opera posouvá komickou operu na pozici váženého a moderního divadelního žánru, která v popularitě u publika, s výjimkou u nejvyšších společenských vrstev, předstihla operu seria.

Zájem o komickou operu stále rostl, přibývaly nové příběhy a náměty z měšťanského prostředí. Inspirací se staly sentimentální francouzské a anglické romány. Na základě románu v dopisech *Pamela* od Samuela Richardsona napsal Goldoni nové libreto pro operu Niccola Picciniho⁴ *La Cecchina, ossia la buona figliuola* (Cecchina neboli hodná dceruška) opět s příběhem služky **Cecchiny** a markýze z Conchiglie. Opera měla premiéru v Římě v roce 1760 pouze v mužském obsazení. Tři sopránové a jednu mezzo-sopránovou roli ztvárnili kastráti a v komické opeře se tak objevila kalhotková role. Jednalo se o postavu, kterou ztvárňovali herci opačného pohlaví. Ve světě pak tento divadelní termín dodnes nese označení die Hosenrolle, rôle travesti, travesti, travesty, či jen travesti. Nejprve bylo důvodem vzniku tohoto komického fenoménu společenské postavení žen, kvůli němuž se nemohly dámy objevovat na jevišti až do druhé poloviny 16. století. Ženské role tak ztvárňovali muži. Obsazování byli převážně kastráti se svým velmi silným a vysokým hlasem. Tento prvek se však v komediálním žánru stal u publika natolik populárním, že jej skladatelé ve svých dílech využívali nadále, a to dokonce také v opačném případě (některé operní mužské postavy byly určeny pro ženské interpretky).

Jmenujme například taktéž operu italského skladatele Gaetana Latilly⁵ *La finta cameriera* (Nepravá služka). Poprvé byla uvedena v roce 1737 pod názvem *Gismondo*. Revidovaná verze s novým názvem se stala úspěšným dílem a hrála se téměř dvě desetiletí ve významných evropských operních domech. Protagonistou je mladý Giocondo, který se vydává za služebnou, aby byl blízko své lásce **Erosmině**, dceři bohatého florentského vdovce.

V druhé polovině 18. století se postava prostých dívek a služek vyskytovala téměř v každé komické opeře. Jejich charakter se nadále značil vychytralostí, mládím a intrikami. V roce 1768 uvedl Joseph Haydn⁶ na zámku hraběte Esterházyho operu *Lo speziale* (Lékárník), podle Goldoniho komedie s hlavní postavou prosté lékárníkovy schovanky **Griletty**. V další Haydnově komické opeře *Il mondo della luna* (Svět na

⁴ Italský hudební skladatel, představitel neapolské operní školy (1728-1800).

⁵ Italský hudební skladatel (1711-1788).

⁶ Rakouský hudební skladatel (1732-1809).

měsíci) vystupuje postava komorné **Lisetty**, která přelstí bohatého Buonafedeho společně s jeho dvěma dcerami, astrologem Eccliticem, Ernestem a sluhou Ceccem, když mu namluví, že se ocitl na měsíci, na němž uspořádají svatební obřad, při kterém jsou všechny tři páry oddány. Komorná **Lisetta** se objevuje také v opeře *La vera costanza* (Pravá věrnost), kterou Haydn napsal v roce 1779.

Giovanni Paisiello⁷ v roce 1782 představil v Sankt Petěrburgu operu *Il barbiere di Siviglia* (Lazebník Sevillský). Libreto napsal Giuseppe Petrosellini⁸ podle komedie Pierra-Augustina Caron de Beaumarchaise⁹ *Le barbier de Séville* z roku 1772. Charaktery v Beaumarchaisově dramatu sahají k postavám komedie dell'arte, je tomu tak i u Petroselliniho. Role služky a hospodyně zastává part **Marcelliny**.

Komická opera se také dostala do Rakouska a Německa, kde ji skladatelé na základě zkušeností s novými žánry, jako je klasický koncert a symfonie, obohacovali o nové hudební prvky. Charakter role prostých dívek tak nechybí samozřejmě ani v komických operách velikána Wolfganga Amadea Mozarta¹⁰. Již v jeho raných dílech se objevují postavy služek. V jeho první *La finta semplice* (Prostá léčka) z roku 1769, která vychází z Goldonihho libreta, vystupuje postava **Ninety**, která se pomocí převleků a lstí provdává za mladíka Simona a v díle *La finta giardiniera* (Zahradnice z lásky) z roku 1775 se objevuje komorná **Serpeta**.

Tento typ role však zaznamenal věhlas zejména ve třech významných operách buffa, které vznikly ze spolupráce W. A. Mozarta s libretistou Lorenzo da Ponte¹¹ – *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* a *Così fan tutte*. Vychytralost, mládí a intriky byly zasazeny do hudebních mistrných děl s rychlým, náhlým střídáním děje a emocí, jež odráží mravnost společnosti.

Pro první z nich se stala námětem druhá hra P. A. Caron de Beaumarchaise z jeho trilogie, Bláznivý den aneb Figarova svatba. První díl, Lazebník sevillský, zhudebnil již zmiňovaný G. Paisiello a v roce 1816 také Gioacchino Rossini¹². Třetí díl s názvem Provinilá matka aneb druhý Tartuffe byl zhudebněn v roce 1905 Julesem

⁷ Italský hudební skladatel, představitel neapolské operní školy (1740-1816).

⁸ Italský básník a libretista (1727-1797).

⁹ Francouzský dramatik (1732-1799).

¹⁰ Rakouský hudební skladatel (1756-1791).

¹¹ Italský básník a libretista (1749-1838).

¹² Italský hudební skladatel (1792-1868).

Massenetem¹³ v opeře *Chérubin* (Cherubín). Skladatelé se tak vraceli k oblíbeným námětům a postavám vycházejících z komedie dell'arte i v následujících hudebních epochách.

Nicméně nejpropracovanější charakter a psychologii postav prostých dívek najdeme právě v Mozartových operách, které se vyznačovaly pěveckou náročností a velkými požadavky na herecké ztvárnění role. V opeře *Le nozze di Figaro* (Figarova svatba, KV 492), která měla premiéru v roce 1786 ve Vídni, vystupuje komorná **Zuzana**. Tradičně se její jméno překládá ve zdrobněném tvaru *Zuzanka*, jako by tím chtěl první překladatel libreta naznačit, jak mazaná, šikovná a milá tato role je. Společně s hraběnkou napálí hraběte Almavivu v duetu Sull'aria a vyjde tak najevo jeho pokus o nevěru. Charakter servetty Zuzana zastává zcela jistě.

Opera *Don Giovanni* (Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni, KV 527) měla premiéru v roce 1787 v Praze v dnešním Stavovském divadle. Konkrétně se jedná o dramma giocoso (veselé drama), v němž se představuje další významná sopránová role **Zerliny**, venkovské dívky, která chystá svatbu s Masettem. Stane se však objektem touhy Dona Giovanniho, který se jí pokusí svést.

Poslední Mozartova buffa *Così fan tutte*, (Takové jsou všechny, KV 588), která byla poprvé uvedena ve Vídni v roce 1790, je obzvláště obrazem Mozartovy velké náklonnosti k ženským postavám. Vedle ústřední sesterské dvojice Fiordiligi a Dorabellly se zde objevuje role mazané služebné **Despiny**, která ve spolupráci s doktorem Alfonsem hýbe dějem celé opery.

V roce 1792 uvádí Domenico Cimarosa¹⁴ operu *Il matrimonio segreto* (Utajené manželství). V opeře vystupují dcery bohatého kupce Geronima **Karolína** a **Lisetta**. Provdáním obou svých dcer za šlechtice chce Geronimo proniknout do váženějších společenských vrstev.

V 19. století pak začíná éra tzv. belcantové opery, která se vyznačuje legatovým vedením hlasu, typické jsou různé druhy ozdob a velké kolorатурní árie. Mezi romantickými vážnými operami však vznikaly stále také významné komické opery. Opera *Falstaff* Giuseppe Verdiho¹⁵ z roku 1893 námětem sahá k Williamu Shakespearovi a k jeho komedii Veselé paničky windsorské. Hlavní postavou je

¹³ Francouzský hudební skladatel (1842-1912).

¹⁴ Italský hudební skladatel (1749-1801).

¹⁵ Italský hudební skladatel (1813-1901).

zhýralý a obtloustlý John Falstaff, který chce získat paničky Alice a Meg. **Nannetta**, dcera Alice a Forda, paničkám pomáhá Falstaffa vždy napálit a zesměšnit ho. V závěru opery zpívá árii „*Sul fil d'un soffio etesio*“ společně se sborem víl. Falstaff je pozván do sadu v přestrojení za starého divokého lovce, který se vyznačoval velkými parohy. Jedná se o další zesměšnění Falstaffa, kdy víly a ostatní lesní tvorové tlouštíka zbijí, shodí masky a vysmějí se mu. Nannetta se nakonec vdá za svoji lásku Fentona.

Za připomenutí stojí již zmiňovaná opera *Cherubín* od J. Masseneta. Jedná se o příběh sedmnáctiletého Cherubína, který touží téměř po všech ženách, které potká. Nakonec si uvědomí, že jeho pravá láska je služebná hraběnky **Nina**.

Ve 20. století se autoři vraceli k prvkům a hodnotám předešlých hudebních epoch a přinášeli je publiku v moderním pojetí. Jedním z nich byl také Bohuslav Martinů¹⁶, který se v roce 1936 inspiroval komedií dell'arte ve svém opera-baletu *Divadlo za branou*. Jedná se o spojení jednoaktové pantomimy s dvěma jednáními opery buffa. V pantomimě vystupuje **Kolombína**, Harlekýn, který je do ní zamilovaný a žárlivý Pierot. Po několika konfliktech Pierot Harlekýna zastřelí. Ten ale vstane z mrtvých a ožení se s Kolombínou. Tentýž příběh se odehrává v opeře, ovšem s jinými postavami. Vystupuje zde služebná **Katuška**, ponocný, starosta, a další.

Ukázkou zcela novodobého zpracování je operní dílo Johna Corigliana¹⁷ *The Ghosts of Versailles* (Duchové Versaille), kterou uvedla Metropolitní opera v roce 1991 a v níž opět vystupují postavy z Figarovy svatby. Corigliano přidal i role **Marie Antoinetty** a Beaumarchaise. Děj je zasazen do posmrtného života ve Versailleském dvoře Ludvíka XVI. Duch Beaumarchaise zinscenuje operu s využitím postav a situací z jeho prvních her, aby rozveselil ducha Marie Antoinetty, který je smutný, protože mu byla sřata hlava.

1.2 Role primadon

Primadony vystupovaly zpravidla v milostných dvojicích – „Innamorati“. Šlo o mladší dvojice, nenosily ani obličejovou masku, aby publikum vidělo jejich mladé tváře a krásu. Kostým byl vždy elegantní, podle soudobé městské a dvorské módy. Prožívaly věčný námět lásky, vystupovaly jako nesmělí a nezkušení milenci, kterým se v cestě objeví překážky. Jejich protějšky byli sluhové (Zanni), kteří s ironií komentovali

¹⁶ Český hudební skladatel (1890-1959).

¹⁷ Americký hudební skladatel (1938).

jejich boj za lásku. Role byly literárně náročné, herci postupně přednášeli i ustálené monology a jejich výstupy dostávaly pevný tvar. Někdy se v souboru objevily dvě milenecké dvojice – v jedné hře vystupovala první a druhá milovnice – prima, seconda donna innamorata. Role disponovaly rozmanitými jmény (Lelio, Florindo, Aurelio, Fortunio, Angelica, Ardelia, Isabella), která vznikala s prvními představiteli postav a další herci je přebírali.

V opeře tyto postavy zpívají árie se složitými rytmickými prvky s důrazem na virtuozitu a patos.

1.2.1 Role primadon v opeře

V roce 1743 vzniklo dílo *La Contessina* (Hraběnka), libreto napsal C. Goldoni a hudbu Giacomo Maccari¹⁸. První Goldonihovo dramma giocoso in musica představuje v hlavní roli **Hraběnku**, která je dobývána synem benátského obchodníka.

Poté navázal Goldoni spolupráci s Galuppiem a v roce 1749 vytvořili jejich první dílo *L'arcadia in Brenta* (Arkádie v Brentě). Role **Madame Lindory** odpovídá charakteru primadony, která je jako vážený host pozvána na setkání do vily hraběte Fabrizia. Zajímavostí je bezpochyby skutečnost, že v druhém jednání opery se autoři vrátili ke komedii dell'arte skrze „divadla na divadle“. Hrabě pořádá komediální představení, kde hosté vystupují maskovaní jako Kolombína, Pulcinella, a jiní. Jedná se o společenskou satiru benátských šlechticů a bohatých měšťanů. Patrný je zde i Goldonihovo vývoj v myšlenkách divadelní reformy a jeho postupného odvracení od tradiční komedie dell'arte.

Též v Haydnových dílech najdeme tento typ postavy. Za zmínku stojí role baronky **Ireny**, která chce zabránit lásce svému synovci Erricovi s dcerou rybáře Rosinou v opeře *La vera Costanza* (Pravá věrnost, 1776).

Opera *Le barbier de Séville* (Lazebník Sevillský, 1816) G. Rossiniho a role **Rosiny**, energické a cílevědomé schovanky doktora Bartola se značným jměním, je na pomezí charakterů, ovšem sňatkem s Almavivou se stane hraběnkou čili primadonou. Také její bohatě zdobená kolorатурní árie a nelehký sopránový part náleží tomuto typu role.

¹⁸ Italský hudební skladatel (1700-1744).

Podle Beaumarchaise se postava Rosiny z Lazebníka Sevillského objevuje také v Mozartově opeře Figarova svatba v podobě **Hraběnky**, tři roky provdané za hraběte Almavivu.

Donna Anna a **donna Elvíra** z Mozartovy opery Don Giovanni jsou dvě smyslné a trpící ženy z vyšší vrstvy. Anna truchlí po zemřelém otci a odkládá zasnuby s donem Otaviem, Elvíra je odhozená milenka dona Giovanniho.

Postava **Fiordiligi** z Mozartovy poslední komické opery *Così fan tutte* skálopevně přesvědčená o tom, že bude věrná svému snoubenci Guglielmovi a nikdy nepodlehne svodům kdejakého svůdníka. Ferrando a Guglielmo se vsadí s donem Alfonsem o věrnost svých snoubenek. Odjíždí na oko do války, vzápětí se vrací přestrojeni a snaží se navzájem si své snoubenky svést. Fiordiligi i Dorabella mužům podlehnou. Opera končí smířením obou mužů, že věrnou ženu asi nikdy nenajdou. Fiordiligi Ferrandovi podlehne během jeho lyrické prosby „*Volgi a me*“ (Otoč se ke mně), která je snad jedna z nejněžnějších pasáží v opeře. Součinnost mezi dějem a hudbou je zde nevyhnutelná, neboť Fiordiligi se snaží Ferrandovi uniknout tím, že se vydává za muže. Též ve vokálním projevu je spíše maskulinní, naopak Ferrando ji v jejich hře udolá a svede převtělením se do ženské krásy a lyričnosti.

Gioacchino Rossini napsal také operu ve stylu francouzské opery comique *Le comte Ory* (Hrabě Ory), kterou poprvé uvedl v Paříži v roce 1828. Tématem je zkouška lásky, kdy se **hraběnka Adéle de Formoutiers** po odchodu svého bratra a jeho kumpánů do křížáckých válek zapřísáhne, že bude žít vdovským životem. Toho muži chtějí využít a snaží se v čele s hrabětem Orym Adéle svést, vždy v jiných převlecích. Pokaždé jsou odhaleni, Adéle nakonec projeví náklonnost k pážeti Isolierovi.

Z pera Gaetana Donizettiho¹⁹ vyšly slavné komické opery, například *L'elisir d'amore* (Nápoj lásky), *La fille du régiment* (Dcera pluku) a *Don Pasquale*. Inspiraci v komedii dell'arte lze shledat v poslední z nich. Charakterům lakomého starce (Don Pasquale), šikovného doktora (Malatesta), veselé vdovy (Norina) či lstivého notáře Donizetti vtiskl komično a také soucit pomocí dlouhých a procítěných kantilén, brilantních koloratur a svižných, jiskrných rytmů. Don Pasquale by se chtěl oženit, přitom ale odmítá sňatek svého synovce Ernesta s **Norinou**. Doktor Malatesta mladým lásku přeje a vymyslí plán, kdy se stařec s Norinou naoko ožení v domněnání, že se

¹⁹ Italský hudební skladatel (1797-1848).

jedná o doktorovu sestru. Ta mu po svatbě začne dělat takové peklo, že se ji rád zbaví, a po vysvětlení podvodu mladým milencům přeje štěstí.

V opeře Cherubín od J. Masseneta vystupují **hraběnka Almaviva** a španělská tanečnice **L'Ensoleillad**, které chce Cherubín ze začátku svést.

Postavy z beaumarchaisových prvních her se vrací také ve výše zmíněné opeře Duchové Versailles J. Corigliana. Hraběnka **Rosina** vystupuje v opeře, kterou zinscenuje duch Beaumarchaise, aby rozveselil Marii Antoinettu.

2. VYBRANÉ ROLE S ODKAZEM NA KOMEDII DELL'ARTE

Povaha a charakter role jsou v opeře vyjádřeny skrze zpěvní part, ve kterém skladatel volí určité typy hlasů, jež odpovídají jeho ideám a záměrům. O výrazu postavy tak do jisté míry vypovídá také hlasový obor.

V sopránovém oboru můžeme hlasy rozdělit do následujících skupin: kolorатурní (např. Rigoletto: Gilda), subretní (např. Hubička: Barče), lyrický (např. Kouzelná flétna: Pamina), mladodramatický (např. Prodaná nevěsta: Mařenka), dramatický soprán (např. Libuše). Pěvecká literatura určena konkrétním typům hlasů souvisí také s textem, jejím obsahem, barvou hlasu a věkem. Oduševnělý hlas je ve světě opery základ, kterého lze dosáhnout nezbytným technickým vzděláním, ale také kvalitou samotné lidské osobnosti. Všechny tyto aspekty mají vliv na výslednou interpretaci role.

Velmi citlivě a působivě vykresluje ženské postavy ve svých operách například W. A. Mozart. Věrohodné a jemně odstíněné emoce v ženských partech jsou s jejich hudební charakterizací v dokonalé rovnováze. Nabízí tak bezpochyby zajímavé charaktery, které jsou výzvou pro zpěvačky po celá staletí a patří dodnes ke stěžejním sopránovým rolím.

Následující podkapitoly se věnují vybraným sopránovým rolím z klasicistních oper W. A. Mozarta a jeho současníka D. Cimarosy. Poukazují na vliv komedie dell'arte patrné v charakteru jednotlivých postav.

2.1 Zerlina

Postava Zerliny vystupuje v Mozartově dvouaktové opeře *Don Giovanni* nebo také *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni* (Potrestaný prostopášník aneb Don Giovanni) z roku 1787. Příběh se odehrává ve Španělsku v 17. století. Giovanni vybíhá z domu, kde sváděl Donnu Annu, která je však zasnoubená s donem Ottaviem. Anna se Giovanniho pokouší dohnat, ale po jejím výkřiku přispěchá komtur, aby dceru chránil. Anna se vrací do domu. V souboji s Giovanniem komtur umírá. Poté Ottavio s Annou nad mrtvým otcem přísahají, že se pomstí. Giovanni se svým sluhou Leporellem prochází městem a potkají donnu Elvíru, kterou don Giovanni opustil a ona ho přijíždí hledat. Giovanni před ní utíká a nechává na Leporellovi, aby situaci vyřešil za něj. Ten Elviře vypoví o všech záletech svého pána a Elvíra se tak zapřísáhne, že se Giovanniho také pomstí.

Giovanni v ulicích potkává Annu s Ottaviem, kteří ho žádají o pomoc s dopadením komturova vraha. Objeví se také Elvíra, která Giovanniho označí za bezcharakterního svůdce. Anna podle hlasu pozná, že je Giovanni vrahem jejího otce a vypráví Ottaviovi, jak na ni neznámý šlechtic naléhal.

Na panství se konají oslavy u příležitosti selské svatby Zerliny a Masetta. Giovanni mu se podaří okouzlit nevěstu a uprostřed veselí si ji vede na nedaleký zámek. Elvíra si vyslechne návrhy dona Giovanniho a varuje před ním Zerlinu, kterou pak odvede s sebou. Leporello se baví s vesničany a má také za úkol připravit velkou hostinu. Žárlivý Masetto se hádá s Zerlinou, protože jí nevěří, že mezi ním a šlechticem k ničemu nedošlo.

Donna Anna, don Ottavio a donna Elvíra se rozhodnou hostiny zúčastnit v maskách. Giovanni na hostině pokračuje ve svádění Zerliny, kterou se mu podaří zatlačit do vedlejšího pokoje. Hosty z oslav vytrhne její volání o pomoc. Giovanni se snaží shodit vinu na Leporella, ale už mu nikdo nevěří. Hosté si sundají masky a don Giovanni vidí, že je odsouzen. Ve zmatku se mu ale podaří s Leporellem uniknout.

Ve druhém jednání Giovanni Leporella donutí, aby si s ním vyměnil plášť. Chce, aby se vydával za něj a bavil se v přestrojení s Elvírou a Giovanni tak jako sluha mohl laškovat s její komornou. Služky se Giovanni ale nedočká, objeví se Masetto se svatebčany a chtějí ho pomstít. V domnění, že se jedná o sluha, svatebčané utíkají a hledají dona Giovanniho. Ten je s Masettem na chvíli sám a dojde ke rvačce. Masetto hledá útěchu v náručí Zerliny.

Leporello je v převlečení dopaden, přiznává svou pravou tvář a utíká. Potkává se s Giovanniem na hřbitově před komturovou sochou, kde mu jeho pán vypráví zábavné historky z jeho záletů. V tu chvíli zazní komturův hlas a Giovanni Leporella donutí, aby sochu pozval na večeři. Ta nabídku přijímá a muži hřbitov opouští. Don Ottavio ujišťuje Annu, že komturova smrt bude brzy pomstěna a oni se tak můžou těšit na svoji svatbu. Anna to ale odmítá a odvolává se na roční smutek.

V domě dona Giovanniho je připravena bohatá hostina. Elvíra Giovanniho prosí, aby přehodnotil svůj způsob života, ale marně. Ozvou se rány na dveře a Giovanni jde otevřít. Objeví se komturova socha a žádá Giovanniho, aby u něj povečeřel. Don Giovanni pozvání přijímá a na souhlas komturovi podává ruku. Ten ho vyzívá k pokání a litování svého činu. Giovanni odmítá a v tu chvíli se pod ním otevře země a pohltní ho plameny. Všechny postavy jsou rády za Giovanniho potrestání.

Téma dona Juana, kterého si na konci jeho hýřivého života vezme samo peklo, bylo již před vznikem Mozartovy opery mnohokrát zpracováno. Vycházelo ze španělské pověsti, ve které si dona Juana Tenoria odnese na konci života čert. V klášterech se také hrálo mystérium pod názvem *El ateiste fulmine* (Ateista zabitý bleskem). Poprvé se postava dona Juana objevila v knize Sevillský svůdce a kamenný most od Gabriella Telléze, který jej vydal pod pseudonymem Tirso de Molina v roce 1620. Kniha se stala inspirací pro Molièra (Don Juan, 1665), Goldonih (Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto, 1735) a také Byrona (Don Juan, 1819). O nesmrtelnost tohoto prostopášníka se zasloužil Mozart a da Ponte, který se inspiroval libretem Giovanniho Bertatiho k opeře *Il convitato di pietra* od Giuseppa Gazzaniga, jež měla premiéru v Benátkách ten samý rok jako Mozartův Don Giovanni.

Mozartovo zpracování daného tématu je ukázkou naplnění opery buffa. Hudební ztvárnění v komických i tragických pasážích vystihuje psychologii postav. Da Ponte do libreta promítl kontrasty extrémů, jaké známe z komedie dell'arte – vražda a komedie, zábava a utrpení. Ukončení opery připomíná závěr, jaký známe z téhož žánru. Herci vystupují ze svých rolí a sdělují publiku ponaučení, které vyplývá z odehraného představení. Komentují, že špatně skončí ten, kdo činí zlo. „*Questo è il fin di chi fa mal'* – „Toto je konec toho, kdo činí zlo“.

Zerlina je hezká a mladá selská dívka, která se těší na svatbu se svým snoubencem Masettem. Ve svém prvním vstupu zpívá o tom, že pokud mají dívky srdce, které cítí lásku, neměly by promarnit příležitosti a oddat se jí. Stejně tak, jako to dělá ona, když si bude brát Masetta. Všichni venkované spolu zpívají, tancují a veselí se.

V další scéně se již oba milenci setkávají s donem Giovannim a Leporellem. Zerlina je vůči Giovannimu důvěřivá a myslí si, že když je v rukou šlechtice, není se čeho bát. Následuje známý duet Giovanniho s Zerlinou „*Là ci darem la mano*“ (Tam si podáme ruce), kdy Giovanni Zerlinu svádí. Jedná se o jednoduchou melodii i doprovod, kdy nemáme pocit, že by Zerlina kladla odpor. Naopak atmosférou duet navozuje pocit, že se sbližují. Zerlina nejdříve odpovídá větou „*vorrei, e non vorrei*“ (chtěla bych a nechtěla bych). Ovšem po hudební stránce již jeho návrh přijala, její melodie je totiž Giovanniho ozdobenou melodií. Následují vzpomínky na Masetta a nejistota se promítá v chromatických postupech. Poté se ale Zerlina k Giovannimu přidá a v závěru duetu spolu laškují v paralelních terciích.

Na scénu přichází Elvíra, která slyšela Giovanniho s Zerlinou. Po vlastních zkušenostech chce Zerlinu před svůdníkem ochránit a vysvětluje jí, co je Giovanni zač a odvádí ji pryč.

Zerlina se v zahradě paláce dona Giovanniho hádá s Masettem, který jí nevěří, že mu byla věrná. Vysvětluje mu, že to ona byla podvedena Giovannim. Nabádá ho, aby ji potrestal, ovšem po tom, že se musí smířit a dál jí nic nevyčítat. Usmíruje si Masetta v árii „*Batti, batti o bel Masetto*“ (Uhoď, uhoď ó krásný Masetto).

*„Batti, batti, o bel Masetto
la tua pověra zerlina;
Staro qui come agnellina
le tue botte ad aspettar.
Lascierò straziarmi il crine,
lascierò cavarmi gli occhi,
e le care tue manine
lieta poi saprò baciar.
Ah, lo vedo, non hai core!
Pace, pace, o vita mia,
in contenti ed allegria
notte e di vogliam passar, sì...*

*Krásný Masetto, jen nabacej
své ubohé Zerlině.
Budu tady stát jako ovečka
a čekat na tvé rány.
Nechám si vytrhat vlasy,
nechám si vyškrábat oči,
a tvé drahé ručky
ještě ráda zlíbám.
Ach, vidím, že nemáš srdce!
Smiř se, můj živote!
Radostně a vesele
pojdme strávit noc a den, ano...“²⁰*

Zerlina je prostá, venkovská dívka, je zvyklá na obyčejný život na vesnici. Ve výstupu s Masettem ze sebe udělá ublíženou chudinku a všechnu vinu svede na Giovanniho. To, co zažila s Giovannim, je pro ni úplně nové a šokující, ještě nikdy nezažila, že by se jí dvořil bohatý cizinec. Možná, že kdyby je nevyrušila Elvíra, měl by Masetto s nevěrou pravdu. O tom svědčí i replika Zerliny „*Vorrei, e non vorrei*“. Vypovídající pro vztah mezi Zerlinou a Masettem je pro sopranistku Alici Randovou právě árie „*Batti batti*“: „...*Například nejdůležitějším slovem z první věty je pro mne agnellina. Když řeknu: „Stojím tady jako ovečka a ty mě můžeš mlátit“, slovo ovečka*

²⁰ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. 2. vyd. přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018, s. 170. ISBN 978-80-7331-463-7.

*je pro mne symbolem jejich vztahu. Zerlina ze sebe dělá bezbrannou, nevinnou, on na ni může být zlý, ale ona „za nic nemůže“.*²¹

Na konci prvního jednání se Zerlina musí před Giovannim bránit, když ji na hostině odvede pryč a snaží se jejich laškování dotáhnout do konce. Za scénou dramaticky vykřikne a vytrhne hosty z veselí.

V druhém jednání Zerlina utěšuje zbitého Masetta v árii „*Vedrai, carino*“ (Uvidíš, miloučký). Je to v podstatě Zerlinino vyznání lásky a jisté smíření se s tím, že je Masetto sice žárlivý, ale hodný a rovný muž, na kterého se může spolehnout.

*„Vedrai, carino, se sei buonino,
che bel rimedio ti voglio dar!*

*É naturale, non dà disgusto,
e lo speciale non lo sa far.*

É un certo balsamo

ch'io porto adosso,

dare te'l posso,

se'l vuoi provar.

Saper vorresti dove mi sta?

Sentilo battere,

toccamì qua!

*Miláčku, když budeš hodný, uvidíš, jaký
pěkný lék ti chci dát!*

*Je přírodní, nevyvolá nechutenství
a lékárník ho neumí udělat.*

Je to jistý balzám,

který nosím při sobě

a mohu ti ho dát,

chceš-li ho vyzkoušet.

Chtěl bys vědět, kde ho mám?

Poslechni si, jak bije,

*dotkni se mě tady!*²²

Pro zpěvní part Zerliny je příhodný lyricko-kolorатурní soprán, který disponuje virtuósní pohyblivostí. Měl by být něžný, lehký a kulatý. Charakterově je postava živá, chytrá, rozverná, místy vypočítavá a také vábivá a laškovná.

2.2 Despina

Opera *Così fan tutte* či *Così fan tutte o sia La Scuola degli Amati* (Takové jsou všechny aneb škola milenců) je Mozartova poslední buffa z roku 1790. Název opery je ve významu „Všechny ženy jsou stejné a dovedou s námi muži zatočit“.

²¹ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Don Giovanni na Ovocném trhu aneb Italské árie ústy pražských pěvců*. 1. vyd. Unhošť: VIA STILE, 2017, s. 68. ISBN 80-238-5629-4.

²² KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. 2. vyd., přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018, s. 171. ISBN 978-80-7331-463-7.

Příběh se odehrává ve dvou jednáních v Neapoli okolo roku 1780. Jde o sázku dvou kamarádů a mladých důstojníků Guglielma a Ferranda se starým mládencem donem Alfonsem. Stačí, když budou jednat podle jeho plánu a on jim dokáže, že se na věrnost svých snoubenek nemohou tak úplně spolehnout. Alfonso oznámí sestřám Dorabelle a Fiordiligi, že jejich milenci musí odjet do války. Také podplatí jejich služebnou Despinu, aby mu pomáhala. Ta se snaží divokými řečmi o mužích přinutit mladé dívky k dobrodružství s jinými muži. Obě sestry o ničem takovém nechtějí ani slyšet a nenechají se svést ani od dvou Albánců, kteří jim náruživě vyznávají lásku. Albánci jsou převlečení Guglielmo s Ferrandem a snaží se svést srdce milé toho druhého. Když jsou mladíci odmítnuti, předstírají údajné otrávení, aby v dívkách vyvolali soucit. Objeví se Despina přestrojená za lékaře a mladé muže zachrání.

V druhém jednání zkušená komorná radí svým paním, jak zacházet s muži. Dorabella se jejími radami chce začít řídit, protože v Guglielmovi nachází zalíbení. Dorabella Guglielmovi podléhá. Fiordiligi to trvá o něco déle, ale když vidí, že by se kvůli ní Ferrando dokonce zabil, její přesvědčení se zlomí a spočine mu v náručí. Komorná Despina, pravá ruka dona Alfonse, je tentokrát převlečená za notáře a předkládá párům svatební smlouvy. V tom přichází zpráva o návratu důstojníků z války. Sestry v panice ukryjí své nové nápadníky, kteří se však vzápětí objeví ve svém oblečení jako Guglielmo a Ferrando. Objeví snoubenkami podepsané svatební smlouvy. Obě dámy doznají svou vinu a don Alfonso, který vyhrál sázku, rozhádané páry usmíří.

Není zřejmé, odkud da Ponte čerpal inspiraci pro své libreto. Údajně ho napsáním libreta pověřil císař Josef II. Ve Vídni mělo dojít k jakési milostné aféře, která ho natolik pobavila, že si přál, aby podle této události složil Mozart operu. Ve skutečnosti se jedná o vyobrazení uvolněných mravů vídeňské společnosti, i když je děj zasazen do Neapole. Populární postavy z komedie dell'arte v opeře představují starý filozof don Alfonso a služka Despina, jejichž směšné převleky a zápletky spojují děj s tímto renesančním žánrem. Avšak otázky týkající se věrnosti, spolehlivosti a důvěrného fungování lidského vztahu, na které se opera snaží najít odpovědi a jež jsou zásadní pro společnost, odlišují tento kus od tradiční frašky.

Podnázev opery *škola milenců* může vypovídat právě o komorné Despině, která poučuje své paní v obou svých áriích. Svou první árii zpívá sestřám poté, co se dozví, že snoubenci odjíždí do války. Despina se vysmívá dívkám a jejich důvěřivosti vůči svým milencům. Nabízí se otázka, zda se Mozartovi nezželelo jeho tolik oblíbených

ženských postav a téma pochybování o jejich věrnosti nepřenesl také na mužskou oddanost.

*„In uomini, in soldati, sperare fedeltà?
Non vi fate sentir, per carità!
Di pasta simile son tutti quanti:
le fronde mobili, l'aure incostanti
han più degli uomini stabilità.
Mentile lagrime, fallaci sguardi,
voci ingannevoli, vezzi bugiardi
son le primarie lor qualità.
In noi non amano che il lor diletto;
poi ci dispregiano, neganci affetto,
nè val da barbari chieder pietà.
Paghiam, o femmine, d'ugual moneta
questa malefica razza indiscretta:
amiam per comodo,
per vanità! Per vanità!*

*Věřit ve věrnost mužů? Vojáků?
Proboha, to ani nevyslovujte!
Všichni jsou ze stejného těsta:
větve ve větru, proměnlivé vánky
jsou stálejší než muži.
Prolhané slzy, klamné pohledy,
podvodná slova, lživé půvaby,
to jsou jejich hlavní rysy.
Oni v nás milují jen své potěšení.
Pak nás odvrhnou, odeprou nám cit.
Nemá cenu ty ukrutníky prosit o slitování.
Milé ženy, zaplaťte těm zlovolným
dotěrům stejnou mincí.
Milujme tak, jak nám to vyhovuje,
jen z marnivosti! Z marnivosti!²³*

V druhé árii sestrám radí, jak se mají chovat k mužům, aby si je dokázaly omotat kolem prstu a dosáhly tak svého.

*„Una donna a quindici anni
dee saper ogni gran moda,
dove il diavolo ha la coda,
cosa è bene e mal cos'è.
Dee saper le maliziette
che innamorano gli amanti:
Finger riso, finger pianti,
inventar i bei perché.
Dee in un momento*

*Patnáctiletá žena
už musí vědět, co se nosí,
kde je zakopán pes,
co je dobré a co zlé.
Musí znát mazané kousky,
které přilákají nápadníky,
Předstírat smích, předstírat pláč,
vymýšlet krásná proč.
Musí umět současně*

²³ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. 2. vyd., přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018, s. 152. ISBN 978-80-7331-463-7.

*dar retta a cento.
Colle pupille parlar con mille;
Dar speme a tutti,
sien belli o brutti;
Saper nascondersi.
senza condondersi;
senza arrosire
saper mentire.
E, qual regina
dall'alto soglio
col „posso e voglio“.
Farsi ubbidir.
Par che abbian gusto
di tal dottrina.
Viva Despina
che sa servir!*

*dát za pravdu stovce mužů.
Očima rozmlouvat s mnoha muži naráz.
Dát všem naději,
ať jsou hezcí či oškliví.
Nedat najevo, co si myslí,
nenechat se zmást.
ani se nezačervenat,
tak umět lhát.
A jako královna
na vznešeném trůně
slovy „mohu“ a „chci“.
Dosáhnout toho, aby ji poslouchali.
Zdá se, že nacházejí zalíbení
v tomto učení.
Ať žije Despina,
která umí sloužit!“²⁴*

Hlasové předpoklady pro interpretaci partu Despiny jsou podobné jako u Zerliny, s výjimkou koloraturní virtuozity ve vyšších polohách. Herecky by postava měla být mrštná, hravá, živá a přesvědčivá ve svých převlecích.

2.3 Karolína

Karolína vystupuje ve dvouaktové opeře *Utajené manželství (Il matrimonio segreto)* D. Cimarosy z roku 1792. Děj se odehrává v Bologni okolo roku 1780. Bohatý kupec Geronimo chce provdat své dcery Karolínu a Lisettu za bohaté šlechtice, aby se stal součástí váženějších společenských kruhů. Netuší však, že mladší Karolína se již provdala za otcova účetního Paolina. Do kupcova domu přichází hrabě Robinson, který ale víc pokukuje po Karolíně než po starší Lisettě. Karolína hraběti vysvětluje, jak by se její prosté mravy měšťanského života nehodily k tomu, stát se hraběnkou. Lisetta na Karolínu žárlí, protože by se už chtěla vdávat. První jednání končí

²⁴ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. 2. vyd., přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018, s. 156. ISBN 978-80-7331-463-7.

velkolepým finále, kdy se prolíná Lisettina žárlivost, Karolíny starost o její manželství, otcova ctižádost a koketování Paolina s Geronimovou sestrou Fidalvou.

Robinson stále trvá na sňatku s Karolínou a je ochoten vzdát se kvůli ní půlky svého věna. To se lakomému Geronimovi líbí a je ochoten na obchod přistoupit. Vdávát se chce také Fidalma a veřejně nabídne sňatek Paolinovi. Nakonec vyjde najevo, že Karolína a Paolino jsou milenci a žárlivé dámy Lisetta s Fidalvou chtějí, aby byla Karolína poslána do kláštera. Vylekaní manželé se rozhodnou utéct. Lisetta jejich plán odhalí a zburcuje celý dům. Nakonec se hrabě přeci jen rozhodne pro manželství s Lisettou a může tak být i veřejně přiznáno utajené manželství Karolíny s Paolinem.

Inspirací pro libretistu G. Bertatiho se stala anglická komedie *The Clandestine Marriage* od dramatiků George Colmana a Davida Garricka. Cimarosa tvořil v době rozpuku opery buffa. Ve svém skladatelském umění vycházel z postupů svých učitelů N. Picciniho a G. Paisiella, kteří byli přímo ovlivněni komedií dell'arte. Ubírá ze scén se záměny a převleky, ale charakterovým obsazením je tomuto žánru stále blízko.

Karolína je vychytralá dcera staršího lakomého kupce, od kterého ví, co může očekávat, a tak si svou budoucnost zařídí s předstihem sama. Dokáže si se svou mazaností služky dobře poradit, je pohotová ve svém chování a jednání. To ostatně dokazuje i její árie „*Perdonate, signor mio*“, kterou zpívá hraběti Robinsonovi, aby mu vylíčila všechny své charakterové chyby, které má pro to, aby se stala hraběnkou.

*„Perdonate, signor mio,
s'io vi lascio e fo partenza.
Io per essere Eccellenza
non mi sento volontà.
Tanto onore è riservato
a chi ha un merito singolare,
a chi in circolo sa stare
con sussiego e gravità.
Io meschina vo alla buona,
io cammino alla carlona,
son piccina di figura,
io non ho disinvoltura,
non ho lingua,*

*Odpust'ťte pane,
nechám Vás a odejdu.
Abych byla hraběnkou,
necítím to tak, nechci.
Tolik cti je zajištěno tomu,
kdo má zásluhu zvláštní,
a tomu, kdo v kruhu umí stát,
a kdo se vyzná.
Já chudinka,
jednám s lidmi po dobrém,
jsem ráda, že jsem ráda.
Jsem maličká,
nejsem drzá,*

*non so niente.
Farei torto veramente
alla vostra nobiltà.
Se un mi parla alla francese,
che volete ch'io risponda?
Non so dire che Monsiú.
Se qualcun mi parla inglese,
ben convien che mi confonda,
non intendo, che addidú.
Se poi vien qualche tedesco,
vuol star fresco,
non intendo una parola.
Sono infatti una figliuola,
di buon fondo,
e niente più.*

*nepomlouvám,
nevím nic.
Ublížila bych Vaší vznešenosti.
Pokud se mnou někdo mluví francouzsky,
co chcete, abych odpověděla?
Nevím, co říct, monsiú.
Když na mě někdo mluví anglicky,
tak to mě zmate,
nerozumím, jenom – how do you do.
Pak přijde nějaký Němec,
chce být vtipný,
a já nerozumím ani slovo.
Opravdu jsem holka,
která má dobrý základ,
ale nic jiného.²⁵*

Subretní soprán pro roli Karolíny by měl být lesklý, světlý hlas se schopností pohyblivosti.

2.4 Hraběnka Almaviva

Čtyřaktová opera buffa *Figarova svatba* W. A. Mozarta měla premiéru ve Vídni v roce 1786. Příběh se odehrává v jednom dni na zámku poblíž Sevilly v 18 století. Vypráví o lásce Figara a Zuzanky, kteří slouží hraběti Almavivovi a jeho manželce hraběnce a chystají svatbu. Hrabě se dvoří Zuzaně, což Figarovi velmi rychle dojde a rozhodně se mu to nelíbí. I jemu se dostává pozornosti od hospodyně doktora Bartola Marcelliny, která mu chce svatbu se Zuzankou překazit a vdát se za něj sama, protože ji to Figaro kdysi slíbil za poskytnutí finanční půjčky. Objevuje se také postava pážete Cherubína, který je zoufale zamilovaný do hraběnky a kterého chce hrabě poslat do války, protože se o jeho citech ke své manželce dozvěděl.

Ve druhém jednání se chce Figaro postarat o to, aby byl hrabě konečně věrný hraběnce. Také chce od něj získat souhlas ke sňatku se Zuzankou. Vymýšlí způsob, jak toho dosáhnout. Pošle hraběti lístek se zprávou, že má hraběnka večer v sadu

²⁵ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Pracovní překlad libreta pro studijní účely: Il matrimonio segreto*. 2020.

tajnou schůzku. Zuzanka si má domluvit s hrabětem setkání tamtéž, ale místo ní má přijít Cherubín převlečený do ženských šatů. Plán se komplikuje, když hrabě přistihne Cherubína v hraběnčině komnatě, jak se převléká. Ve třetím dějství přikáže zoufalá hraběnka Zuzaně, aby si domluvila s hrabětem schůzku. Mezitím se vyjasní situace s Marcellinou, když vyjde najevo, že je Figaro její a Bartolův syn. Figaro se dozvídá o večerním setkání Zuzanky s hrabětem a žárlí ještě více, protože netuší, že za vším stojí Zuzančina domluva s hraběnkou. Ve čtvrtém jednání dojde k rozuzlení příběhu. Do zahrady přichází hraběnka se Zuzankou v navzájem vyměněných šatech, Figaro, Marcellina s Bartolem a také další svědkové, učitel hudby don Basilio, zahradník Antonio, Barbarina a don Curzio. Objeví se také Cherubín, který políbí Zuzanku v domnění, že je to hraběnka. Hrabě se naštvě, chce si to s pázetem vyřídit, ale omylem chytí Figara. Ten celý podvod prokoukne a dále před hrabětem pokračuje ve hře. Nakonec je vše vysvětleno, hrabě je rád, že mu hraběnka odpouští a milencům dává svolení k svatbě.

Námětem opery je druhý díl z Beaumarchaisovy trilogie, *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* (Bláznivý den aneb Figarova svatba). Da Ponte ve svém libretu oproti Beaumarchaisovi předkládá méně obsáhlý děj a redukuje počet rolí, aby bylo zhudebnění námětu méně komplikované. Postavám přidává jemné doplňky k prohloubení jejich charakterů, které jsou mistrně vypointovány v áriích, hereckých výstupech a také v hudebním doprovodu. Získávají tak na větší autentičnosti.

Hraběnka je tři roky vdaná za hraběte Almavivu, kterým je opomíjená, neboť z hraběte se po svatbě vyklubal sukničkář. Představují spolu mileneckou dvojici (*Innamorati*), která prožívá strasti v lásce. Dříve obletovaná a žádaná Rosina nyní propadá zoufalství a nostalgii při vzpomínkách na léta obdivu a naléhání zamilovaného hraběte. Hraběnka působí jako křehká, zraněná a zhrzená žena, kterou hrabě svým chováním uráží a odmítá ji. V její úvodní árii „*Porgi, amor*“ naléhá na boha lásky, aby ji pomohl vyřešit trápení s manželem. V árii je zcela odevzdaná, když říká „*bud' mi vrat' můj poklad, nebo mě nech alespoň zemřít*“. Ve své druhé árii ze třetího jednání již hraběnka působí odhodlaněji, chce o svého manžela bojovat. Tentokrát žádá o pomoc svou komornou Zuzanku, se kterou se jí opravdu podaří hraběte napálit a přimět ho, aby ho už žádné jiné ženy nezajímaly. Obavy z jejich společného pletichářství se promítnou v recitativu, který árii předchází „*E Susanna non vien!*“. Samotná árie „*Dove sono i bei momenti*“, může působit jako patos a sebelítost, ale možná je to (naštěstí

úspěšný) hraběčin poslední pokus o záchranu ztracené lásky, který je nakonec její upřímnou osobní zpovědí.

<i>„Dove sono i bei momenti di dolcezza e di piacer? Dove andaro i giuramenti di quel labbro menzogner? Perchè mai, se in pianti e in pene, per me tutto si cangiò; la memoria di qual bene dal mio se non trapassò? Ah! Se almen la mia costanza nel languire amando ognor mi portasse una speranza di cangiar l'ingrato cor.</i>	<i>Kde jsou ty krásné chvíle lásky a potěšení? Kam zmizely přísahy těch prohaných rtů? Proč jen, když v pláč a trápení se pro mne vše proměnilo, vzpomínka na lásku z mé hrudi neodešla? Ach, kdyby mi alespoň má věrná přinesly naději, láska a mé soužení, že změním to nevděčné srdce.“²⁶</i>
--	---

Ve třetím jednání také zazní duet „*Sull'aria*“ hraběnky se Zuzankou. Jde o svůdný dopis hraběti, jehož text ženy s krátkými komentáři zpívají. Jedná se o neupřímná slova a básnická klišé o mírných váncích a piniích v hájku, která vedou k ponížení a obelstění hraběte. Sopránové party hudebně splývají, těžko lze jednotlivé hlasy od sebe rozeznat. Dvě melodické linky se střídají a proplétají a vzniká tak dokonalá souhra, kdy všechny vánky a větříky v textu díky Mozartovi s hudbou ožívají. Tato vznešená nádhera vede ke komickému vyústění, při němž je šlechtnost hraběte ponížena a on musí prosit o odpuštění.

Hlasový předpoklad pro ztvárnění role Hraběnky by měl být jasný, zvučný hlas se schopností dramatického výrazu.

²⁶ KRONBERGEROVÁ, Marie. *Don Giovanni na Ovocném trhu aneb Italské árie ústy pražských pěvců*. 1. vyd. Unhošť: VIA STILE, 2017, s. 33. ISBN 80-238-5629-4.

3. POJETÍ ROLE KAROLÍNY V NOVODOBÉ INSCENACI

Interpretace komických oper na jevišti jsou především obrazem dramaturga a režiséra. Jejich představy ovlivňují aspekty společnosti a doby, v níž nová inscenace vzniká. Přitom by však měl být respektován záměr skladatele a zachována forma a charakter hudebního díla. Vedle tradičního provedení se objevují v současné době velmi moderní divadelní ztvárnění, které často zasazují děj do jiného světa či využívají novátorské prvky. Některé však nevhodně potírají ráz opery buffa a její odkaz na komedii dell'arte. Velkou roli tedy hraje vkus a vtip tvůrců nové inscenace nejen v celkové koncepci provedení, ale také ve vykreslení charakterů postav, které vyniknou v ojedinelém uchopení zvolených interpretů.

Následující podkapitoly se zaměří na pojetí role Karolíny z opery *Utajené manželství D. Cimarosy* ve dvou kontrastních inscenacích ze zahraničí a také ve studentské inscenaci na pražské HAMU, jež se nedočkala svého prvního uvedení vzhledem ke světové pandemické situaci.

3.1 Inscenace 1986 Lugano

První analyzovaná produkce měla premiéru v roce 1986 v operním domě ve švýcarském Luganu, v hudebním nastudování dirigenta Francise Travise a v režii Filippa Crivelliho. Scéna i kostýmy vycházely z dobové módy a tendencí konce 18. století.

V roli Karolíny se představila italská sopranistka Valeria Baiano, pěvecky výborná interpretkou s plným, pohyblivým, barevným a vyrovnaným hlasem ve všech polohách. Dobrá výslovnost a srozumitelnost textu v jejím pěveckém projevu svědčí o správné pěvecké technice. Na začátku inscenace, ve dvou duetech se svým manželem Paolinem, volí celkem úsporné herectví. Na jevišti se pohybuje s lehkostí a elegancí. Je vidět, že je zamilovaná, ale stále má potřebu manžela provokovat a laškovat s ním. Vše vytváří pomocí jednoduchých, ale rázných a o sobě vypovídajících gest. Skvěle spojuje akci na jevišti s hudebními motivy v orchestru, jako například v předehře druhého duetu. Paolino si myslí, že Karolína odešla, ale za zvuku hobojů a houslí a doprovodu jejich rytmických prvků se nenuceně a přirozeným pohybem k němu vrátí. V terčetu se sestrou Elisettou a svojí tetou Fidalvou je zlá a posměvačná, ostatně je taková, jak si to Cimarosa pravděpodobně přál. Charakter je vykreslen v hudbě a v rytmické složce, což Baiano skvěle promítá do svého hereckého i pěveckého projevu. Ve své árii „*Perdonate, signor mio*“ (*Odpustte, můj*

pane), s přesvědčivým výrazem hraje před hrabětem komedii a naschvál se ponižuje. Po celou dobu árie si od hraběte udržuje odstup a v žádném případě si ho nepouští k tělu. Zajímavým komickým prvkem jsou výkřiky v cizích jazycích, které záměrně zpívá ne zcela intonačně správně, snad aby Karolině věrohodně vdechla neschopnost mluvit cizími řečmi, které by měla budoucí hraběnka alespoň na základní úrovni ovládat. Pěvecky naprosto přesně dodržuje notový zápis a árie je interpretována stylově, s příjemně lehkým a pohyblivým hlasem.

Valeria Baiano po celou dobu inscenace představuje Karolinu jako věrnou, chytrou manželku, která se trápí tím, že musí manželství tajit. To ostatně podtrhuje svou interpretací doprovázeného recitativu z druhého jednání „*Come tacerlo poi*“ („*Jak o tom mlčet*“). Vždy, když se s Paolinem potkají, dává najevo radost. Před otcem a hrabětem Robinsonem si udržuje tvář spořádané a poslušné dcery. Když na konci opery vše vyjde najevo, je na interpretce vidět, jak obrovský kámen Karolině spadl ze srdce, když najednou před otcem a ostatními může vystupovat jako manželka v pravém slova smyslu.

Inscenace ze švýcarského Lugana přirozeně vychází z libreta a hudby, zachování dobového zasazení děje pomáhá hercům ztvárnit a uchopit jednotlivé charaktery opravdově a přiblížit k jejich podstatě. Zároveň v takto jednoduchém zpracování příběhu dobře a nenásilně vyniknou komické situace a gagy.

3.2 Inscenace 2019 Teatro Regio Turín

Druhá, kontrastní inscenace byla provedena v sezóně 2019/2020 v Teatro Regio v italském Turíně pod taktovkou Nikolase Nägeleho a v režii Piera Luigiho Pizziho. Scéna uvádí děj do současného prostředí, snaží se rozbít klišé staromódní a statické opery a chce do Cimarosova díla vnést svěžest a modernost. Jeviště je rozděleno na tři díly, pokoje, vybavené designovým nábytkem ve stylu pop artu.

Roli Karolíny ztvárnila italská zpěvačka Carolina Lippo, která se zaměřuje na subretní komické role. Zasazení děje do současnosti koresponduje s jejím hereckým projevem a uchopením celé role. Vystupuje jako sebevědomá a atraktivní žena, nebojí se být svůdná pohledem i dotyky. S Paolinem se na jevišti potkají již během předehry a společně hrají malou hereckou etudu, která se odehrává ráno při snídani. Jsou vzájemně hodně kontaktní, Karolína se svléká a zapálí si cigaretu, což zcela postrádá v kontextu navazujících duetů význam. Árie Karolíny je v jejím podání sváděcí hrou s hrabětem, v níž ho sexuálně provokuje a on na její plán ochotně přistoupí. Tímto

pojetím Karolíniny árie se z pohledu diváka mění její charakter. Z hlediska libreta se chce Karolína v árii před hrabětem znemožnit, aby pochopil, že aby se stala jeho manželkou, vážně není ta pravá. V tom tkví i její vychytralost a mazanost. Komédie nastává ve chvíli, když si hraběte svou neomaleností ještě více získá. Během této árie se oba interpreti snaží dosáhnout komického efektu pomocí laciné sexuální hry, která však postrádá smysl a negativně mění charakter rolí. Ve finále prvního jednání, kdy má skutečně dojít k fyzickému kontaktu mezi Karolínou a hrabětem Robinsonem, se nečekaně opakuje stejná scéna, ke které došlo v árii Karolíny. Herci jako by neměli o čem hrát.

V druhém jednání, během *recitativu accompagnato* interpretka sděluje své niterní pocity, její zoufalost v projevu vyznívá v kontextu celého pojetí opery velmi seriózně a silně.

V dnešní době je potřebné uvádět opery v moderním pojetí s ohledem na přístupnost opery dnešní generaci. Současné trendy se odrážejí zásadně také v kostýmech, ve scénografické a choreografické stránce tohoto pojetí. Tvůrcům se tak podařilo propojit všechny aspekty a tak i přes některé nevkusné prvky vytvořit pro diváka zajímavé moderní provedení.

3.3 Studentská inscenace na HAMU 2020

V roce 2019/2020 zvolilo HAMU k nastudování nový titul, právě operu Tajné manželství. V zimním semestru se zkoušela a měla premiéru inscenace Bastien a Bastienka, takže na Cimarosovu operu probíhaly pouze hudební zkoušky. V letním semestru se mělo začít režijně zkoušet a na jaře 2020 měla být inscenace provedena ve vršovickém divadle Mana. Výběr této opery byl ovlivněn realizací opery Tajné manželství na plzeňské konzervatoři v režii Jakuba Hliněnského, který v Plzni vyučuje operní herectví a zároveň je studentem operní režie na Hudební akademii v Praze. Plzeňská inscenace se vedoucímu pěveckého oddělení HAMU prof. Ivanu Kusnjerovi natolik líbila, že ji chtěl zrealizovat i s vysokoškolskými studenty zpěvu.

Jakub Hliněnský si pro spolupráci na HAMU vybral výtvarníka Jana Levého, který vytvořil kostýmy i scénu. Vycházel z prvorepublikové elegantní módy a celá inscenace se měla nést v duchu jednoduchých a vkusných rekvizit, včetně scény. Z důvodu sníženého finančního rozpočtu a malých časových možností studentů instrumentálních oborů na Akademii se měla opera realizovat za klavírního doprovodu pana profesora Jana Snítily.

Opera je v originálním znění velmi obsáhlým dílem, a to včetně obtížných a dlouhých recitativů. Režisér Jakub Hliněnský si přál recitativy zachovat z důvodu možnosti využití titulkovacího zařízení a především pro lepší a plnohodnotnější uměleckou úroveň. Ovšem po dohodě s dirigentem Norbertem Baxou byly v opeře stanoveny škrty a rozhodlo se, že se recitativy nahradí prózou v českém jazyce. Do celého projektu tak byla přizvána paní Zdeňka Sajfertová, která na Akademii učí jevištní řeč a studentům se správným používáním mluvního hlasu pomáhala.

Režijní záměr Jakuba Hliněnského se opíral o podrobnou znalost psychologie jednotlivých postav a jejich spojitost s komedií dell'arte. Inspirace vycházela z rysů tohoto renesančního divadla, které v Cimarosově opeře nelze přehlédnout. Karolina s Paolinem, jako mladý milenecký pár; Fidalma s Geronimem, kteří by se dali ztotožnit se skupinou postav *Vecchi*, Geronimo konkrétně s postavou *Pantalona*. Komické situace chtěl režisér vystavět na absurditě, generačních konfliktech a také na společenské hierarchii. Tato témata tvoří celý příběh.

Do opery byli obsazeni i studenti Akademie, kteří byli součástí plzeňského provedení opery. Hudební nastudování a zkoušky probíhaly hladce a v lednu 2020 se začalo režijně zkoušet. Bohužel kvůli opatřením proti zastavení šíření viru covid-19 byl proces zkoušení zastaven a premiéra se nikdy neuskutečnila.

4. ZKUŠENOSTI INTERPRETKY S KOMICKOU ROLÍ

Studium zpěvu na Pražské konzervatoři přináší studentům možnost účinkovat ve školním Divadle Na Rejdišti. Nabízí tak příležitost získat cenné zkušenosti s divadelním prostředím, procesem zkoušení a také s nastudováním přidělené role.

V šestém ročníku konzervatoře jsem byla obsazena do role Popelky v opeře Veselohra na mostě Bohuslava Martinů a tím jsem se poprvé setkala s divadlem jako interpret. Martinů tento jednoaktový komický kus napsal v roce 1935 pro Český rozhlas jako rozhlasovou operu. Libreto si napsal sám podle stejnojmenné hry Václava Klimenta Klicpery. Martinů se snaží navázat na principy komedie dell'arte, rozsahem i obsahově se vrací ke komickému intermezzu z 18. století. Inscenaci v divadle konzervatoře režíroval Gustav Skála, hudební nastudování vedl pan Tomáš Hála. Režijně jsme byli vedeni k tzv. stylizovanému divadlu, měli jsme se pohybovat jako loutky a gesta měla být rázná a jasná. Postupně se ze stylizace ubíralo, obzvláště ve finále opery, kde je děj komplikovanější a vystupuje zde více postav najednou. Nebylo lehké se udržet v módu loutky a nepřidávat žádný přirozený pohyb, pracovat jen s mimikou a snažit se tak postavě vdechnout emoce. Na druhou stranu mi tento druh herectví pomohl se více soustředit na pěvecký part, který pro mne v tuto dobu nebyl zcela lehký. Na roli Popelky vzpomínám ráda, protože mi byla dobrým odrazovým můstkem v mém hereckém počínání.



Na konzervatoři jsem také dostala příležitost nastudovat roli Denisi de Flavigny v operetě Mam'zelle Nitouche. Práce s panem profesorem a režisérem Zbyňkem Brabcem pro mne byla velmi obohacující a inspirující. Také korepetice s panem profesorem Václavem Loskotem mi pomohly tuto roli uchopit stylově a přesvědčivě.

Pan režisér Brabec operetu upravil k potřebám studentů konzervatoře. Některá čísla ubral, naopak například matce představené přidal Schubertovu Ave Maria, protože v klasickém provedení jde jen o roli činoherní. Musela jsem se naučit dobře zacházet s mluvním hlasem, aby byl znělý a dobře posazený, bez zbytečného zatěžování a tlačení. Udržet v rovnováze mluvený text a zpěv pro mě bylo zásadní, abych se v roli cítila dobře a představení tak odehrála fyzicky i psychicky vyrovnaně. Próza a mluvené dialogy mi pomohly se v roli uvolnit a dovedly mě tak k přirozenému pohybu na jevišti. Spolupracoval s námi také pan choreograf Ivan Krob, který mne trpělivě a se zápalem připravoval na taneční kreace spojené se zpěvem. Role *Nitušky*, jak se v divadelní hantýrce říká, mě naučila cítit se na jevišti dobře, být živá a otevřená divákům.

V témže představení jsem se také představila v komické roli fortnýřky, která v klášteře funguje jako vrátná. Má neustále ucpaný nos, kýchá a podle toho také mluví. Právě v nesrozumitelném vyjadřování spočívá její komika. V představení konzervatoře pěvecky fortnýřka vystupovala pouze ve sborových částech, šlo spíše o činoherní postavu. V rámci herectví platilo rčení „všeho s mírou“, protože přeháněním její charakteristické mluvy by se lehce dalo sklouznout k trapnosti a kýči. Během zkoušek se podařilo vybalancovat herecký projev a fortnýřka tak byla divácky oblíbenou postavou.

Další komickou roli v mém repertoáru představuje Bastienka z Mozartova singspielu Bastien a Bastienka. Mozart toto dílko napsal roku 1768 v pouhých dvanácti letech. Jedná se o krátký komický kus obsahující lehké árie a prózu, která je propojuje.



Poprvé jsem roli Bastienky ztvárnila v roce 2018 v režii Vilmy Bořkovec v divadle Na Prádle se spolkem Mladá Opera Praha. Operu jsme uvedli v českém překladu Jaromíra Nohavici, což přispělo k zájmu současného publika o inscenaci. Jednalo se

o moderní pojetí pastýřského námětu, kdy byl děj zasazen do nadčasového baru a kouzelník Colas vystupoval jako šílený barman. Kostýmy byly inspirovány tradičním dobovým stylem, ale současnosti se přibližovaly skrze materiály a zpracování. Pěvecký part Bastienky není nijak náročný, naopak je potřeba držet se muzikálního cítění a dodržovat vše, čím Mozart partituru opatřil, aby árie nesklouzly do nudného hudebního kolotoče. Jednalo se o mou první zkušenost s dirigentem a orchestrem v rámci divadelního představení. Taktovky se ujal mladý dirigent Roman Maďar. Myslím, že pro první spolupráci s orchestrem v rámci operního představení byl Mozartův singspiel ideální. Režisérské nároky na akci na jevišti byly celkem vysoké a na souhru s orchestrem jako s doprovodným tělesem jsem si musela zvyknout. Naučila jsem se komunikovat s dirigentem a vnímat zvuk orchestru, což pro mne ze začátku zkoušení nebylo vůbec lehké. Naše představení mělo pozitivní ohlasy, Olga Janáčková na serveru operaplus ve své recenzi napsala: „*Eliška Vernerová byla půvabnou a dobře zpívající Bastienkou se znělým, v podstatě bezproblémovým sopránem*“.²⁷

S režisérkou Vilmou Bořkovec jsme se opět spolu setkaly při inscenaci Bastien a Bastienka, tentokrát v operním studiu pražské HAMU. Režijně se představení nijak zásadně nelišilo od inscenace v divadle Na Prádle. Premiéra se uskutečnila v prosinci 2019 v Divadle Inspirace, s klavírním doprovodem pana Jana Snítily. Bastienka se mi



v této inscenaci interpretovala lépe, protože jsem na sobě pociťovala určitý pokrok v pěvecké technice, oproti představení z roku 2018.

²⁷ JANÁČKOVÁ, Olga. *Mladá opera Praha: Bastien/ka na Prádle*. Opera+ [online]. [cit. 10. 4. 2021]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/mlada-opera-praha-bastien-ka-pradle/>.

V operním studiu HAMU jsem se také představila jako komediantka Esmeralda ve Smetanově Prodané nevěstě. Inscenaci režíroval již výše zmiňovaný student Akademie Jakub Hliněnský, hudební nastudování zaštilil pan dirigent František Babický. Premiéra proběhla v Divadle Inspirace za klavírního doprovodu pana profesora Jana Snítily. Esmeralda vystoupí ve třetím jednání opery, když přijíždí s komedianty do vsi jako tanečnice. Společně s principálem zpívá duet „*Milostné zvířátko*“, ve kterém přesvědčují pomateného Vaška, aby jim pomohl zachránit jejich večerní představení a převlékl se za medvěda. Esmeralda je velmi vděčná a oblíbená role, také díky tomuto známému duetu. Pěvecky není tolik náročná, spíše se od



interpretky očekává dobrá pohyblivá zdatnost a přirozenost na jevišti. Zpívala se mi dobře a vzpomínám na ni moc ráda. Také díky skvělým pěveckým a hereckým kolegům, jako byli Petr Dvořák a Vít Nosek, jsem se na jevišti cítila skvěle.

Další rolí, kterou jsem měla ztvárnit v rámci studia na pražské HAMU, byla Karolína z opery Utajené manželství. Premiéra měla proběhnout na jaře roku 2020 a bohužel se kvůli pandemii covid-19 neuskutečnila a uvedení opery se tak zcela zrušilo. Proběhly hudební zkoušky s dirigentem Norbertem Baxou, v režijních zkouškách s Jakubem Hliněnským jsme pokročili do poloviny prvního jednání. Studium pěveckého partu Karolíny pro mne bylo těžké. Byla to má první velká operní role a první zkušenost s velkolepým finále opery, dlouhými ansámby, apod. Cimarosa pěveckou linku Karolíny opatřil četnými ozdobami. Role je celkově určena spíše pro pohyblivější hlas. Recitativy měly být v této inscenaci nahrazeny prózou, která vycházela z českého překladu libreta z 19. století. Slovosled, některá slovní spojení a výrazy byly zastaralé, proto studium textu nebylo zcela snadné. V představení mohly být činoherní scény v češtině oživením pro diváky, protože pěvecké party měly zaznít

v originálním italském jazyce. Studium této role mne velmi pěvecky posunulo a mrzí mě, že se představení nikdy neuskutečnilo.

V akademickém roce 2020/2021 se v operním studiu HAMU připravuje Don Giovanni W. A. Mozarta. Jsem obsazena do role mladé venkovské dívky Zerliny. Hudební zkoušky probíhají se studentem dirigování Josefem Štefanem, za klavírního doprovodu pana profesora J. Snítily. Pokud by se uskutečnila premiéra, jako doprovodné těleso by se představil menší smyčcový orchestr. Režijní zkoušky by měly probíhat s panem docentem Tomášem Šimerdou. Studium této role je pro mne příjemnější a snadnější než studium Karolíny. Dvě árie a duety, které Zerlina v opeře zpívá, mám již nastudované z Pražské konzervatoře, což mi usnadnilo podstatnou část práce. Ansámby a recitativy se učí velmi dobře a pěvecky je celkově Zerlina pro můj hlas vhodnější. Pevně doufám, že se premiéra již uskuteční.

Mé jevištní zkušenosti jsou až na pár výjimek založeny na ztvárnění komických rolí, které mi jsou velmi blízké. Cítím se v nich dobře, protože ze své podstaty jsou uvolněné, hravé a živé, což mi pomáhá vystupovat na jevišti suverénněji a uvolněněji. Velký vztah mám k roli Bastienky, díky které jsem poznala radosti i strasti divadelního zkoušení a také spolupráci s orchestrem. V budoucnosti bych se ráda posunula k vážnějším a pěvecky náročnějším rolím, jako jsou například *Mimi (La Bohème)*, *Liù (Turandot)* a *Micaela (Carmen)*. Také bych se ráda více zaměřila na operetní literaturu, která mne nadchla již při studiích na konzervatoři.

5. ROZHOVOR S REŽISÉREM JAKUBEM HLINĚNSKÝM

5.1 Medailon Jakuba Hliněnského

Jakub Hliněnský vystudoval obor klasický zpěv na Pražské konzervatoři ve třídě profesora Valentina Prolata. Ve studiu pokračuje na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze v oboru zpěv u Martina Bárty a operní režii u Martina Otavy, kde ztvárnil v tamějším nastudování Figara z Figarovy svatby a Guglielma z Cosi fan tutte.



Už v raném věku se stal členem Dětské opery Praha. V roce 2014 nastoupil do souboru opery divadla J. K. Tyla v Plzni jako asistent režie. V řadě inscenací se tu uplatnil v menších rolích v operách Madama Butterfly (kníže Yamadori), Čarostřelci (Kilián a Samiel), Rusalce (Lovec a Hajný), Carmen (Dancairo a Morales) a dalších. Hlavní role nastudoval převážně v inscenacích operetních (Čardášová princezna, Polská krev, Pařížský život, Okouzlující slečna, Netopýr), ale i v operách Orfeo (Orfeo), Významné tajemství (Rossini) a Iris (Kjóto). Aktuálně také hostuje v Jihočeském divadle v Cosi fan tutte (Guglielmo) a Severočeském divadle v Čardášové princezně (Boni).

Na svém kontě má i samostatné režie: představení Papageno v kouzelném lese (2016), Tajné manželství (2018) a Prodáváme nevěstu (2018) a Prodanou nevěstu (2019) a nyní připravuje Italku v Alžíru (2021).

Aktuálně vyučuje operní herectví na Plzeňské konzervatoři.

5.2 Rozhovor-

Operu *Utajené manželství* Domenica Cimarosy jste režíroval již dvakrát, poprvé na konzervatoři v Plzni a po druhé na pražské AMU. Pojal jste obě inscenace stejně nebo byl režijní záměr pokaždé jiný?

*„Ano, měl jsem možnost režírovat *Tajné manželství* dvakrát v krátkém časovém období. Na premiéře v Plzni se byl podívat vedoucí katedry Zpěvu a operní režie Ivan Kusnjer, který mi sdělil, že se mu takový titul hodí do dramaturgického plánu na Akademii múzických umění v Praze. Z této skutečnosti jsem vycházel, a proto jsem zvolil podobnou režijní koncepci, ale s mnoha úpravami. Pojetí na Hamu se rozšířilo o hudební čísla, která jsme z mnohých důvodů museli na konzervatoři oželeť. Pro mne jako pro režiséra představovalo výzvu se na stejný titul podívat s odstupem a pokusit se nezaujatě vyřešit jeho pojetí. Měl jsem k tomu mnohonásobně vyšší rozpočet a především zpěváky v pokročilejším stádiu vývoje, nežli tomu bylo na konzervatoři, kterou ale nechci nijak hanit a podceňovat, protože jsme společně s mými studenty stvořili pěkné dílo a všichni se na něm posunuli vpřed.“*

Bylo těžké ke své druhé režii přistupovat střízlivě? Tedy nesrovnávat a pracovat úplně „nanovo“?

„Jak už jsem předestřel v předešlé odpovědi, byla to zajímavá a velmi obohacující zkušenost. Je vždy příjemné se podívat na dílo, které jste již měli možnost stvořit, z nové perspektivy.“

V inscenaci na pražské AMU jste se rozhodl recitativy nahradit mluveným slovem v češtině. Z jakého důvodu? Pomohla studentům činoherní práce s překladem více porozumět postavám?

„Abych byl upřímný, mým původním plánem bylo recitativy zpívat, protože si subjektivně myslím, že je to lepší forma. Interpret zpívá hudební čísla i hudební předěly, které posouvají děj, v jednom jazyce, navíc originálním. Ale z několika provozních důvodů tato možnost nepřípadala v úvahu, a proto jsem se rozhodl pro česky mluvenou prózu namísto zpívaných recitativů. Pomohlo to v několika směrech. Studenti se naučili, že mluvené slovo na jevišti je velká zkouška a byla to pro ně cenná zkušenost. Pomohlo jim to v bližším uchopení role, protože tomu lépe porozuměli, a pomohlo to také divákům, kteří se pak mohou lépe orientovat v ději.“

V opeře vystupují dvě ženské postavy. Jednou z nich je postava Karolíny. Jak tuto roli komplexně vnímáte?

„Postava Karolíny je mi velice sympatická. Je to slečna, která má úctu ke své rodině, ale zároveň naprosto upřímně a bezhlavě miluje svého milého Paolina, bez ohledu na jeho postavení, a je ochotná s ním i utéci. Karolína určitě není hloupá a naivní, ale má všechno dobře postavené a srovnané. Navíc její party v hudbě přináší něhu a cit, který je opravdový a čistý.“

Cimaroza Utajené manželství zkomponoval v roce 1792. Předtím již Mozart uvedl všechny tři zlomové komické opery. Vidíte z režijního hlediska podobnost mezi některými postavami?

„Zajímavá otázka. Určitě se při bližším zkoumání dostaneme k bodu, kdy si můžeme říci, že některé postavy jsou podobné. Nicméně bych to nepřipisoval nějakému kopírování, jedná se podle mě o snahu dobře a věrně vyobrazit určité typy. Myslím, že se to Mozartovi, Cimarošovi a dalším dařilo v té době velmi dobře a důvěryhodně.“

ZÁVĚR

První kapitoly diplomové práce jsou věnovány renesančnímu divadlu komedie dell'arte, jeho vývoji a významu v operách. Seznamují s důležitým reformátorem komického divadla C. Goldonim a poukazují na jeho podstatnou roli jakožto libretisty v počátcích komické opery. Práce se však především zabývá charakterem sopránových komických rolí s ohledem na povahu postavy a podrobně seznamuje s vybranými rolemi z klasicistních oper. Zaměřuje se na pojetí role Karolíny v analýze rozličných inscenací zahraničních i tuzemských a přináší zkušenosti mladé interpretky s uchopením komických sopránových rolí.

Pro vykreslení komické postavy v klasicistních operách je komedie dell'arte pozoruhodnou a důležitou součástí jejich charakteru, kterou nelze opomenout. V rámci operní inscenace tak dochází ke vkusné a stylové intepretaci. V rámci moderního režijního pojetí lze s tímto renesančním žánrem stále pracovat a propojit tak historii se současností zajímavě a přístupně dnešnímu divákovi.

„Cílem vzdělání a moudrosti je, aby člověk viděl před sebou jasnou cestu života, po ní opatrně vykročoval, pamatoval na minulost, znal přítomnost a předvídal budoucnost.“²⁸

²⁸ KOMENSKÝ, J. A. [online]. [20. 4. 2021]. Dostupné z: <https://citaty.net/citaty/267944-jan-amos-komensky-cilem-vzdelani-a-moudrosti-je-aby-clovek-videl-pr/>.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ

Literatura:

ABBATEOVÁ, Carolyn et al. *Dějiny opery posledních 400 let*. 1. vyd. Praha: Argo, 2012. 652 s. ISBN 978-80-257-2094-3.

KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. 592 s.

KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. 2. vyd., přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-463-7.

KRONBERGEROVÁ, Marie. *Don Giovanni na Ovocném trhu aneb Italské árie ústy pražských pěvců*. 1. vyd. Unhošť: VIA STILE, 2017. 423 s. ISBN 80-238-5629-4.

KRONBERGEROVÁ, Marie. *Don Giovanni. Pracovní překlad libreta*. 2020. 86 s.

MARKOVÁ-KRYSTLÍKOVÁ, Jiřina a Anna NOVOTNÁ. *Opera nás baví: [první kniha o opeře pro děti i rodiče]*. Ilustroval Jiří VOTRUBA. Praha: Práh, 2005. ISBN 80-7252-121-7.

POSPÍŠIL, Miroslav. *Příběhy slavných oper. Od Mozarta k Janáčkoví*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Brána, 2017. 280 s. ISBN 978-80-7243-977-5.

REGLER-BELLINGER, DR. Brigitte et al. *Velká encyklopedie. Opera*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996. 632 s. ISBN 80-204-0541-0.

VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. Praha: Albatros, 2005. Klub mladých čtenářů (Albatros). 300 s. ISBN 80-00-01788-1.

Hudebniny:

Bärenreiter Kassel: *Studijní klavírní výtah - Don Giovanni*

Edition Peters: *Studijní klavírní výtah - Così fan tutte*

Edition Peters: *Studijní klavírní výtah - Le nozze di Figaro*

Ricordi: *Studijní klavírní výtah - Il matrimonio segreto*

Internetové zdroje:

<https://www.ziva-hudba.info/>

<https://www.casopisharmonie.cz/>

<http://www.hudebnirozhledy.scena.cz/>

<https://www.youtube.com/watch?v=NmlxiKPV-zY>

<https://www.youtube.com/watch?v=uEy2AVeLu8c>

<https://www.youtube.com/watch?v=gzc0wgHVGLI>

PŘÍLOHY

No. 12 Aria

Andante grazioso

ZERLINA

Bat - ti, bat - ti, o bel Ma - set - to, la tua po - ve - ra Zer -
 Schlag mich, schlag mich, mein Ma - set - to, ich will al - les oh - ne

Viol. *Viol. (KAW), KRASNY NASTITO, SLE (KAW) ZERLINA*

Flauto
 Oboe
 Fagotto
 Corni
 Archi

p
 Vc. obbligato

4

Z. - li - na: sta - rò qui come a - gnel - li - na le tue bot - te ad a - spet -
 Kla - gen wie ein sanf - tes Lamm er - tra - gen, dei - ne Prü - gel - nehm ich -

BUZU TAPU STAT JAKO OVEKA - TU RA'NY OVEKA'NT

8

Z. - tar. Bat - ti, bat - ti la tua Zer -
 hin. Schlag mich, schlag mich, ich will's er -

Fl.,
 Ob.

min (quadrina)

12

Z. - li - na: sta - rò qui, sta - rò qui le tue bot - te ad a - spet -
 - tra - gen: wie ein Lamm, wie ein Lamm, dei - ne Prü - gel - nehm ich

Handwritten note above measure 12

16

Z. - tar. hin. La - scie - rò stra - ziar - mi il
Zaus nur wild mich in den

Fl., Ob. MECHANI SI VYKRYHAT

Viol. tr

Fg.

20

Z. cri - ne, Haa - ren. la - scie - rò ca - var - mi
kratz mir wü - tend aus die

Fl., Ob. MECHANI SI VYKRYHAT

Viol. tr

Fg.

24

Z. gli oc - chi, e le ca - re tue ma - ni - ne lie - ta - poi sa - prò ba -
Au - gen, ich - werd erst mein Glück er - fah - ren, hab die - Hand ich dir - ge -

Viol. A DRAHE TYE RUCKY RADA PAK DOKAZU LI'BAT

28

Z. - ciar, sa - prò ba - ciar, ba - ciar, sa -
- küsst, ich dir ge - küsst, ge - küsst, ich

sfp

32

Z. *- prò _____, sa - prò ba - ciar.*
dir _____, ich - dir ge - küsst.

36

Z. *Bat - ti, bat - ti, o bel Ma - set - to, la - tua po - ve - ra Zer -*
Schlag mich, schlag mich, mein Ma - set - to, ich - will al - les - oh - ne

Viol.

40

Z. *- li - na: sta - rò qui come a - gnel - li - na le tue bot - te ad a - spet -*
Kla - gen wie ein sanf - tes Lamm er - tra - gen, dei - ne Prü - gel - nehm ich -

44

Z. *- tar. O bel Ma - set - to, bat - ti,*
hin. O mein Ma - set - to, schlag mich,

Fl.

48

Z.

bat - ti, sta - rò qui —, sta - rò qui — le tue bot - te ad a - spet -
 schlag mich, wie ein Lamm —, wie ein Lamm —, dei - ne Prii - gel - nehme ich

52

Z.

- tar. Ah lo ve - do,
 hin. Ach, da - zu - hast

Viol. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

ARAI TO KIDIM

55

Z.

non hai co - re,
 du das Herz - nicht,

MEZAS SRDOK

57

Z.

ah non hai co - re, ah lo ve - do, non hai co - re:
 hast du das Herz nicht, ach da - zu hast du das Herz nicht:

tr *tr* *cresc.* *f*

*) T. 60: Die Fermate sollte ausgeziert werden. / M. 60: The fermata should be embellished.

***) T. 60: Vor dem Takt- und Tempowechsel steht im Autograph kein Taktstrich. / M. 60: No barline is found in the autograph before the change of meter and the new tempo marking.

Allegretto

61

Z. Pa - ce, pa - ce, o vi - ta mi - a, pa - ce, pa - ce, o vi - ta
 Frie - den, Frie - den lass - uns schlie - ßen, Frie - den, Frie - den lass - uns

MIR, Viol., Va. O ZIVOTE 1143

p Vc. obbligato

64

Z. mi - a; in - con - ten - tied al - le - gri - a not - te e di - vo - gliam pas -
 schlie - ßen; lass - die Lie - be uns - ge - nie - ßen vol - ler Glück bei Tag - und

YE SPOKOSHISI A VESEU NOC A DEN DNEDE

simile

68

Z. - sar not - te e
 Nacht vol - ler

TRÄHT

71

Z. di - vo - gliam pas - sar not - te e
 Glück - bei Tag - und Nacht vol - ler

NO TR

74 *) Vi-

Z. *di vo-gliam pas-sar, not-te e di vo-gliam pas-*
Glück bei Tag- und Nacht, vol-ler Glück bei Tag- und

78

Z. *-sar. Pa-ce, pa-ce, o vi-ta mi-a, pa-ce,*
Nacht. Frie-den, Frie-den lass-uns schlie-ßen, Frie-den,

simile

81

Z. *pa-ce, o vi-ta mi-a; in con-ten-ti, in al-le-*
Frie-den lass-uns schlie-ßen; lass die Lie-be uns ge-

84 -de *ph*

Z. *-gri-a not-te e di vo-gliam pas-sar, sì sì sì sì sì*
-nie-ßen vol-ler Glück bei Tag- und Nacht, ja ja ja ja ja

Viol.

*) Die Streichung der Takte 78-85 ist von Mozart für die „Wiener Fassung“ (vgl. Vorwort) vorgenommen worden. / The deletion of measures 78-85 was made by Mozart for the "Vienna version"; cf. Preface.

87

Z.

sì, not - te e di - vo - gliam pas - sar, sì sì sì sì sì
 ja, vol - ler Glück bei Tag - und Nacht, ja ja ja ja ja

Archi

90

Z.

sì, not - te e di - vo - gliam pas - sar, vo -
 ja, vol - ler Glück bei Tag - und Nacht, bei

Archi

93

Z.

- gliam pas - sar, vo - gliam pas -
 Tag und Nacht, bei Tag und

Fl.

96 (Parte.)
 (Sie geht ab.)

Z.

- sar.
 Nacht.

Viol.

Fl., Ob.

pp

No. 18 Aria
Grazioso

ZERLINA

Viol. *mezza voce*

Flauti
Clarineti
Fagotti
Corni
Archi

Cor.

8

Z.

Ve-drai, ca - ri - no, se sei buo - ni - no, che bel ri -
Bist du, mein Lieb - chen, brav wie ein Täub - chen, hab ich, ein
УЛИЦЬС, НИЛОУЧЬС, КРИЄ БУДЕС ХОЗЬЮДИЧЬС, ЗАЧЬ СЕКАМ!

p Archi

Cor.

14

Z.

- me - di - o ti vo-glio dar —. È na - tu - ra - le,
Mit - tel hier, das geb ich dir —. Es ist na - tür - lich,
ЛЕК ТИ СЧЕ ДАТ. СЕ ПРИДАТ!

Viol. *tr*

Legni

Cor.

Archi

21

Z.

non da di - sgu - sto, e lo spe - zia - le non lo sa
und schmeckt nicht ü - bel, kein A - po - the - ker macht es dir!
НЕВІВІВА НЕЧАУСТІВІ, ЛЕКАРМКА НЕ МОЖЕ!

Viol. *tr*

Archi

Fg.

28

Z. far, no, non lo sa far, no, non lo sa far _____ È un cer - to
 hier, nein, macht es dir hier, nein, macht es dir hier _____ Es schafft dir

UDĚCAT Fl.

35

Z. bal - sa - mo che por - to ad - dos - so: da - re te'l pos - so, se'l vuoi pro -
 Lin - de - rung, wird dich ku - rie ren: magst du's pro - bie - ren, ich trag's bei

BAKRA'N, KTEK' NOS'N PĀI SĀE DĀT TI HO HOHU, Clar. DESTU HO CHEČ

tr

Archi

Cor.

41

Z. - var _____ Sa - per vor - re - sti
 mir _____ Du möch - test wis - sen,

VĀZKOUSĚT. tr

Viol.

Legni

Archi

tr

tr

tr

tr

47

Z. do - ve mi sta, do - ve, do - ve, do - ve mi sta _____ ?
 wo ich es hab, wo ich, wo ich, wo ich es hab _____ ?

KDE HO NĀN

tr

Cor.

Archi

*) T. 51: Die Fermate sollte ausgeziert werden. / M. 51: The fermata should be embellished.

(facendogli
toccar il core)
(Sie legt seine
Hand auf ihr Herz.)

53

Z.

Sen - ti - lo bat - te - re,
Fühl es nur klop - fen hier,

Legni

Cor.

POŠEČIMI SI HODI ŽAK BIJEI

60

Z.

toc - ca - mi qua. Sen - ti - lo bat - te - re, sen - ti - lo bat - te - re,
rühr es doch an. Fühl es nur klop - fen hier, fühl es nur klop - fen hier,

70KMI SE NE TAM.

Viol.

mf Archi *p* *mf* *p*

Fiati

65

Z.

toc - ca - mi qua. Sen - ti - lo bat - te - re, sen - ti - lo bat - te - re,
rühr es doch an. Fühl es nur klop - fen hier, fühl es nur klop - fen hier,

tr Tutti *mf* Archi *p* *mf* *p* Fiati

70

Z.

sen - ti - lo bat - te - re, toc - ca - mi qua, qua,
fühl es nur klop - fen hier, rühr es doch an, da

tr

75

Z.

qua ———. Sen - ti - lo — bat - te - re —, toc - ca - mi qua, qua,
 an ———. Fühl - es - nur - klop - fen - hier —, rühr es doch an, ja,

tr

Legni

Archi

FL.

80

Z.

toc - ca - mi qua, qua, toc - ca - mi qua —, qua, toc - ca - mi qua. [300]
 rühr es doch an, ja, rühr es doch an —, ja, rühr es doch an.

Viol.

Tutti *cresc.* *f*

(Parte con Masetto.)
 (Sie geht mit Masetto ab.)

86

tr

93

tr

tr

p

Legni

Fiati

99

tr

Tutti

pp

33

so - li sa - re - mo, e là, gio - iel - lo mi - o, ci spo - se - re - mo.
 wir sind al - lein dort, und dort, mein teu - res Klein - od, hal - ten wir Hoch - zeit.

SADI DUDENE A TAM, KLENOTE MUD, SE VERME ME

No. 7 Duettino

Andante

DON GIOVANNI

Là ci da - rem la ma - no, là mi di - rai di sì;
 Dort Hand in Hand wir bei - de, dort sagst du mir dann ja;

TAM SI PODAME RUCI, TAM MI REKA S'ARO

Flauto
 Oboi
 Fagotti
 Corni
 Archi

Archi *p*

Ob. *cresc.*

Fg.

Cor.

5 ZERLINA

Z.

D.G.

ve - di, non è lon - ta - no, par - tiam, ben mio, da qui.
 komm nur, es macht dir Freu - de, es ist, mein Lieb, ganz nah.

VITIS, NENI TO DALEKO. POSOMEI, VILCAKU, ODIU FI.

Ob.

Fg.

Vor - ich
 ШИТЕЛА

9

Z.

- rei, e non vor - re - i, mi tre - ma un po - co il cor; fe - li - ce, è ver; sa -
 möch - te, schwan - ke noch, es zit - tert mir mein Herz; ich wär so glück - lich,

BYCH A NECHTĚLA, CHVESE SE MI TROCHU PARDEE, ŠPASTMA, TO SE PRAVU

p

cresc.

p

14

Z. *- rei _____, ma_ può bur-lar - mi an - cor_, ma _____ può bur - lar - mi an -*
doch _____, mag sein, es ist nur_ Scherz, mag _____ sein, es_ ist nur_
BYCH BYLA, AVŠAK MUŽE SE MI SPAT STALE

Cor.

18

Z. *- cor. Mi fa__ pie - tà__ Ma -*
Scherz. Ma - set - to__ wird's zum
DE MI LI TO MASETTA

D.G. **DON GIOVANNI**

Vie - ni, mio bel di - let - to;
komm doch, du mei - ne Freu - de;
PODDI ME POTESHU!

Fl. Ob. *mf Tutti* *Archi p*

22

Z. *- set - to; pre - sto non son_ più_*
Lei - de; ich_ kann nicht wi - der -
HOMEN, MESSEN NE?

D.G. *io can-gie-rò tua_ sor - te.*
du führst ein neu - es_ Le - ben.
DAI ZDRAVIA ZVAJ OSMI

Fl. Ob. *mf Tutti* *Archi p*

Handwritten: 26/30/35

26

Z. *SILVA!*

for - te, non son più for - te, non son più for - te.
 stre - ben, nicht wi - der - stre - ben, nicht wi - der - stre - ben.

D.G.

Vie - ni, vie - ni!
 Komm doch, komm doch!

Fl., Ob.

fp 3

30

Z. *ferro* *libero!*

Vor - rei, e non vor - re - i,
 Ich möch - te, schwan - ke noch - ,

D.G.

Là ci da - rem la ma - no, là mi di - rai di
 Dort Hand in Hand wir bei - de, dort sagst du mir dann

Fl. *ferro* *libero!*

Archi

Ob. *cresc.* *p*

Fg.

Cor.

35

Z.

mi tre - ma un po - co il cor; ma
 es zit - tert mir mein Herz; mag

D.G.

sì; par - tiam, ben mio, da qui.
 ja; es ist, mein Lieb, ganz nah.

Fl., Ob.

Fg.

39

Z. *può bur-lar - mi an-cor. Mi fà - pie - tà - Ma -*
sein, es ist nur Scherz. Ma - set - to - wird's zum

D.G. *Vie - ni, mio bel di - let - to;*
Komm doch, du mei - ne Freu - de;

mf p

42

Z. *- set - to; pre - - sto non son - più - for - te, non son - più -*
Lei - de; ich kann nicht wi - der - stre - ben, nicht wi - der -

D.G. *io can-gie-rò tua sor - te;*
du führst ein neu - es Le - ben;

mf p

45

Z. *for - te, non son più for - te;* *Postume!* *an - diam! ...*
- stre - ben, nicht wi - der - stre - ben; wir gehn! ...

D.G. *an - diam, an - diam! ...*
wir gehn, wir gehn! ...

Archi

*) T. 49: Vor dem Takt- und Tempowechsel steht im Autograph kein Taktstrich. / M. 49: No barline is found in the autograph before the change of meter and the new tempo marking.

Allegro

*provoked
imp./vive*

50

Z. An-diam, an-diam, mio be-ne, a ri - sto-rar le pe-ne d'un in - no -
Mein Lieb, so lass uns ei-len und Lie - bes-wun - den hei-len, die A - mors

D.G. An-diam, an-diam, mio be-ne, a ri - sto-rar le pe-ne d'un in - no -
Mein Lieb, so lass uns ei-len und Lie - bes-wun - den hei-len, die A - mors

PODZMEI DOKAZIEM, UTEŠT STRAŠI NEVINNI ČAKIČI

p Archi

55

Z. - cen - te a - mor. An-diam, an-diam, mio be-ne, a ri - sto-rar le
Un - schuld schlug. Mein Lieb, so lass uns ei-len und Lie - bes-wun - den

D.G. - cen - te a - mor. An-diam, an-diam, mio be-ne, a ri - sto-rar le
Un - schuld schlug. Mein Lieb, so lass uns ei-len und Lie - bes-wun - den

Archi

61

Z. pe-ne d'un in - no - cen - te a - mor.
hei-len, die A - mors Un - schuld schlug.

D.G. pe-ne d'un in - no - cen - te a - mor. An - diam!
hei-len, die A - mors Un - schuld schlug. Wir gehn!

Fl., Viol *tr*

Cor., Archi (*pizz.*)

3

dim. → dove si procedeva 105

67

Z. An - diam! An - diam!
Wir gehn! Wir gehn!

D.G.

An - diam!
Wir gehn!

Tutti

72

Z. An-diam, mio be-ne, an-diam, le pe-ne a ri - sto-rar d'un
Mein Lieb, so lass uns gehn, die Wun-den hei-len wir, die

D.G. - diam! An-diam, mio be-ne, an-diam, le pe-ne a ri - sto-rar d'un
gehn! Mein Lieb, so lass uns gehn, die Wun-den hei-len wir, die

Tutti

77

(Vanno verso il casino di Don Giovanni, abbracciati etc.)
(Umschlungen usw. wenden sie sich Don Giovanni's Schlösschen zu.)

Z. in - no - cen - te a - mor;
A - mors Un - schuld schlug.

D.G. in - no - cen - te a - mor;
A - mors Un - schuld schlug.

FL. Ob.

Archi (pizz.)

vsele ži jeste dnes? i jete, tukle bajku si poudejte delom

Do. *Despina*

Bei-spiel. [85] Vor-bei sind die Zei-ten, wo noch Kin-der an sol-che Mär-chen glaubten.
sem-pi. Via, via, pas-sa-ro i tem-pi da spac-iar que-ste fa-vo-le ai bam-bi-ni.

attacca subito Nr. 12. Arie

Nr. 12. Arie

Allegretto

Do. *Despina*

Beim Män-nervolk, bei Sol-da-ten,
In uo-mi-ni, in sol-da-ti,

du - stojnici

Do.

by vernost meli snal

da sucht ihr treu-en Sinn,
spe-ra-re fe-del-tä,

Fl. VI. Str.

Do.

re pa'noae by vernost meli snal

beim Män-nervolk, da sucht ihr treu-en Sinn, bei Sol-
in uo-mi-ni spe-ra-re fe-del-tä, *in sol-*

Hbl.

Do.

mi - ci by vernost meli snal, (mili snal) (mili snal?) (Lachend)

da - ten, da - sucht ihr treu-en Sinn, sucht ihr da treu-en Sinn? Sie ver-
da - ti - spe-ra-re fe-del-tä, fe-del-tä, fe-del-tä? Non vi

Str. VI.

mf G. Orch.

romm, se musim hoorné smát, veru romm, se musim hoorné

De. zeihn, wenn ich an-drer Mei-nung bin, Sie ver-zeihn, wenn ich an-drer Mei-nung
fa - te sen - tir per ca - ri - tà, non vi fa - te sen - tir per ca - ri -

smát
Allegretto *Všichni li pánové pro z leha tešta, pro z leha*

De. bin. Al - le aus glei - chem Stoff sind die - se Män - ner, sind die - se
tà! Di pa - sta si - mi - le son tut - ti quan - ti, son tut - ti

Fl. Ob.
Fg. Str.

tešta, mohlík z verhoval, panasik z města, každý jak vich nám uleli

De. Män - ner: Wirbeln - des E - spen - laub, wechselnde Win - de, die sind be - stän - di - ger, treu - er als
quan - ti: le fron - de mo - bi - li, l'au - re in - co - stan - ti han più de - gli uo - mi - ni sta - bi - li -

mf p mf p mf p mf

hned. Shledy mámise *lakavé sli - by*

De. sie. Trä - nen voll Heu - che - lei, trü - gen - de Bli - cke,
tà. Men - ti - te la - gri - me, fal - la - ci sguar - di,

p

slovička li - benná same' jinu chyby za které' ka - ja'

De. schmeichelnde Wor - te und heim - li - che Tü - cke, das ist, was al - le
vo - ci in - gan - ne - vo - li, vez - zi bu - giar - di, son le pri - ma - rie

cresc. mf p

by dala wéd, za kleré kárda' by dala wéd. Za bractcu

De. so gut ver-stehn, das ist, was al - le so gut ver-stehn. Sie lie-ben
 lor qua - li - tà, son ie pri - ma - rie lor qua - li - tà. In noi non

meschurat vycra

cresc. mf p

vyhradné mají nás pa - mi, splnit co si - bi - li, toho se

De. nichts in uns als ihr Ver - gnü - gen, und sie ver - ach - ten uns, wenn wir er -
 a - ma - no che il lor di - let to, poi ci di - spre - gia - no, ne - gan - ci af -

shuaní, pro naše souřemí nemají eil, pro naše souřemí nemají

De. lie - gen, o, den Bar - ba - ren ist Mit - lei - den fern, o, den Bar - ba - ren ist Mit - leid so
 fei - to, ne val da' bar - ba - ri chie - der pie - tà, ne val da' bar - ba - ri chie - der pie -

cresc. f G. Orch.

eil scháři jim eil, scháři jim eil

De. fern, Mit - leid so fern, Mit - leid so fern.
 tà, chie - der pie - tà, chie - der pie - tà.

Str. p p G. Orch.

by míle' divenky mějle tu píci, at' laké pánsvé usármu

De. Laßt uns mit glei - chem Geld je - ne be - zah - len, die uns die Ru - he so grau - sam oft
 Paghiam, o fem - mi - ne, du - qual mo - ne - ta que - sta ma - le - fi - ca raz - za in - dis -

vliei, miloval zertem, tot' vesele zil, miloval zertem, tot' vesele

De. stah-len, liebt nur zum Zeit-vertreib, liebt nur zum Spaß, liebt nur zum Zeit-vertreib, liebt nur zum
cre-ta: a-miam per co-mo-do, per va-ni-ta, a-miam per co-mo-do, per va-ni.

Str.

zil

De. Spaß, liebt nur zum Zeit-vertreib, liebt nur zum Spaß, *la ra la,*
ta, *a-miam per co-mo-do, per va-ni-ta,* *la ra la,*

VI. I G. Orch.

tr

De. *la ra la, la ra la la,* liebt nur zum Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß,
la ra la, la ra la la, *a-miam per co-mo-do, per va-ni-ta,*

Str. VI. I

tr

De. *miloval zertem tot' vesele zil* liebt nur zum Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß, *la ra la,*
a-miam per co-mo-do, per va-ni-ta, *la ra la,*

G. Orch.

tr

De. *miloval zertem tot' vesele zil* *miloval* liebt nur zum Zeit-vertreib, liebt nur zum Spaß, liebt nur zum
la ra la, la ra la la, *a-miam per co-mo-do, per va-ni-ta,* *a-miam per*

Str. *f* *p*

ritornello *let' vesale* *rit.* *mi loval* *ritornello* *let' vesale* *rit.* (Sie gehen ab)

De. Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß, — liebt nur zum Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß. [89]
 co - mo - do, per va - ni - tà, — a - miam per co - mo - do, per va - ni - tà.

f G. Orch. *p cresc.* *f*

Zehnte Szene

Don Alfonso (allein). Dann Despina.

Rezitativ

Vit Don Alfonso

D.A. Wel-ches Schweigen, welch weh-muts-vol-le Stil-le at-men hier die-se
 Che si - ten - zio, che a - spet - to di tri - stez - za spi - ra - no que - ste

Cont. Cemb.

D.A. Räu-me! Ar-me Mäd-chen, sie ha-ben nicht ganz Un-recht: Drum müs-sen wir sie
 stan-ze! Po-ve - ret - te, non han già tut-to il tor-to: bi - so - gna con - so -

D.A. trö - sten. In - des die bei - den leicht - gläu - bi - gen Freun - de, wie ich ih - nen ge -
 lar - le: in - fin che van - noi due ere - du - li spo - si, com' io lo - ro com -

Nr. 19. Arie

Andante

Harđa' d'iska' xahny v mlade', vsechna kouz-la ma' je
Despina

De. 

Schon ein Mädchen von fünf-zehn Jah-ren muß die gro-ße Kunst ver-
U - na don - naa quin-di - cian-ni dee sa - per o - gni gran

Fl. Fg.
Hrn. Str. *f* *p*

De. 

znati umel va-bivě s mušě hvale' jako loutky v dít' je
ste-hen, wie am be-sten wir Näschen dre-hen, wie wir Män-ner schlau hin-ter-
mo - da: do-veil dia - vo - lo ha la co - da, co-sa è be - ne, e mal cos'

Fl. Fg.

De. 

ma'. žistě ra-da zna' by ča-ny, jako je
gehn, ler-nen all die Schel-me-rei-en, die den
e. Dee sa - per le ma - li - ziet - te che in - na -

VI.

De. 

v si-tě ra-bit heřky' usměv' sladky', plane' stesky, slon
eit - len Män - nern schmeicheln, fälsches Lä-cheln, fälsches Wei-nen muß uns
mo - ra - no glä - man - ti, fin-ger ri - so, fin-ger pian - ti, in - ven -

Fl. Fg.

De. 

v lička' lakat zna', usměv' sladky', plane' stesky, slon
stets zu Dien-sten sein, fal-sches Lä - cheln, fal-sches Wei - nen muß uns
tar i - bei per - chě, fin-ger ri - so, fin-ger pian - ti, in - ven -

v l'icka lakal xna!

Allegretto

La mabu

De. *stets zu Dien - sten sein.*
tar i bei per - ché. *Fl. Fig. VI.* *Spielt man die*
Dee in un mo -

De. *chn' - li' dvacet jich sil' na bleskem o - ci sto se jich saci,*
Sprö - de ge - gen den ei - nen, sprechen die Au - gen heimlich mit neu - nen,
men - to dar ret - ta a cen - to, eol - le pu - pil - le par - lar con mil - le,

De. *vsem nadij da - li a vsem se omali aniz kedo*
dem Hoff - nung ma - chen, an - dre ver - la - chen, mit je - nem
dar spe - me a tut - ti sien bel - li, o brut - ti, sa - per na -

De. *Lomati ma' ze bra to mamira' kedix to muv' masi' thal jon se prasni' thal jon se*
ne - cken sich, vor dem ver - stecken sich, mit off - nen Zü - gen frisch und frei lü - gen, frisch und frei
scon - der - si sen - za con - fon - der - si, sen - za arros - si - re sa - per men - ti - re, sa - per men -

vi. pondat! *Fl. Fig. VI.*

De. *hudsí. Tak chyt' vi' dička kazidomus vladne ravarsky vladne chrami se*
lü - gen: So kann als Kö - nin man komman - die - ren, al - les re - gie - ren nach sei - nem
ti - re, e qual re - gi - na dall' al - to so - glio eol pos - so e vo - glio far - si ub - bi -

Str.

da'š *kaide'mu* *plánu, xavariu, xádné chrám*

De. *Sinn, dir;* so kann als Kö-ni-gin man kom-man - die - ren nach sei-nem
e qual re - gi - na col pos-soe vo - glío far-si ub - bi -

Fl. Fg. Str.

da'š. *že jow lak státi* *bude jin*

De. *Sinn, dir;* Wünschen viel-leicht Sie weit-re Be-
(Par ch'ab-bian gú - sto di tal dot-

Fl. Fg. Str.

Vl. Fl. Fg. Via. Hr. Hr.

lito, Despina vi to, co se ma' pláti, co se ma' pláti.

De. leh - rung, Ih-re De - spi - na steht zu Ge - bot, — steht zu Ge - bot.
tri - na, vi - va De - spi - na che sa ser - vir, — che sa ser - vir)

Bläs. Str. Hr.

La malou chri - li' dvacet jich xili' sa bleskom i - ei sto se jich

De. Spielt man die Sprö - de ge-ge-n den ei - nen, sprechen die Au - genheimlich mit
Dee in un mo - men - to dar ret - ta a cen - to, col - le pu - pil - le par - lar con

laci *všem naděj* *da'li a všem se*

De. neu-nen, mil - le, dem Hoff-nung ma - chen, an - dre ver-
dar spe - me a tut - ti sien bel - li, o

smá-li anix kedo anáti má, xi bra lo mámviva, kedyi lo muir prási, lhal jen se

De. *la - chen, mit je - nem ne - ckensich, vor dem ver - ste - ckensich, mit off - nen Zügen frisch und frei*
brut - ti, sa - per na - scon - der - si sen - za - con - fon - der - si, sen - za - ar - ros - si - re sa - per men

VI.

De. *prási, lhal jen se prási, tak chytrá - de diuka každému vládmu zavarok*
lü - gen, frisch und frei lü - gen: So kann als Kö - ni - gin man komman - die - ren, al - les re -
ti - re, sa - per men - ti - re, e qual re - gi - na dall' al - to so - glio col pos - so e

Hrn.

Fl. Str.

u neoperat

De. *rádmé chráni se dáš, každému vládmu zavarok*
gie - ren nach sei - nem Sinn, so kann als Kö - ni - gin man kom - man -
vo - glio far - si ub - bi - dir, e qual re - gi - na col pos - so e

Fl. Str.

De. *rádmé chráni se dáš, každému vládmu zavarok*
die - ren nach sei - nem Sinn, so kann als Kö - ni - gin man kom - man -
vo - glio far - si ub - bi - dir, e qual re - gi - na dall' al - to

Fl. Fg.

De. *rádmé, zavarok rádmé, ba rádmé, ba rádmé*
die - ren, al - les re - gie - ren, ja, al - les re - gie - ren,
so - glio col pos - so vo - glio, col pos - so e vo - glio,

Str.

De. *za - varkey (Madne) zhrani se dal, by*
 al - les re - gie - ren nach sei - nem Sinn, ja,
 col pos - soe vo - glio far - siub - bi - dir, si

Str. *fp* *cresc.*

De. *zhrani se dal, by zhrani se dal*
 nach sei - nem Sinn, ja, nach sei - nem Sinn. Fl. Fg. VI.
 far - siub - bi - dir, si far - siub - bi - dir.

G. Orch. *f* *p*

De. *xi piw tak stali hude zim li-to, Despina*
 Wünschenviel - leicht Sie weit - re Be - leh - rung, Ih - re De -
 (Par ch'ab-bian gu - sto di tal dot - tri - na, vi - va De -

G. Orch.

De. *vi' lo, co se ma' stali, Despina vi' lo, co se ma' stali, Despina*
 spi - na steht zu Ge - bot, Ih - re De - spi - na steht zu Ge - bot, Ih - re De -
 spi - na che sa ser - vir, vi - va De - spi - na che sa ser - vir, vi - va De -

De. *vi' lo, co se ma' stali, co se ma' stali, co se ma' stali. (Geht ab)*
 spi - na steht zu Ge - bot, steht zu Ge - bot, steht zu Ge - bot. [227]
 spi - na che sa ser - vir, che sa ser - vir, che sa ser - vir.)

N.9
ARIA
CAROLINA

Nr.9
ARIE
CAROLINA

Edynette pour

CAROLINA

Larghetto con moto

Per-do-na-te, si-gnor
O verzeihn Sie, gnädiger

sf sf sf sf sf
ff A. G. Orch.
pp

rechnen wir, a dreyen

mi-o, s'io vi la-scio e fo par-ten-za.
Herr, wenn ich es wag zu wi-der-stre-ben,

f smorz.....
+Fg. sf

Abend beya Katerkoy (Lecoband) rechnen to Ark, rechnen

Io per es-se-re Ec-cel-len-za non misento vo-lon-tà.
Mich zur Grä-fin zu er-he-ben, da zu fehlt Geschick und Lust!

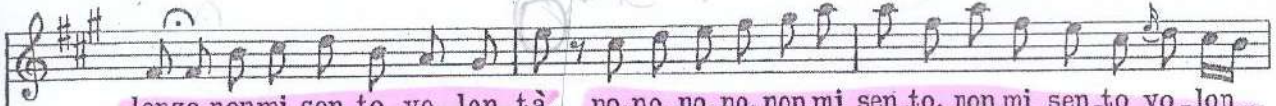
p
f
59 G. Orch.

Vle Fg.

Perdo-nate, signor mio, perdo-nate, perdo-na-te: io per es-sere Ec-cel.
Sie verzeihen meine Kühnheit! Sie verzeihen, Sie verzeihen! Mich zur Gräfin zu er-

p
[p]
VI.

a-pochonja puchel un micht



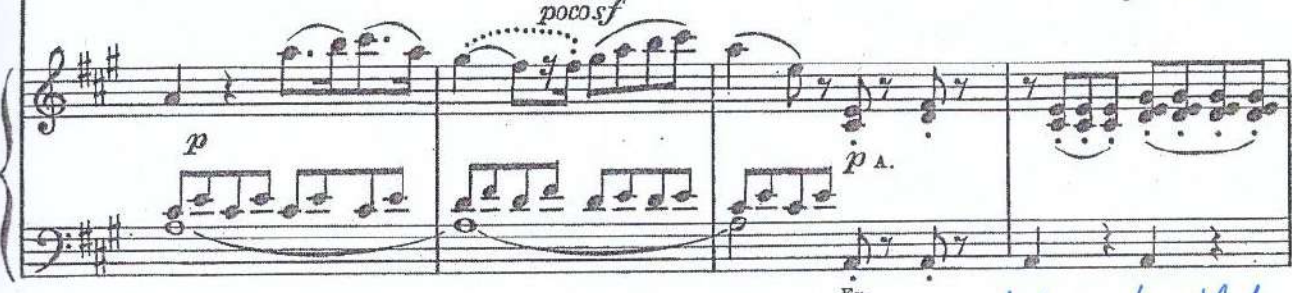
lenza non mi sen-to vo-lon-tà, no, no, no, no, non mi sen-to, non mi sen-to vo-lon-
heben, da-zu fehlt Geschick und Lust, nein, nein, nein, nein, da-zu fehlt mir, da-zu fehlt Geschick und



Talk chi si resisten



-tà. Lust! Tan-too-no-reèri-ser-
Sol-che Eh-re gönnt sich



Arno, kals mi' malaku malakhi'



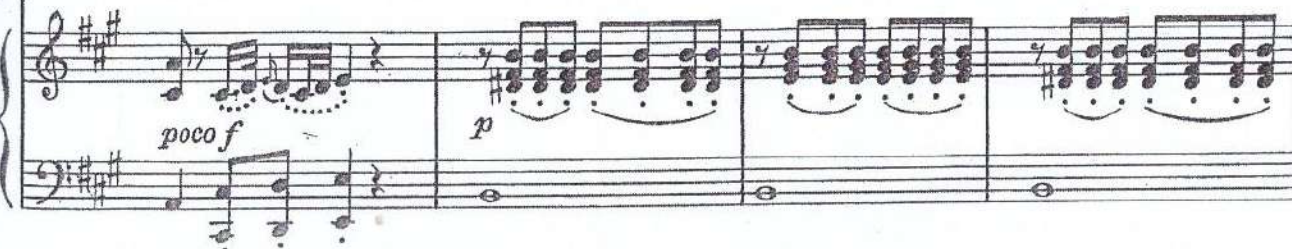
-vato a chi haun mer-to sin-go-
andern, die mir an Jah-ren ü-ber-



a Arno, kals mi' malaku malakhi', a kals se nyani



-la-re, a chi in cir-co-lo sa sta-re consus-sie-go e gra-vi-
le-gen und ge-wohnt, sich zu be-we-gen voller Wür-de im Sa-



c. *Andante*

-tà, con sus.sie - goe gra - vi - tà.
lon, vol - ler Wir - de im Sa - lon.

60

sf *sf* *sf* *sf* *f smorz.* *p+Cr.*

+Ob. A. Fg.

poco sf *poco sf* *poco sf* *fp*

Ja chudnika nemam niht,

c. *Andante*

Io me - schi - na vo al - la
Nur ge - wohnt an en - ge

G. Cch. *poco sf*

poco sf

istam i libri prodveni sem rada, se jemu rada sam malista,

c. *Andante*

buo - na, io cam - mi - no al - la - car - lo - na, son pic - ci - na di fi -
Krei - se ist mir fremd der Da - men Wei - se, ich bin klein und unan -

poco sf

VI. I *poco sf* A. Fg.

poco sf *poco sf*

Neim dusa, Neimlowom, revim me

c. *Andante*

gu - ra, io non ho di - sin - vol - tu - ra, non ho lin - gua, non so niente, niente, niente, niente,
sehnlich, mein Verstand ist ganz ge - wöhnlich, und von Sprachen kann ich kei - ne, kei - ne, kei - ne, kei - ne,

VI. I *poco sf* A. Fg. VI. I A. Fg.

poco sf

Ubi i'ta bph, vasi' vnesenki (kolybok 191
ni me' vrad)

niente; fa-rei-to ve-ra-men-te al-la vo-strano-bil-tà, fa-rei-kei-ne! Wenn als Grä-fin ich er-schei-ne, mach ich Schan-de Ih-rem Stand, Wenn als

tr
sf
p
sf

tor-to ve-ra-men-te al-la vo-stra no-bil-tà, fa-rei torto ve-ra-Grä-fin ich er-schei-ne, mach ich Schan-de Ih-rem Stand, wenn als Grä-fin ich er-

PLATI

sf G. Orch.
p
sf
A. Fg.
p stacc.

-mente al-la vo-stra nobil-tà, un gran torto, ho Dio fa-re-i al-la vo-stra no-bil-scheine, mach ich Schande Ihrem Stand, wenn als Grä-fin ich er-scheine, mach ich Schande Ihrem

sf

-De

tà, al-la vo-stra no-bil-tà, al-la Stand, mach ich Schan-de Ih-rem Stand, mach ich

De

f G. Orch.
p A. Fg.
f G. Orch.

c. vo - stra no - bil - tà.
Schan - de Ih - rem Stand!

61

sf Ob. A. Fg. *sf*

(VI.II) *p* *f* *p* *f* *p*

sf *sf*

VI PLATI

c. Se un mi parla alla fran -
Kommt ein Herr und spricht fran -

p A. Fg.

c. - ce - se, che vo - le - te chio ri - spon - da? Non so di - re, non so
zö - sisch, was soll ich ihm nur ent - geg - nen? Ich weiss gar nichts, ich weiss

c. di - re, non so di - re che Monsiù, Monsiù.
gar nichts, ich weiss gar nichts als: Monsieur, Monsieur!

Ob. +VI.I
+Vle +A
f
+Fg.



Kelja ra mi nētko, *melodisch*, hake to mi smate, *sorramin*, 193

Se qualcun mi par-la in-gle-se, ben convienche mi con-fonda, non in-tendo, non in-
 Kommt ein Lord und re-det englisch, kommich völlig in Ver-wirrung, ich ver-

p A. Fg.

ignom, - "How do you do?"

-ten-do, non in-ten-do che ad-di-dù, ad-di-dù.
 -ste-he, ich ver-ste-he nur "au-wei-du" "au-wei-du"?

[f]

Pak pūjle sejak' senec, [allarg.] che byt vrin,

Se po vien qualche te-de-sco, qual-che te-de-sco, vuol star fresco, vuol star
 Kommt am En-de gar ein Deutscher, o Gott, ein Deutscher, ach dann bin ich in der
[allarg.]

[p] *p*

a in' sorramin an' sloo.

fre-sco, non in-ten-dou-na pa-ro-la, uh, uh, u-na pa-ro-la.
 Kle-m-me, ich ver-ste-he kei-ne Sil-be, hu hu, nicht ei-ne Sil-be.

opradu ipen holka, katera' ma' doby'

Non tanto allegro

C. *So - no in - fat - tiu - na fi - gliu - lau - na fi - gliu - la*
Ein - fach bin ich, und be - schei - den sind die Wün - - - sche,

62 Non tanto allegro

p (A. Fg.) + Cr.

niklad, ak mi jichu

C. *di - - - buon fon - do, e nien - te più e nien - te più, no, no,*
nichts - - - be - gehrt mein ar - mes Herz, als nur Zu - frie - den - heit,

C. *di buon fon - do, e nien - te più, di buon*
nichts, als nur Zu - frie - den - heit, nichts, als

A. Fg. *f* G. Orch.

VI

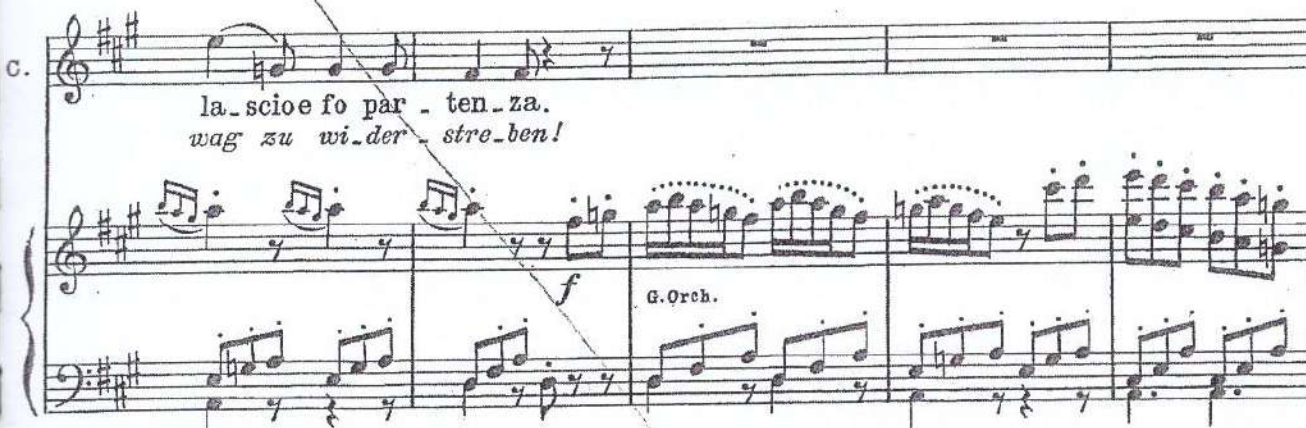
C. *fon - do, e nien - te più.*
nur Zu - frie - den - heit.

63

PLATÍ → 198

c.  Signor mi - o, per - do - na - te, se vi
O ver - zeihn Sie, gnäd - ger Herr, wenn ich es

p A. fg.

c.  la - scio e fo par - ten - za.
wag zu wi - der - stre - ben!

f G. Orch.

c.  Io per es - se - re Ec - cel - len - za non mi sen - to vo - lon -
Mich zur Grü - fin zu er - he - ben, da - zu fehlt Ge - schick und

A. fg. p

c.  - tà. Io me - schina cam - mino alla buo - na, son pic - ci - na, pic - cin di fi -
Lust. Ich ver - ste - he nicht, mich zu be - we - gen, werde, wenn man mich anspricht, ver.

c. 

-gu - ra, non ca - pi - sco la di - sin - vol - tu - ra, non ho lin - gua, non so
- le - gen, ich bin im - mer und e - wig die Klei - ne, und von Spra - chen kann ich

c. 

nien - te, fa - rei tor - to ve - ra - men - te al - la vo - stra no - bil - tà. Io me
kei - ne, wenn als Grü - fin ich er - schei - ne, mach ich Schan - de Ih - rem Stand. Ich ver

c. 

-schina men vado alla buo - na, io so - no pic - ci - na, piccin di fi - gu - ra, meschina, me -
- ste - he mich nicht zu be - wegen, ich bin gleich ver - le - gen, ja so fort ver - le - gen. Sie können nach

c. 

-schina, meschina, me - schina, io vo alla car - lo - na, io vo al - la car - lo - na,
diesem und je - nem mich fragen, nichts weiss ich zu sa - gen, nichts weiss ich zu sa - gen.

c.

so - no in-fat-ti-u-na fi-gliu-la una fi-gliu - la
 Ein - fach bin ich, und be-schei-den sind die Wün - - sche,

64

p A. Fg. +Cr.

3.

di - buon fon-do, e nien-te più, e nien-te più, no, no,
 nichts - be-gehrt mein ar - mes Herz, als nur Zu-frie - den - heit,

f G. Orch.

G.

di - buon - fon - do, di buon fon-do, e nien - te più. Mi par-lan fran.
 nichts be-gehrt mein ar - mes Herz, als nur Zu-frie - den - heit, Parliert man fran.

(senza Ob.)

c.

-ce - se, io mi con-fon-do; mi parla-no in-gle - se, non in-ten-do, mi parlan te -
 zö - sisch, weiss ich gar nichts, und re-det man eng-lisch, weiss ich auch nichts, und gar erst vom

p *f* *p* *f*

c. *-de_sco, non ca_pi_sco. So no in_fat.ti_u_na fi_gliuola una fi_gliuo_*
Deutschen kei_nen Schimmer. Ein_fach bin_ich, und be_scheiden sind die Wüin_

65

p *G. Orch.* *p A. Fg.*

c. *-la di_buon fon_do, e nien_te più, e nien_te più, no,*
sche, nichts be_gehrt mein ar_mes Herz, als nur Zu_frie_den

+ cr. *p*

[Allegro] [Lento]

c. *no, di_buon fon_do, e nien_te più so_noin_fat.ti_u_na fi_gliuola di buon*
heit, nichts, als nur Zu_frie_den_heit. Ich bin ein_fach und be_schei_den, ich will

[Allegro] [Lento] vi.

f G. Orch. *p*

[Mosso]

c. *fondo, e nien_te più so_noin_fat.ti_u_na fi_gliuola di buon fondo, e niente più, e nien_te*
nur Zu_friedenheit, ich bin ein_fach und be_schei_den, ich will nur Zu_frieden_heit, Zufrieden_

[Mosso]

A. *vi.* *A.*

[I. Tempo]

C. *molto*
 più, di buon fon-do, e nien-te più, e nien - te
 heit! Ich will nur Zufrie-denheit, Zu - frie - den -

[I. Tempo]

f G. Orch. *p* (senza Cr.)

C. più, e nien - te più, e nien - te
 heit! Zu - frie - den - heit, Zu - frie - den -

f+cr. *ff*

C. più, e nien - te più, di buon fon-do, e nien - te più. [210]
 heit, Zu - frie - den - heit, ich will nur Zu-frie-den-heit. (parte)
 (Sie geht ab.)

G. Orch.

G. Orch.

VI. I G. Orch. VI. I G. Orch.

Andantino

A CONTESSA

Do - ve so - no i bei mo - men - ti di dol - cez - za, e
Wo - hin sind nur die Au - gen - bli - cke uns - rer Lie - be und

7

di - pia - cer, do - ve an - da - ro i giu - ra -
Zärt - lich - keit, wo - hin Wor - te von uns - rem

12

- men - ti di quel lab - bro men - zo - gner, di quel lab - bro
Glü - cke, die sein Mund mir einst ge - weiht, die sein Mund mir

17

men - zo - gner? Per - ché mai se in pian - ti e in
einst ge - weiht? Ob von Lei - den un - er -

22

pe - ne per me tut - to si can - giò, per me
 - mes - sen auch mein Glück zu - sam - men - brach, auch mein

fp

26

tut - to si can - giò; la me - mo - ria di quel
 Glück zu - sam - men - brach, sei - ne Won - ne, un - ver -

29

be - ne dal mio sen non tra - pas - sò, la me -
 - ges - sen, blüht im Her - zen e - wig nach, sei - ne

33

- mo - ria di quel ben non tra - pas - sò?
 Won - ne blüht im Her - zen e - wig - nach.

Do - ve so - no i bei mo - men - ti di dol -
 Wo - hin sind nur die Au - gen - bli - cke uns - rer

42

- cez - za e di pia - cer do - ve an -
 Lie - be und Zärt - lich - keit wo - - - hin

46

- da - ro i giu - - - ra - men - ti di quel
 Wor - te von uns - - - rem Glü - cke, die sein

Allegro

50

lab - bro men - zo - gner? Ah! se al - men la mia co -
 Mund mir einst ge - weiht? Ach, wenn doch durch mei - ne

54

-stan - za nel lan - gui - re a - man - do o - gnor, mi por -
Lie - be, die im Lei - den sich be - währ't, mir die

57

-tas - se u - na spe - ran - za di can - giar l'in - gra - to cor, di can -
ei - ne Hoff - nung blie - be, dass sein Herz noch mir ge - hört, dass sein

61

-giar l'in - gra - - - to cor.
Herz noch mir ge - hört.

65

Ah! se al - men la mia co -
Achl wenn doch durch mei - ne -

66

-stan - za,
Lie - be,

f *p*

f

71

ah!
ach!

se al - men la mia co - stan - za nel lan -
wenn doch durch mei - ne Lie - be, die im

74

-gui - re a - - man - - do o - gnor, mi por - tas - se u - na spe -
Lei - den sich be - währt, mir die ei - ne Hoff - nung

78

-ran - za di can - giar l'in - gra - to cor, mi por -
blie - be, dass sein Herz noch mir ge - hört, mir die

81

- tas - se u - na spe - ran - za di can -
 Hoff - nung die Hoff - nung hie - be. des sein

85

- gjar l'in - gra - to cor, di can -
 Herz noch mir ge - hört, dass sein

P

89

- gjar l'in - gra - to cor, di can -
 Herz noch mir ge - hört, dass sein

93

- gjar l'in - gra - - - to cor, di can -
 Herz noch mir ge - hört, dass sein

96

- giar l'in - gra - - - - - to cor, l'in -
Herz noch mir ge - hört, noch

100

(parte)
(ab)

- gra - - - - - to cor, l'in - gra - to cor.
mir ge - hört, noch mir ge - hört! [377]

104

107