

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2022

Yanina Ulasavets

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ruská opera 19. a počátku 20. století

Yanina Ulasavets

Vedoucí práce: prof. doc. Mgr. art Helena Kaupová

Oponent práce: prof. Mgr. Zuzana Lászloová

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music art

Voice

BACHELOR'S THESIS

Russian opera of the 19th and early 20th centuries

Yanina Ulasavets

Supervisor: prof. doc. Mgr. art Helena Kaupová

Opponent: prof. Mgr. Zuzana Lászloová

Date of defense:

Academic degree awarded: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Ruská opera 19. a počátku 20. století

vypracovala 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 zabývá ruskou operou 19. a počátku 20. století. První kapitola je věnována vzniku ruské opery, kulturného života Ruska 19. století a operního divadla na přelomu 19. a 20. století. Druhá kapitola se zaměřuje na rozbor některých oper, jako "Chovanština" M.P. Musorgského, "Kníže Igor" A.P. Borodina, "Sněhurka" N.A. Rimského-Korsakova, "Jolanta" P.I. Čajkovského a "Bohatýři" A.P. Borodina.

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

Klíčová slova: ruská opera, divadlo, operní žánry, Mocná hrstka, P.I. Čajkovskij

Abstract

The thesis deals with Russian opera of the 19th and early 20th century. The first chapter is devoted to the emergence of Russian opera, the cultural life of Russia in the 19th century and opera theatre at the turn of the 19th and 20th centuries. The second chapter focuses on the analysis of some operas, such as M.P. Mussorgsky's " Khovanshchina", A.P. Borodin's "Prince Igor", N.A. Rimsky-Korsakov's " The Snow Maiden ", P.I. Tchaikovsky's "Iolanta" and A.P. Borodin's "The Bogatyrs ".

This Bachelor's thesis is intended primarily for opera singers, directors and professionals interested in vocal production.

Keywords: russian opera, theatre, opera genres, The Five, P.I. Tchaikovsky

Seznam použitých pramenů a literatury

1. Asafiev B. *Hudba XX. Století*. L., 1982.
2. Asafiev B. *Ruská hudba XIX-počátku XX. Století*. L., 1979.
3. *Hudba v Rusku: od středověku do současnosti: Sb.článků*, Vydání 1. M.: Skladatel, 2004
4. Keldysh J. *Divadlo / Dějiny ruské hudby*. 10.Svazků - Moskva.: Muzyka, 1988. - Sv.5: 1826 - 1850.
5. *Maska a duše: Fjodor Ivanovič Šaljapin*, překl. Milan Dvořák, Jinočany, H & H, 2007
6. N. A. Rimskij-Korsakov, *Z letopisů mého hudebního života*, Soglasije, 2004
7. Propp J. *Ruská pohádka* L.: Vydání LSU, 1984.
8. Propp J. *Ruský hrdinský epos*, Vydání 2. - M., 1958
9. Vasina-Grossman V. *K některým problémům vokální hudby na přelomu XIX a XX století* // *Hudba*. Vydání 9. M., 1974.

Obsah

Úvod	9
Kapitola I	10
Vznik Ruské opery	10
Hudební život Ruska 19. a počátku 20. století	16
Operní divadla na přelomu 19. a 20. století	18
Kapitola II	21
Ruská opera 19. století: žánrová a stylová specifika	21
1. "Chovanština" M. P. Musorgskij	23
1.1 Historie vzniku	24
1.2. Hudba	25
2. "Kníže Igor" A. P. Borodin	27
2.1 Historie vzniku	27
2.2. Hudba	28
3. "Sněhurka" N. A. Rimskij-Korsakov	29
3.1 Historie vzniku	29
3.2. Hudba	30
4. "Jolanta" P. I. Čajkovskij	32
4.1 Historie vzniku	34
4.2. Hudba	34
5. "Bohatýři" A. P Borodin	35
5.1 Stručné libreto	36
Závěr	38

Úvod

Jako téma své bakalářské práce jsem si zvolila ruskou operu 19. a počátku 20. století. K výběru tohoto tématu mě dovedl zájem prozkoumat ruskou operu a ruské divadlo. Jelikož byla ruská opera, v období 19. století a počátku století 20. jednou z nejmocnějších odvětví evropské kultury, chtěla jsem se zaměřit na operní díla ruských skladatelů právě tohoto období.

První kapitola je věnována vzniku ruské opery, podíváme se zde na kulturní život Ruska 19. století a operní divadla na přelomu 19. a 20. století. Ruská klasická opera, která se rozvíjela pod vlivem filosoficko-estetického myšlení, odlišného od evropského a pod vlivem společenských životních událostí, se stala jedním z nejdůležitějších motorů hudební kultury nejen v Rusku, ale i v Evropě.

V druhé kapitole se zaměříme na rozbor některých oper, jako "Chovanština" M.P. Musorgského, "Kníže Igor" A.P. Borodina, "Sněhurka" N.A. Rimského-Korsakova, "Jolanta" P.I. Čajkovského a "Bohatýři" A.P. Borodina. Prozkoumáme specifčnost žánrů ruských oper.

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

KAPITOLA PRVNÍ

Vznik Ruské opery

Ruské hudební divadlo se začalo formovat v poslední čtvrtině 18. století. Mnozí skladatelé se vzdělávali v Itálii a v "italském žánru" vytvářeli díla (opera seria a opera buffa), která technicky nijak nezaostávala za evropskými "standardy". Když však bylo záměrem položit základy národní opery, nutně se snížila úroveň "italského vzdělání", protože se snažila oslovit velmi široké publikum. Tím se ruské operní umění okamžitě prosadilo jako umění výrazně demokratické.

Z toho vyplývá význam slova jako takového. Jednalo se spíše o divadelní představení s hudebními čísly, která se objevovala v průběhu. Žánrově se ruská opera blíží francouzské komické opeře a singspielu, od nichž se liší výrazným zastoupením mluvených scén. I později se v dílech různých žánrů (tragédie, opera-balet, vaudeville¹) objevují mluvené dialogy.

Originalita ruského operního umění se od prvních kroků projevovala svým hlubokým zájmem o život lidí. V jeho "obsahu" bylo patrné protifeudální zaměření: samotné zobrazení selské existence, vylíčení útlaku a satirické zobrazení šlechty a byrokracie.

Z uměleckého hlediska byla originalita ruské opery definována co nejširším využitím melodií tehdejších selských a městských písní. Zpracovávali je a vytvářeli z nich základ hudební látky a někdy se vydávali tou nejjednodušší cestou a omezili se na aranžování folklorních ukázek.

Taková byla i první ruská národní opera "Melnik – koldun, obmansčik i svat" (1779, libreto A. Ablesimov). Žánrově se jedná spíše o vaudeville s hudbou Michaila Sokolovského (léta jeho života nejsou známa). Autorství hudby je však také spíše relativní - postavy vycházejí z konkrétních lidových písní různých žánrů, takže skladatelovým úkolem bylo především tyto melodie přepracovat a

¹ **Vaudeville** znamená zábavný divadelní program se zpěvy a tanci, předchůdce operety, varieté a muzikálu.

harmonizovat, což doplňuje několik drobných árií, opět písňového typu. Avšak právě to, že se opíral o populární písňový materiál, který určoval orientaci obrazů a hudebního jazyka, bylo příčinou jeho obrovského úspěchu u současníků.

Hned po "Melnikovi" Ablesimova-Sokolovského se v témže roce 1779 objevila opera "Nesčastje od karety" (libreto J. Kňaznin). Její autor Vasilij Paškevič (1742-1797) vydal operu "Sanktpeterburgskij hostinskij dvor" (1782), kde našel příležitost spojit ruskou melodiku s prvky italského stylu.

Za klíčovou osobnost raného ruského hudebního divadla je třeba považovat Evstigněje Fomina (1761-1800). Studoval v Bologni u slavného Padre Martiniho (mezi jeho žáky patřili Iomelli, J. Ch. Bach, W. A. Mozart a mnoho dalších významných mistrů evropské hudby). V jednoaktové opeře "Jamsčiki na podstave" (1781, libreto N. Lvov) se mu podařilo prozíravě naznačit obrysy lidové sborové opery a položit tak základní kámen jedné z nejvýznamnějších linií ruského hudebního divadla.

Na počátku 19. století vzniká opera "Načalnoje upravlenije Olega" (1790, text Kateřina II., hudba C. Canobbio, D. Sarti a V. Paškevič) která se přiblížila formám oratoria na historický námět.

V první čtvrtině 19. století se v ruské opeře objevilo hnutí směřující k romantismu, které se začalo projevovat všeobecným nadšením pro pohádkové a fantastické náměty. Jedna z nich, která byla v této době velmi oblíbená - "Dněprovskaja Rusalka" ("Lesta") - se stala celou "sérií" sestávající se z několika oper (1805-1807). V popředí byla zábavnost samotného děje. Úspěchu představení napomohla přístupná, melodická hudba, kterou složili dva skladatelé Stěpan Davydov (1777-1825) a Katerino Kavos (1775-1840). Je třeba poznamenat, že první dva díly této "tetralogie" byly ruskou adaptací hrdinsko-romantického singspielu² Ferdinanda Kauera (1751-1831) "Děva Dunaja", napsaného v roce

² **Singspiel** ([zingšpíl], německy „zpěvohra“) je žánr opery, který obsahuje zpěvná čísla a mezi nimi mluvené dialogy. Vyvinul se v 18. století jako především komická forma; opery tohoto typu, které se dnes častěji uvádějí, jsou však spíše tragické (Beethovenův Fidelio a Weberův Čarostřelec).

1798 a známého v různých evropských zemích. "Rusifikace" rakouského originálu byla provedena rozsáhlým využitím ruských lidových písní.

Nejvýznamnějším romanticky orientovaným ruským skladatelem první poloviny 19. století byl Alexej Verstovskij (1799-1862). Operní žánr zaujímal v jeho tvorbě ústřední místo: "Pan Tvardovskij" 1828, "Askoldova mogila" 1835, "Toska po rodině" 1839, "Gromoboj" 1854.

První tři z těchto děl byly největším úspěchem ruské operní školy předglinkovského období. Verstovskij se snažil vytvořit národní operu romantického charakteru, což je zřetelně vidět na následujících rysech: zájem o národní starobylost a zejména o historické legendy Kyjevské Rusi; pohádkové a legendární motivy s významnou rolí magických prvků v inscenaci i v samotné hudbě (barvitě scény fantastického obsahu s nádechem tajemna); zřejmá plodnost intonačního a rytmického základu, pevně spojeného s lidovými písňovými prameny. A vždy - velký melodický dar, smysl pro divadelnost, umění operní dramaturgie.

To nejlepší, čeho byl Verstovskij schopen, je soustředěno v "Askoldově mogile" (1835, libreto M. Zagoskin na motivy stejnojmenného románu, děj se odehrává ve staré Rusi v době kyjevského knížete Svjatoslava Igoreviče). Zde se jasně projevila skladatelova schopnost vytvářet živé obrazy postav. Hudební charakteristika je zaměřena především na odhalení žánrově typických rysů jednotlivých postav. Ve své době se tato opera těšila obrovské oblibě díky tomu, že se opírala o každodenní vokální formy a využívala všeobecně známé intonace selské písně a zejména městské romance. K tomu je třeba připočít organicky se doplňující spojení dramatických a komediálních prvků, stejně jako dobrodružnou intriku a napětí scénických situací, které autorovi umožnily uvést označení romantická opera.

Verstovskij horlivě hájil prioritu svých hudebních počínů a zpochybňoval názor, že za zakladatele ruské klasické opery a ruské klasické hudby vůbec je třeba označit M. I. Glinku (1804-1857). Čas však rozhodl v jeho neprospěch a tento vysoký titul získal až jeho mladší současník po inscenaci "Život za cara".

Proč je však Michail Glinka považován za zakladatele ruské operní klasiky? Jaké základy ruské opery skladatel položil? Prvním byla jednota hlubokého obsahu a dokonalé umělecké formy. Druhým základem bylo národní vymezení se, vší z toho plynoucí originalitou, která byla podmíněna silnou vazbou na lidovou hudbu. Za třetí, Glinka poprvé v ruské opeře vytvořil velké formy, které prodchnul symfonickou hudbou (připomeňme, že "Askoldova mogila", vrchol předglinkovské opery, se hrála s mluvenými dialogy). Nakonec to byl Glinka, kdo měl tu čest napsat první ruské eposy o národním životě, které spojovaly živý nástin jednotlivých postav s široce psanými masovými scénami. Tyto eposy znamenaly novou etapu a nepoměrně vyšší uměleckou úroveň ve srovnání s díly předchůdců a současníků, a jsou všeobecně považovány za významný úspěch světové opery. A přirozeně se staly vzorem, uměleckým měřítkem pro následující generace ruských skladatelů.

Glinka svými dvěma operami položil základ dvěma významným směrům ruského hudebního divadla - historické a pohádkově-epické opeře. K prvnímu typu ("Život za cara") se ještě vrátíme, ale nyní se věnujme "Ruslanovi a Ludmile" (1842, libreto M. Glinka, V. Širkov, děj se odehrává v Kyjevě a pohádkových zemích v době Kyjevské Rusi).

Tato lidově-epická, pohádkově-fantastická opera oslavuje hrdinská dobrodružství, pravou lásku a vítězství dobra nad zlem. Lehkost a rozpustilost ustoupily bogatýrské epice, lyrika se prohloubila a povznesla a charaktery kladných hrdinů dostaly větší obsah.

Tomu odpovídá sborové oratorium a rozvinutá vokální čísla (árie a ansámby). Například Ruslanova árie byla napsána v sonátové formě, kterou Borodin později zopakoval v árii Igora z opery "Kníže Igor" - tak jedinečné příklady operní literatury a netřeba dodávat, jak nesmírná, hluboká a složitá je za ní odhalená lidská povaha. Zbývá dodat, že uvažovaná Glinkova opera otevřela pro ruské hudební umění velmi důležitý svět Východu, který se ocitl v melosu orientální kompozice.

Jsou zde přítomny dramatické prvky, ale především je to epická opera. Odtud lze vysledovat žánr národní opery a žánr pohádkové opery, tak charakteristický pro

ruský styl. Oba se vyvinuly na základě legend, kronik, lidových písní a starých literárních pramenů. Tato linie operního příběhu se rozvíjela téměř výhradně v Rusku, především v dílech A. P. Borodina a N. A. Rimského-Korsakova.

Pokud se vrátíme k další z vynikajících oper Michaila Glínky, měli bychom se nejprve dotknout jednoho z již zmíněných jmen. Caterino Cavos (rodilý Ital, v Rusku od roku 1799) přispěl k ruské operní kultuře nejen jako vynikající dirigent, ale i jako skladatel: "Princ-nevidimka" 1805, "Ilja-Bogatyr" 1806, "Ivan Susanin" 1815, "Dobryňa Nikitič ili Strašnyj Zamok" (spolu s F. Antononim) 1818, , "Žar-ptica ili Priklučenija Levsila careviča" 1823.

Výše uvedený seznam je přesvědčivým důkazem toho, s jakou vytrvalostí se zabýval ruskou tematikou. Vrcholem jeho snah na tomto poli byla opera "Ivan Susanin", která se ukázala být přímou reakcí na právě skončenou Vlasteneckou válku roku 1812 (tak byla v myslích současníků vnímána legendární epizoda boje ruského lidu proti polské intervenci z počátku 17. století).

"Život za cara" (1836, libreto G. Rosen, V. Žukovskij a N. Kukulnik; na sovětské scéně se od roku 1936 hraje pod názvem "Ivan Susanin" básníka S. Goroděckého, děj se odehrává na předměstí Kostromy, v západním Rusku roku 1612). Autorovo vymezení díla zcela odpovídá jeho koncepci a celkové povaze: domácí heroická a tragická opera. V odborné literatuře se tato definice různě variuje: historická a tragická opera, hrdinská a vlastenecká opera, lidová a hrdinská epika atd., což dodává jejímu chápání další nuance.

Touha po monumentálním ztělesnění národně-patriotické myšlenky přivedla k životu klasicky štíhlou dramaturgii spojující epickou velkolepost s dramatičností. Konflikt je odhalen prostřednictvím rozšířeného střetu dvou národních žánrových oblastí: témat ruské lidové písňové manýry a ostře rytmického polského tance.

Poprvé nejen v ruském operním divadle, ale na celém světě je rolník zobrazen nikoli jako komediant a filistr, ale jako vznešený tragéd, ztělesňující duchovní velikost lidu. Z toho vyplývá obrovská role sborových scén, které odhalují základní rysy národní povahy.

Skladateli první ruské klasické opery se tak podařilo organicky syntetizovat výtobytky světové operní a symfonické kultury i stylové zvláštnosti ruského folklóru, selské písně a městské romanci. S Glinkovou operou přichází něco, co se v Evropě dlouho hledalo a nenašlo - nový prvek v umění a chtěla bych dodat - že s Glinkovou operou přichází nové období v hudebních dějinách: ruské hudební umění brzy zaujme právoplatné místo mezi předními národními operními školami světa.

Hudební život Ruska 19. a počátku 20. století

Rozkvět, kterého ruská hudební kultura dosáhla ve druhé polovině 19. století, byl připraven společenským hnutím v 50. a 60. letech 19. století, kdy byla založena Ruská hudební společnost v Petrohradě (1859) a její pobočky v Moskvě (1860) a dalších městech.

Vzniklo mnoho profesionálních hudebních společností. V roce 1872 byla založena Petrohradská společnost pro komorní hudbu (do roku 1878 Petrohradská společnost pro kvartetní hudbu). Do roku 1894 vedl společnost její zakladatel E. K. Albrecht. V letech 1894-1904 vedl Společnost pro komorní hudbu M. P. Belyaev. Cílem tohoto sdružení byla propagace ruské komorní hudby. Společnost pořádala setkání, veřejné koncerty ("Ruské komorní večery"), soutěže ve skládání trií, kvartetů a kvintetů. Několik let se skládala porota soutěží následovně: v čele N. A. Rimsky-Korsakov, čestnými členy byli L. Auer, A. Glazunov, A. Ziloti, A. Lyadov, E. Drevnik, S. Taneyev a další.

Zakladatelé Petrohradské filharmonie, založené v roce 1802, se aktivně zapojovali do popularizace klasické hudby. Později, ke konci 19. století, přesněji v letech 1883 – 1918 byla založena Filharmonická společnost i v hlavním městě Ruska v Moskvě.

Založení konzervatoří v Rusku mělo v minulosti velký význam pro rozvoj hudební kultury. Největší vliv měla bezpochyby tvorba a utváření národní ruské hudby tzv. Mocná hrstka. Skladatelé tohoto volné sdružení oživili hudební život a přispěli k rozvoji nové ruské hudební školy.

Důležité pro formování nové ruské hudební školy, jejíž tradice byly položeny skladateli "mocné hrstky" byla činnost hudebních institucí založených M. P. Belyaevem. Neustálá komunikace s A. Borodinem a A. Lyadovem přispěla k blízkému seznámení M. Belyaeva s dílem skladatelů "mocné hrstky", postavila ho do centra událostí moderního hudebního života. Kromě toho se konaly hudební setkání (večery) se sestrou M. Glinky. Milovníci hudby se také scházeli u V. V. Stasova, někdy u A. Borodina.

Kromě pořádání hudebních večerů se Belyaev věnoval řadě aktivit, které přispěly k rozkvětu hudební kultury na počátku 20. století. Na podporu díla ruských skladatelů založil veřejné ruské symfonické koncerty, které se konaly v Petrohradě od roku 1885 do poloviny roku 1918.

Velký význam pro propagaci ruské hudby v zahraničí měla zájezdová představení ruské opery a baletu pořádaná S. P. Ďagilevem. Byla to skvělá příležitost propagovat ruskou hudbu v zahraničí se zájezdovou skupinou umělců z Mariinského a Velkého divadla. Součástí zájezdové skupiny byli umělci z Mariinského a Velkého divadla a Ziminského operního divadla.

Na přelomu 19. – 20. století se začaly rychle rozvíjet ruské operní žánry, což je usnadněno vznikem soukromých operních domů.

Operní divadla na přelomu 19. a 20. století

Přelom století byl v Rusku velmi zajímavý, jak z hlediska historických změn, které v té době probíhaly, tak z hlediska kvalitativních změn v umění, včetně hudby. Na konci devatenáctého a na počátku dvacátého století dosáhlo ruské operní umění svého největšího rozkvětu. V té době už byla existence ruské národní hudební školy všeobecně uznávána nejen v samotném Rusku, ale i v zahraničí. Hudba Petra Iljiče Čajkovského se stala světoznámou. Vládnoucími kruhy zdiskreditovaní skladatelé "Mocné hrstky" byli rehabilitováni. V roce 1893 byla ve Velkém divadle poprvé uvedena opera Rinského-Korsakova "Sněhurka". Nastal čas, aby byl M. Musorgskij uznán. V roce 1896 byla nastudována Musorgského opera "Boris Godunov" v nové verzi N. A. Rinského-Korsakova. V tomto období se na jevišti objevila celá plejáda vynikajících mistrů, mezi nimi F. I. Šaljapin, L. V. Sobinov, A. V. Neždanová a další. Hudební divadla uvádějí klasické i současné ruské a zahraniční opery. Jeden z charakteristických rysů ruského operního divadla konce devatenáctého a počátku dvacátého století. - Byl spojen se jménem Konstantina Stanislavského. Složení a úroveň koncertního a hudebně-divadelního publika se citelně změnilo: nové inteligentní publikum "středního kruhu" nahradilo "salonní" či "beau-monde" publikum na koncertech Ruské hudební společnosti, o němž Borodin v 60. letech psal s jedovatou ironií, kladlo vlastní požadavky a ovlivňovalo hodnocení prováděných děl. Koncem 19. a počátkem 20. století byly centrem hudebního života v Rusku Mariinské a Velké divadlo. V 90. letech 19. století mělo Mariinské divadlo vynikající síly. U dirigentského pultu stáli talentovaní a zkušení dirigenti jako E. F. Napravnik, E. A. Kruševskij a F. M. Blumenfeld, opery řídil erudovaný režisér a pedagog, bývalý proslulý pěvec Osip O. Paleček, jehož názorů si všímali skladatelé A. P. Borodin, M. A. Balakirev, N. A. Rimskij-Korsakov a P. I. Čajkovskij. V prvním desetiletí 20. století se Velké divadlo proslavilo a shromáždilo plejádu vynikajících umělců. Operu Velkého divadla navíc po dvě sezony (1904-1906) režíroval Sergej Rachmaninov. Po přestavbě Velkého divadla v roce 1856, která následovala po ničivém požáru, "měla stejnou inscenační kapacitu a rozsah pouze světoznámá milánská La Scala. Ve Velkém divadle byla hloubka prostoru pro představení 22,9 metru. Co do

výšky jeviště a velikosti pětistupňového hlediště - pojmullo více než dva tisíce diváků - však Bolšoj v té době neměl konkurenci.

Pokud jde o další charakteristiky divadel, shodují se s názory jednotlivých osobností ruské kultury. Například významný herec Fjodor Šaljapin ve svých pamětech "Maska a duše" napsal: "Carská divadla... měla nepochybně jistý druh velikosti. Rusko na ně nemusí být bezdůvodně hrdé." Šaljapin si všímal i materiální stránky inscenací: "Inscenace oper a baletů byly velkolepé. Nepočítali haláře, ale hodně utráceli. Kostýmy a kulisy byly vyrobeny tak velkolepě - zejména v Mariinském divadle - že se o tom soukromému podnikateli ani nesnilo." Moderní badatelé se nevyhýbají ani negativním jevům, které byly pro císařská divadla charakteristické. Velkým divadlem prostupovala byrokracie, připomínala se i v drobnostech a hlavně - v tvorbě. A F. I. Šaljapin píše o byrokracii v Mariinském divadle: "Narazil jsem na fenomén, který potlačil jakékoli původní ambice a umrtvil veškerý život: byrokratickou rutinu... Když jsem nastoupil do Mariinského divadla, zarazilo mě především to, že vedoucími souboru nejsou nejtalentovanější umělci, jak jsem si naivně představoval, ale podivní lidé s plnovousy i bez vousů, v uniformách se zlatými knoflíky a modrými sametovými límečky. Úředníci. Nicméně, jak se zdůrazňuje ve studiích o dějinách hudebního divadla, hlavní úspěchy operního umění té doby byly spojeny se Soukromou operou v Moskvě (S. I. Mamontov a později S. I. Zimin). Mamontovovo divadlo uvádělo opery ruských skladatelů - Glinky, Dargomyžského, Musorgského, Rimského-Korsakova a Serova - "operu, které bylo obtížné dostat na carskou scénu". Obecně se zde hrály jak ty opery, které byly inscenovány na císařské scéně, tak ty zapomenuté. Nejvážnější soupeření mezi Soukromou operou a Státní operou se odehrálo v 80. letech 19. století, kdy Státní opera inscenovala slavné italské pěvce Tamagna, Cotogniho a Masiniho. Po Mamontovově zatčení v roce 1899 se Soukromá opera dostala do potíží. Jak píše N. V. Tumanina, "divadlo začalo upadat. Nicméně "význam soukromé ruské opery" na přelomu 19. a 20. století byl velmi velký: divadlo pomohlo najít řešení jednoho z nejdůležitějších problémů ruského operního a divadelního umění - nastolilo a pozitivně vyřešilo problém ruského operního repertoáru, přitáhlo k němu široký zájem veřejnosti a ukázalo veškeré bohatství a všestrannost ruské operní tvorby. V letech 1903-

1917 působila v Moskvě Soukromá opera S. I. Zimina. Sergej Ivanovič Zimin pocházel z kupecké rodiny, vášnivě se zajímal o hudbu a divadlo, chodil na soukromé hodiny zpěvu. V Ziminově divadle vzniklo velké množství ruských oper, mezi nimiž nechyběl Glinkův "Život za cara", Čajkovského "Evžen Oněgin", Musorgského "Boris Godunov", Korsakovův "Zlatý kohoutek" a "Kaščeň nesmrtelný" a další. V Ziminově divadle se hrály také populární zahraniční opery. V divadle se hrála mistrovská díla světové klasiky jako Verdiho Aida, Pucciniho Bohéma a Mozartův Don Giovanni. Ziminova opera byla v průběhu let oceňována za provedení vynikajícími umělci, včetně F. I. Šaljapina a L. V. Sobinova. Ziminská opera se stala velkým kulturním centrem s inscenacemi oper a baletů, muzeem a uměleckou galerií, uměleckou knihovnou a kinematografem, charitativními večery, uměleckými soutěžemi a vzdělávacími přednáškami. Hudební divadla předrevolučního Ruska - Císařská a Soukromá opera - tak všestranně přispěla k rozvoji opery v zemi. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století navíc operní divadlo dosáhlo mimořádného vrcholu a dalo světovému hudebnímu umění mnoho slavných jmen - pěvců, skladatelů, režisérů a dirigentů.

KAPITOLA DRUHÁ

Ruská opera 19. století: žánrová a stylová specifika

Ruská škola v době svého rozkvětu vytvořila vedle dramatické i velmi zvláštní epický typ dramaturgie. Zájem o národní epos byl v té době v ruské společnosti mimořádný.

Období formování ruské národní hudební klasiky a vzniku ruské epiky bylo hlavní otázkou kulturní prestiže národa. V hudební kultuře devatenáctého a počátku dvacátého století lze rozlišit dvě oblasti spojené jednak s velkými skladbami (jejich převážná většina), jednak s komorními operami.

Mezi významná díla patří: "Piková dáma", "Panna Orleánska", "Mazeppa", "Čarodejka", "Opríčník" P. I. Čajkovského, "Boris Godunov", "Chovanština" M. P. Musorgského, "Pskovanka", "Carská nevěsta" N. A. Rimského-Korsakova, A. S. Dargomyžského "Rusalka", S. Tanějevova³ "Oresteia". Z epických to byly díla "Ruslan a Ludmila" M. A. Glinky (s pohádkovými motivy), "Sadko" N. A. Rimského-Korsakova (rovněž s pohádkovou linií), "Kníže Igor" A. P. Borodina; "Pohádka o caru Saltánovi", "Sněhurka", "Kostěj Nesmrtelný" a "Zlatý kohoutek" N. A. Rimského-Korsakova.

Jak již bylo uvedeno, fraškovitá opera A. P. Borodina "Bogatýři" má blízko k žánru komické opery, podobné operetě v Offenbachově⁴ duchu (kompozice je vázána na číselnou strukturu, po každém čísle následují mluvené scény - dialogy).

Operní inscenace smíšeného žánru jsou skvěle originální. Patří k nim epicko-dramatický "Ivan Susanin" M. Glinky a "Pověst o neviditelném městě Kitěži a

³ **Sergej Ivanovič Tanějev**, rusky Сергей Иванович Танеев (25. listopad 1856, Vladimír – 19. červen 1915, Djudkovo) byl ruský hudební skladatel, klavírista a hudební teoretik.

⁴ **Jacques Offenbach** (20. června 1819, Kolín nad Rýnem, Německo – 5. října 1880, Paříž, Francie) byl francouzský skladatel německého původu, violoncellista, divadelní ředitel, autor cellových a orchestrálních skladeb, písní, a zejména více než stovky hudebně-dramatických děl. Mnoho z jeho prací zůstává i dnes v repertoáru světových hudebních divadel.

panně Fevronii" N. A. Rimského-Korsakova, lyricko-dramatický "Evžen Oněgin", lyricko-komický "Kovář Vacula" (v přepracované verzi "Střevíčky") P. I. Čajkovského, obohacený o fantazii. K tomuto typu patří také A. S. Dargomyžského dramatická opera "Kamenný host", lyricko-dramatická "Servilia" a "Pan vojvoda" N. A. Rimskij -Korsakova, které jsou ve skladatelově tvorbě jakýmsi operním intermezzem.

Na konci 19. století se komorní opera stala samostatným a rovnocenným žánrovým útvarům, který si udržuje a posiluje dodnes. Reprezentativními díly, v nichž se zřetelně projeví principy žánru, jsou "Mozart a Salieri" N. A. Rimského-Korsakova, "Skoupý rytíř" a "Aleko" S. V. Rachmaninova,

Čajkovského "Jolanta", "Bojarka Věra Šeloga" (hudebně-dramatický prolog k dramatu L. Meje "Děvče ze Pskova") N. A. Rimského-Korsakova, Rachmaninovova "Francesca da Rimini" a další si byly blízké svými hudebně-dramatickými rysy.

Komorní opera se vyznačuje způsobem ztělesnění "vnitřního člověka". Koncepce dramaturgie je spojena jednak s omezením děje na jedinou dějovou linii, jednak s jeho maximální dějovostí. Základem vokálního projevu postav se stává deklamační nebo recitační ariózní styl.

Každý z těchto žánrových typů má své vlastní zákonitosti, které se v různé míře projevují v operních inscenacích různých stylů a tvůrčích směrů. Téměř každé vynikající operní dílo je přitom jedinečné svým pojetím, které se v žádném jiném díle téhož autora nemůže opakovat.

Podívejme se blíže na žánry ruských oper 19. a počátku 20. století:

Dramatická opera na příkladu opery **M. P. Musorgského "Chovanština"**

Epická na příkladu opery **A. P. Borodina "Kníže Igor"**

Pohádková na příkladu opery **N. A. Rimského-Korsaková "Sněhurka"**

Lyrická na příkladu opery **P. I. Čajkovského "Jolanta"**

Komická na příkladu opery **A. P. Borodina "Bohatýři"**

"Chovanština" M. P. Musorgského

Ani jedinou svou operu Musorgskij nedokončil. "Salambo" nebyla dokončena, "Ženitbu" dokončil a orchestroval M. M. Ippolitov-Ivanov, "Boris Godunov" prošel dvěma revizemi a ještě to musel dokončit N. A. Rimskij-Korsakov (později to upravil a vydal D. D. Šostakovič), "Trh v Soročincích" dokončil C. A. Cui⁵. Výjimkou v tomto výčtu nedokončených děl není ani "Chovanština", výjimečná svými uměleckými kvalitami: i ji dokončil z autorova materiálu (dokončil poslední dějství a operu orchestroval) N. A. Rimskij-Korsakov.

"Chovanština" e vynikající dílo nejen po hudební, ale i po literární stránce. Libreto této opery nemá na rozdíl od ostatních oper Musorgského žádnou literární předlohu a bylo napsáno výhradně samotným skladatelem, což je literární počín neméně talentovaný než hudba opery. Musorgskij se o období strelského povstání⁶ a církevního rozkolu začal zajímat v roce 1870, kdy pracoval na opeře "Boris Godunov". Byl to právě V. V. Stasov, kdo skladateli poradil, aby o této epoše ruských dějin napsal operu, a jemuž Musorgskij operu věnoval.

Na jevištní osud opery měly vždy silný vliv ideologické ohledy. Když N. A. Rimskij-Korsakov operu po jejím dokončení v roce 1883 poprvé navrhl k nastudování, ředitelství císařských divadel ji odmítlo.

Cesta "Chovanštiny" byla ještě obtížnější než cesta "Borise Godunova": nebylo snadné realizovat tak impozantní myšlenku. Dobře známé jsou i Musorgského metodické přehmaty při hledání dramatické a hudební novosti. V roce 1879 uspořádal Rimskij-Korsakov koncertní provedení několika úryvků ve Svobodné

⁵ **César Antonovič Kjuj** (rusky Цезарь Антонович Кюи; 6. jul. /18. ledna 1835greg., Vilnius – 13. března 1918, Petrohrad), známý také jako **César Cui** byl Rus s francouzským a litevským původem, který vynikl především jako přední skladatel hudebního romantismu a člen tzv. Ruské pětky ("Mocné hrstky"), skupiny ruských skladatelů pod vedením Milije Balakireva, která se oddala specificky ruské hudbě. Výrazně se zapsal do dějin hudby i svou výraznou činností hudebního kritika a je znám i jako armádní důstojník.

⁶ **Povstání střeleckých pluků 1682** označuje krvavé události z léta 1682, ke kterým došlo v ulicích Moskvy za účasti střeleckých pluků, moskevských vojenských jednotek. Vedlo k nastolení Žofie Alexejevny jako regentky za nezletilé careviče Ivana V. a Petra I. a poukázalo na nutnost zřídit v Rusku stálou armádu podléhající carovi.

hudební škole. Musorgskij zemřel v březnu 1881 a rukopis "Chovanštiny", stejně jako všechny ostatní, přešel do rukou Rimského-Korsakova, který se ujal přípravy jeho vydání pro nakladatelství *Bessel*. Tentokrát stál redaktor před velmi náročným úkolem - zmenšit operu na velikost přijatelnou pro jeviště a také ji instrumentovat. V roce 1885 vyšlo tištěné vydání a v následujícím roce zajistil Rimskij-Korsakov osm představení opery pro svůj okruh amatérů. Premiéra se uskutečnila až v roce 1911 v Císařském Mariinském divadle, kde se v roli Dosifeje představil F. Šalajin⁷.

V "Chovanštině" se melodika stává pro skladatele zvláštním výrazovým prostředkem, přímo spojeným s mluvním jazykem.

Měli bychom si všimnout i těch momentů, které byly v opeře, například ve francouzské velké opeře, považovány za bezpodmínečně druhotné. Mám na mysli tance uvedené Musorgským, které pomáhají zmírnit tíživou atmosféru dramatu. Zároveň tyto tance maximálně vyostřují atmosféru smrti Ivana Chovanského, která je tak výrazná na pozadí smutné písně "*Lebjoduška*". Z popisných epizod je třeba zmínit dva rozsáhlé symfonické fragmenty - úvod k opeře ("*Rassvet na Mockvě reke*") a úvod k druhé scéně druhého dějství, která líčí Golicynovo vyhnanství. Hlavním zájmem skladatele jsou postavy, které mají ztělesňovat novou podstatu dramatu a osobitým, realistickým způsobem zobrazovat životní pravdu.

Historie vzniku

Na jaře 1870 se Musorgskij začal zajímat o ruské dějiny konce 17. století, o období spojené se strelcovským hnutím a disentem. O dva roky později se Musorgskij rozhodl napsat o těchto historických událostech operu. Na rozdíl od jiných Musorgského děl nemá libreto "Chovanštiny" literární předlohu. Skladatel čerpal podklady pro děj opery z různých historických výzkumů a autentických dokumentů ze 17. století. Aktivně se na něm podílel V. V. Stasov, kterému Musorgskij věnoval své dílo. Jeho smrt zabránila skladateli dílo dokončit. N. A.

⁷ **Fjodor Ivanovič Šalajin**, ruský Фёдор Иванович Шаляпин, (13. února 1873 v Kazani, Ruské impérium – 12. dubna 1938 v Paříži, Francie) byl ruský operní pěvec-basista. Od roku 1921 žil v exilu.

Rimskij-Korsakov dal do pořádku zbývající materiál, napsal poslední dějství, připravil instrumentaci opery a v roce 1883 ji navrhl vedení císařských divadel. Návrh byl však zamítnut. "Chovanština" byla poprvé uvedena na soukromém jevišti v Petrohradě 9. (21.) února 1886.

Opera líčí osudy ruského lidu v období bezprostředně předcházející vládě Petra I. Epizody boje mezi reakčními silami starého feudálního Ruska a pokrokovými snahami mladého Petra skladatel propojil se spiknutím vůdce Strelců Ivana Chovanského, který byl podporován disidenty. Myšlenka opery je hluboce tragická. Musorgskij jako citlivý umělec vycítil nevyhnutelný zánik starých pořádků, ale také viděl, že petrovské reformy nepřinesly lidem úlevu. Široké společenské pozadí, pravdivý kolorit doby, živé charakteristiky historických postav a různých vrstev obyvatelstva činí z "Chovanštiny" vynikající umělecké dílo.

Hudba

V "Chovanštině" dar melodiky Musorgského se projevil s obzvláštní silou. Opera oplývá plynulými, volně plynoucími melodiemi, často blízkými táhlým selským písním. Vedle ostře individualizovaných postav hlavních hrdinů je v opeře věnován velký prostor sborovým scénám, které představují různé skupiny lidí - Strelce, disidenty, moskaly. Skladatel s překvapivou zručností zprostředkovává rozmanitost neustále se vyvíjejících událostí.

Orchestrální úvod "*Rassvet na Moskvě reke*" vykresluje symbolický obraz probouzející se starobylé Moskvy; je slyšet zvonění zvonů na matiné a volání strelcovy trubky.

První dějství ukazuje složité vztahy mezi různými třídami lidí. Jednotlivé epizody se rychle střídají a vytvářejí atmosféru neklidu a obav. Mnoho událostí, které se odehrávají ve stejnou dobu, spojuje hudba. Zatímco Šaklovity diktuje výpověď, zazní veselá taneční píseň moskevského lidu "*Žyla Kuma*", po níž následuje sbor strelců "*Hej vy, ludi ratnyje*"; poslední píseň, blízká starým vojenským nápěvům, dýchá silou a bujarým umem. Tuto rozsáhlou scénu uzavírá refrén "*Oj ty, rodnaja matuška - Rus*", smutná vzpomínka na vlast. Scénu setkání s Chovanským

prostupuje mohutná akcelerace, v jejímž středu zaznívá triumfální majestátní "*Sláva labedu*". V tercetu, na pozadí zoufalých výkřiků Emmy a vzrušených výkřiků Andreje, vyniká plynulá řeč Marfy, zdrženlivá a plná vášnivého lyrismu. Dosifeiova truchlivá výzva "*Prispjelo vremeja*" vykresluje tvář přísného a hrdého starce. Sbor nespokojenců "*Bože, otženi slova lukavstvija*" má blízko k pravému starověskému zpěvu.

Druhé dějství se skládá ze dvou částí. První se zaměřuje na věštění Marfy (zaklínadlo "*Síly potajnyje*" a proroctví "*Tebje ugrožajet opala*"); jeho hudba má zlověstný, nikdy mystický a jindy smutný nádech. Druhá část je sporem mezi knížaty a vlezlým fanatickým hymnem nespokojenců "*Pobedichom*".

Třetí dějství začíná krásnou lyrickou písní Marfy "*Ischodila mladješeňka*", která vychází z autentické lidové melodie. Árie Šaklovitého "*Spit streleckoje hnězdo*" je jednou z hudebně nejhlubších a nejušlechtlejších epizod opery. Sborová píseň "*Ach, ne bylo pečali*" a Kuzkova nakažlivě veselá píseň "*Zavodilas v zakoulkach*" vyjadřují bujaré veselí strelců. Sborový nářek "*Bat´a, bat´a, vyjdi k nám!*" vyjadřuje stesky, strach a bezmoc.

V první scéně čtvrtého dějství zaujímá významné místo pestrá vokální a taneční suita. Dlouhá sborová píseň "*Vozle rečki, na lužočke*", temperamentní tanec "*Gajdučok*" a majestátní "*Plyvjet, plyvjet lebjeduška*" vycházejí z lidových melodií.

Druhá scéna čtvrtého dějství začíná dramatickým orchestrálním úvodem, který rozvíjí melodii proroctví Marfy. Marfino oslovení Andreje "*Vidno, ty ne čujal, kňáže*" je sténáním silné a vášnivé duše. Ve scéně popravy má melodie sboru Strelci charakter smutečního průvodu. Dějství končí brilantním vítězným pochodem Preobraženského vojska.

Orchestrální úvod pátého dějství zobrazuje šum lesa, který se tu zvedá, tu klesá jako mořský příboj. Dosifeiův vznešený a ušlechtilý monolog "*Zdes, na etom mestě*" je prodchnut hlubokou tragikou. Závěrečný refrén "*Gospod´ moj*" je založen na melodii starozákonní modlitby.

"Kníže Igor" A. P. Borodin

V opeře "Kníže Igor" je všechno nápadné. Za prvé, samozřejmě, brilantní hudba. Za druhé, že operu složil člověk, jehož profesí nebyla hudba, ale chemie (A. P. Borodin byl akademický chemik). Za třetí, ačkoli velkou část opery složil sám skladatel, nebyla jím nahrána a orchestrována; operu dokončili skladatelovi přátelé N. A. Rimskij-Korsakov, A. K. Glazunov a A. K. Ljadov. Předehra, ačkoli ji složil A. P. Borodin, nebyla přenesena na papír. Po jeho smrti ji zapsal, doplnil a zaranžoval z paměti A. K. Glazunov, který ji mnohokrát slyšel v autorově podání na klavír. Za čtvrté, tito skladatelé často pracovali v tak těsném kontaktu, že v "Knížeti Igorovi" je téměř nemožné rozlišit jednu ruku od druhé. Je třeba zdůraznit, že "Kníže Igor" je zcela Borodinovou operou.

Historie vzniku

V dubnu 1869 navrhl V. V. Stasov skladatelovi jako námět pro jeho operu pozoruhodnou památku staroruské literatury "Slovo o pluku Igorově"⁸ (1185-1187). Aby pocítil ducha starověku, navštívil A. P. Borodin předměstí Putivl (u Kurska), studoval historické prameny: kroniky, starověké příběhy, studie o Polovcích, hudbu jejich potomků a epické písně. Skladateli významně pomáhal V. V. Stasov, největší znalec ruské historie a staré literatury.

Text a hudba "Kníže Igora" vznikly ve stejnou dobu. Skladatel pracoval nad operou téměř 18 let, ale ji nedokončil. Po Borodinově smrti obnovil předehru z paměti A. K. Glazunov. Glazunov vytvořil předehru a chybějící epizody opery na základě autorových poznámek, zatímco Nikolaj Rimskij-Korsakov většinu z nich instrumentoval. Premiéra měla velký úspěch 23. října (4. listopadu) 1890 v Petrohradě v Mariinském divadle.

⁸ **Slovo o pluku Igorově** (rusky Слово о полку Игореве, původním plným názvem Слово о походе Игоря, Игоря сына Святославова, внука Олегова) je hrdinský epos, jehož námětem je neúspěšná výprava novgorodsko-severského knížete Igora Svjatoslaviče (1150–1202) proti kočovným Polovcům (Kumánům) roku 1185. Dílo je známo pouze z opisu z počátku 19. století, jehož předloha údajně shořela roku 1812. Již od počátku uvedení eposu v širší známost jej proto doprovází spor o jeho historickou původnost.

Hudba

"Kníže Igor" je lidová opera. Sám skladatel upozornil na její blízkost k opeře "Ruslan a Ludmila" od M. I. Glinky. Myslím si, že Igorova epická nálada se projevuje v heroických hudebních obrazech, v měřítku forem a v neuspěchaném průběhu děje, jako v Bylinách⁹.

Velká předehra, založená na melodiích opery, staví do kontrastu obrazy ruského národu a Polovců. Prostřední epizoda vykresluje obraz nelítostné bitvy. Mohutný sbor prologu "*Solncu krasnomu slava*" (na původní text ze "*Slova o pluku Igorově*") připomíná strohé, majestátně přísné melodie starověkých epických písní. Tento sbor rámuje zlověstný orchestrální obraz zatmění a recitační scénu, v níž jsou představeni vyděšení bojaři, úzkostlivá a milující Jaroslavna, drsný Galickij a odvážný a neústupný Igor.

Hudba v prvním dějství ostře kontrastuje s náladou prologu svou bezstarostností a bouřlivostí. Galitského píseň "*Tolko mně b doždatsa česti*" připomíná nespoutaný, temperamentní tanec. Dívčí sbor "*Oj, lichonko*" jemně reprodukuje charakteristiku lidových nářků. Hrubě komická skomorochovská píseň "*Čto u kňazja da u Volodymira*" zní s předstíranou důležitostí.

Na druhém obrázku se rýsuje obraz půvabně ženské, ale svéhlavé Jaroslavny. Její melancholie a úzkostné předtuchy jsou vyjádřeny v árii "*Ne malo vremeni prošlo s těch por*"; cudná a strohá hudba postupně přechází ve vášnivou rozervanost. Děj se pak dramatizuje a vrcholí setkáním Jaroslavny s bojary. Sbory bojarů "*Mužajsa kňaginja*" a "*Nam, kňaginja, ne vprevoj*" jsou plné přísné, hrozné síly.

Druhé dějství je věnováno obrázkům z kumánského tábora. V Končakovnině kvatíně "*Merknět svět dněvnoj*" je slyšet milostné volání, vášnivou touhu i smyslnou negativitu. Poezie mladistvé lásky, kouzlo přepychové jižní noci je ve Vladimírově kvatíně "*Medlěno děň ugasal*". Igorova árie "*Ni sna, ni otdyča*" je

⁹ **Bylina** (rusky былина, mn. č. byliny, také byliny nebo stariny) je žánr ruských epických hrdinských básní, které obvykle popisují hrdinské činy bohatýrů (například Ilja Muromec, Dobryňa Nikitič, Aljoša Popovič, Volch Vseslajevič, Mikula Seljanovič, či Svjatogor).

mnohostranným portrétem hlavního hrdiny; ztělesňuje jeho smutek nad osudem vlasti, touhu po svobodě a lásku k Jaroslavli. Chán Končak se ve své árii "*Zdorov li, kňjaz?*" jeví jako panovačný, krutý a velkomyslný. Jednání končí pestrými tanečními scénami za doprovodu sboru. V kontrastu se střídají plynulé ženské a mužské tance s prudkým a lehkým tancem chlapců. Postupně jsou do temperamentního tance vtaženy všechny skupiny.

Ve třetím dějství (v inscenacích se toto dějství obvykle vypouští) vystupuje do popředí válečnictví a krutost v podání Polovců.

Ve čtvrtém dějství hudba přechází od smutku k všeobecnému veselí. Hluboký a neutuchající smutek zaznívá v Jaroslavině áriu "*Ach, plaču ja*", blízkém lidovým nářkům. Árioso přechází v lidový nářek - sbor vesničanů "*Och, ne bujnyj vetěr zavyyval*", který zní jako pravá ruská táhlá píseň. Závěrečný slavnostní refrén "*Znat', Gospod' molby uslyšal*".

"Sněhurka" N. A. Rimskij-Korsakov

Historie vzniku

Opera vznikla v létě roku 1880 v jedné zapadlé ruské vesnici. Skladatel prohlásil, že žádné jiné dílo nedokázal napsat tak snadno a rychle jako "Sněhurku". Opera byla dokončena v roce 1881. Premiéra, která se konala 29. ledna (10. února) následujícího roku v Mariinském divadle, měla obrovský úspěch. Operu nadšeně přijal i autor stejnojmenné pohádky A. N. Ostrovskij¹⁰.

¹⁰ **Alexandr Nikolajevič Ostrovskij** (rusky Александр Николаевич Островский) (12. dubna 1823 v Moskvě, Rusko – 14. června 1886, Ščelykovo (Щельково), Rusko) byl ruský dramatik. Ve svých dílech se zaměřoval především na život moskevské společnosti. Je autorem pověsti *Bouře*, na námět které Leoš Janáček vytvořil libretto a složil hudbu k opeře "Káťa Kabanová".

Hudba

Optimistická myšlenka opery - oslava mocných životodárných sil přírody, které přinášejí lidem štěstí - má kořeny v lidové poezii. "Sněhurka" zároveň ztělesňuje myšlenku velké transformační síly umění. Opera staví do kontrastu dva světy - reálný a pohádkový. Sněhurka, pastýř Lel a král Berenděj jsou napůl reálné, napůl fantastické postavy. Proti Slunci Jarila stojí krutý Mráz. Sněhurka - chladné dítě Děda Mrazu a Vesny - touží celou duší po lidech a slunci a skladatel s obdivuhodnou pravdivostí výrazu ukazuje, jak v jejím srdci postupně vítězí láska a teplo, což vede ke smrti.

Z mého pohledu "Sněhurka" je nejpoetičtější operou Rimského-Korsakova. Skladatel ji považoval za své nejlepší dílo. "Sněhurka" udivuje úžasně citlivým a láskyplným líčením výjevů z lidového života, obřadů starého pohanství a nádherných obrazů lidových pohádek. Hudba opery, prodchnutá moudrou prostotou lidových písní, je podmalována jarními tóny rozkvetlé přírody.

Orchestrální úvod prologu je pestrou hudební krajinou, která zobrazuje probouzení přírody ze zimního spánku; drsnou a pochmurnou melodii mrazu vystřídají jemné melodie jara. V refrénu hravá lidová píseň "*Sbiralis pticy*" orchestr napodobuje hlasy ptáků. V árii Sněhurky "*S podružkami po jagodu chodit*" se lehké a půvabné melodie jejího hlasu odrážejí od průzračných a chladných melodií flétny. V lyricky pronikavé árii Sněhurky "*Slychala ja, slychala*" se vokální fráze ozývají v expresivní melodii hoboje. Barevná rituální scéna "*Loučení s masopustem*" se skládá z řady sborových epizod lidově písňového stylu; melodie na slova "*Vesěleňko tebja vstrečat', privečat'*".

První dějství otevírá Lelova táhlá píseň "*Zemljanička - Jahoda*" a veselá taneční melodie "*Kak po lesu les šumit*". Arietta Sněhurky "*Kak bolno zdes'*" je prodchnuta náladou jemného smutku. Kupavská povídka "*Sněguročka, ja sčastliva*" vyjadřuje nadšený, impulzivní pocit. Ária "*Pčelky, pčelky krylatyje*" se nese v duchu lidových přísloví.

Ve druhém dějství spolu se sborovými epizodami zaujímá významné místo v dialogických scénách. Neuspěchaný majestátní a klidný zpěv guslířů "*Vesčije,*

zvonkije, struny rokočut" připomíná antické epické refrény. V duetu Berenděj a Kupava "*Baťuška, světlyj car!*" je Kupavův neklidný a zmatený projev doprovázen něžnými a tichými replikami krále. Triumfálně, epicky majestátně zní hymna berendějů "*Privet tějbe, premudryj*". V kavatině Berenděje "*Polna, polna čuděs*" se na pozadí odměřeného orchestrálního doprovodu tiše rozvíjí poetická melodie.

Třetí dějství začíná velkou masovou scénou. Děvčata a chlapci zpívají veselou taneční píseň "*Aj, vo pole lípoňka*", Bobyl tancuje temperamentně na nespoutanou melodii "*Kupalsa bober*" (oba motivy jsou lidové). Skomoročovův tanec je virtuózní symfonická epizoda, která oplývá živými orchestrálními barvami a podmanivými rytmy. Třetí Lelova píseň "*Tuča so gromom sgovarivalas*" začíná pastýřskou hrou na klarinet, na jejímž pozadí se objevuje široká, volná melodie. Mizgirovo lyrické árioso "*Na tějplom siněm more*" je velice inspirativní a okouzlující.

Čtvrté dějství zprostředkovává narůstající lyrické pocity hrdinky. Něžný milostný duet Sněhurky a Mizgirja "*Duša polna moja ne strachom*" plyne volně a lehce. V árii Sněhurky "*Velkij car*" opět zaznívá melodie její árie "*Slychala ja*" (z prologu), tentokrát vřele a vzrušeně. Scéna tání Sněhurky je jednou z nejdojemnějších epizod světové operní literatury. Křehká něha obrazu Sněhurky je doplněna majestátním, zářivým zvukem závěrečného sborového hymnu "*Svět i sila Boh Jarila*".

Sněhurka, která, jak bylo uvedeno výše, vznikla bezprostředně po "*Májové noci*", byla a zřejmě stále je oblíbená za skladatelova života i v následujících desetiletích. Toto dílo bylo vždy považováno za vrchol skladatelovi tvorby, a proto o něm existuje rozsáhlá a zajímavá literatura. Sněhurka je navíc jedinou operou, u níž Rimskij-Korsakov alespoň částečně naplnil svůj záměr podat podrobnou analýzu vlastního operního stylu: jeho nedokončená "*Analýza Sněhurky*" (1905) je mimořádně cenným dokumentem, který v podstatě osvětluje všechny základní body skladatelovy operní estetiky a techniky. A konečně, právě "*Sněhurce*" jsou věnovány nejpoetičtější a nejsrdečnější řádky "*Z letopisů mého hudebního života*".

S operou "Sněhurka" se Rimskij-Korsakov, stejně jako před ním Musorgskij a Borodin, stal vůdcem nové etapy "hledání rodné krásy". Ve výtvarném umění se tato etapa rýsovala od druhé poloviny 80. a počátku 90. let, zatímco v hudbě výrazně pokročila. Tato etapa spočívala v odmítnutí vnější věrohodnosti, kopírování motivů lidového umění, dekorativismu na jedné straně a povinného vyprávění, "příběhu" na straně druhé. Charakteristické rysy "nového ruského stylu" přelomu století - využití pohádkových, epických a legendárních námětů a legendárních či lidových postav, snaha o obnovení umělecké struktury antického a lidového umění prostřednictvím stylově správného výběru prvků a forem, volná kompozice na základě těchto forem, tedy obnovení a rozvinutí lidového myšlení - všechny tyto rysy jsou patrné ve "Sněhurce", stejně jako v jeho dalších operách. Zvláštností "Sněhurky" je neobvyklé spojení a lyrický obsah všech prvků uměleckého světa opery.

Žánr "Sněhurky" byl v různých dobách a pro různé publikum definován různě. Například Stasov ji vnímal jako operu s převážně epickým charakterem. On a pravděpodobně i Balakirev si ve "Sněhurce" cenili především obrazů Ruska, jeho lidí, rozmanitých osobností a postav, obrazů, událostí a scén.

Skladatel velmi podrobně popisuje techniku leitmotivů opery a četba tohoto rozboru evokuje skladatelovu fantastickou vypočítavost, když předvídal četné dějové modifikace a kombinace jednotlivých motivů. Ve skutečnosti byla "konstrukce" vytvořena post factum a "Sněhurka" vznikla rychle, ve stavu nepřetržité inspirace.

"Jolanta" P. I. Čajkovskij

V operním žánru existují ustálené kánony. Operní představení musí splňovat určité formální požadavky: musí trvat určitou dobu (zabrat celý večer) a poskytnout publiku určitou zábavu (zabavit diváky). Z prvního požadavku přirozeně vyplývá, že pokud jedno dějství trvá přibližně 40 minut, musí být dějství tři. Takto je strukturována naprostá většina oper (dokonce i takový bořitel tradic jako R. Wagner se v naprosté většině svých oper držel tohoto modelu).

Pokud jde o komickou operu, ta se zrodila ze staré opery-buffy, která se uváděla o přestávkách tříaktové opery-série, a měla tedy - podle zákona žánru - dvě jednání; takový je například "Lazebník sevillský", G. Rossiniho opera o dvou dějstvích (v podstatě velká opera-buffa); Moderní inscenace "Dona Giovanniho" o třech nebo dokonce čtyřech dějstvích jsou, přísně vzato, v rozporu s původním Mozartovým záměrem představit "komickou operu".

Z druhého požadavku, že představení musí diváka zaujmout, vyplývá potřeba vnést do jevištního dění rozmanitost. Radikálním řešením tohoto problému je zařazení baletních čísel do opery. Tato tradice je pevně zakotvena v západní operní klasice a snad ještě více v ruské opeře. Příkladů je mnoho: "Život za cara" a "Ruslan a Ludmila" od M. I. Glinky, "Rusalka" A. S. Dargomyžského, Borodinův "Kníže Igor", "Evžen Oněgin" a "Piková dáma" od P. I. Čajkovského, "Sadko" od N. A. Rimského-Korsakova...

Když jde o inscenaci jednoaktové opery, která nezabere celý divadelní večer, vzniká samozřejmě problém doplnit ji něčím jiným. Pokud jde o jednoaktovou "Jolantu", sám skladatel ji plánoval (a tak tomu bylo i při premiéře opery) spojit s dvouaktovým baletem "Louskáček". Divadelní večer by se tak stal baletem o třech dějstvích a zachovalo by se tradiční spojení zpěvu a tance. Na Čajkovského muselo velmi zapůsobit, že se devatenáctiletý Sergej Rachmaninov seznámil s operou "Aleko" (rovněž jednoaktový balet), když navrhl, aby se jeho opera hrála ve stejný večer jako "Jolanta" místo jeho baletu.

Opera začíná úvodem, který je svěřen výhradně dechovým nástrojům. Taková instrumentace vyvolala zmatek u skladatelových současníků, kteří měli nepochybně právo se k tomu vyjádřit, jako například N. A. Rimskij-Korsakov. Ve své autobiografické knize vzpomínek "Z letopisů mého hudebního života" napsal, že orchestrace *"tentokrát Čajkovskij udělal jaksi obráceně: hudbu vhodnou pro smyčce přiřadil dechovým nástrojům a naopak, proto někdy zní fantasticky i na zcela nevhodných místech (například úvod, který byl z nějakého důvodu napsán jen pro dechové nástroje)"*.

Historie vzniku

"Jolanta " byla Čajkovského poslední operou. V roce 1884 si skladatel přečetl překlad jednoaktového veršovaného dramatu dánského spisovatele Henrica Hertze (1798-1870) "Dcera krále Reného " (1845) a byl uchvácen originalitou a poetikou děje. Skladatelova pozornost byla odvedena prací na jiných dílech a teprve v roce 1891 začal komponovat "Jolantu". Skladatelův bratr Michail Čajkovskij (1850-1916) byl pověřen napsáním libreta podle Hertzova dramatu v přepracování Viktora Zotova (tato adaptace byla uvedena v roce 1888 v moskevském Malém divadle). Práce začaly 10. července, do 4. září byla napsána veškerá hudba a v prosinci byla dokončena orchestrace. První představení opery (spolu s baletem Louskáček) se konalo 6. (18.) prosince 1892 v petrohradském Mariinském divadle.

Dojemný příběh slepé Jolanty, která se uzdraví díky lásce, obsahuje velké humanistické poselství. Věčná tma, v níž žije klidně a vyrovnaně nevědomá dcera krále Reného, se stává symbolem duchovní slepoty, která je pro její blízké zdrojem hlubokého zármutku. Pouze láska a soucit zažehnou v Jolantině srdci touhu spatřit svět, dají vzniknout připravenosti k sebeobětování a odvaze snášet utrpení, za jehož cenu bude moci spatřit.

Opera je vnímána jako nadšený, zářivý chvalozpěv na lásku, který odhaluje nejkrásnější stránky lidské duše a přináší s sebou světlo poznání, radost z krásy a štěstí.

Hudba

"Jolanta" je lyrická opera. Poetická duchovnost, ušlechtilost a čistota citů, dojemná srdečnost z ní učinily jedno z nejharmoničtějších a nejsvětlejších Čajkovského děl. Její hudba je ztělesněním životní víry ve vítězství světlého živlu, v duchovní síly člověka usilujícího o pravdu a dobro.

Začátek opery ztělesňuje její základní myšlenku - kontrast temnoty a světla. Orchestrální úvod je napsán v truchlivých, pochmurných tónech, smyčcové nástroje jsou z orchestru vyloučeny. Chladný, rozmarný zvuk dechových nástrojů umocňuje pocit nezřetelné úzkosti, přetrvávajícího neklidu. Ve smutné árii Jolanty

"*Otčego eto preždě ne znala*" je zádušná a kontemplativní nálada vystřídána vášnivými impulsy. Bezstarostnou radostí je prodchnut půvabný dívčí sbor "*Vot tebe lutiki, vot vasilky*". Něžně a průzračně zní ukolébavka v podání tercetu ženských hlasů a sboru. V árii krále Reného "*Uželi rokom osužděn*" ztělesňuje drsná, smutně patetická melodie duševní úzkost milujícího otce. Ibn-Hakijův monolog "*Dva mira*", obdařený východní příchutí, je postaven na jediném mohutném akcentu.

Robertova vášnivá árie "*Kto možet sravnitsa s Matildoj mojej*" je plná bujaré radosti ze života. Vaudémont je jiný, zasněný a poetický v romanci "*Net! Čary lask krasy mjatěžnoj*". Ústřední scéna opery (setkání Jolanty a Vaudémonta) je založena na volné výměně áriových epizod, které vytvářejí expresivní hudební portréty vášnivého rytíře a něžné, dívčí čistoty Jolanty. Hudební vývoj citlivě vyjadřuje Vaudémontovou vzrušující radost, úzkost, výbuch zoufalství a lítosti a Jolantův zmatek, rozrušení a smutek; velkou scénu duetu uzavírá povznesená Vaudémontova árie "*Čudnyn pervenec tvorenja*" - tato melodie se opakuje v následujícím duetu. Příchod krále Reného a Ibn-Hakia dodává hudbě temné barvy; královo zoufalství a neústupné odhodlání jsou zdůrazněny v epizodách souboru, prodchnutých prosbou a soucitem. V této scéně vyniká árioso Jolanty "*Net, nazovi mučeňja, stradaňja, bol'*", v němž je slyšet rozjitřená duše, vroucí cit a vášnivý impuls. Závěrečná lyrická scéna je hluboce dojemná a vyjadřuje duchovní úctu osvícené Jolanty, její řeč "*O kupol neba lučezarnyj*" je triumfální a vzbuzující úctu. Triumfální melodii přebírá soubor a sbor a opera končí oslavným chvalo zpěvem na světlo.

"Bohatýři" A. P Borodin

Opera byla uvedena 6. listopadu 1867, ale autor však nebyl v inscenaci uveden, protože se skladatel rozhodl své autorství utajit. Alexandr Porfirjevič Borodin se nikomu ze svých nejbližších přátel nepřiznal, že tuto nepovedenou operu napsal, a proto se v seznamu jeho děl objevila až po skladatelově smrti.

Samotná opera "Bohatýři" není příliš konvenční v klasickém smyslu žánru, spíše by se dala označit za komedii-frašku. A pro samotného Borodina, klasika, není dílo v žádném případě typickým dílem, ale spíše parodií na opery italských skladatelů.

Děj opery "Bohatýři" se odehrává v pohádkovém knížectví Kuruchan na řece Kaldyk. Vládce tohoto knížectví je kníže Gustomysl.

Stručné libreto opery "Bohatýři"

V prvním dějství cizinec Bohatýř Solovjov Budimirovič hravě slíbí Zadirovi, synovi knížete Gustomysla, že mu před zraky všech poctivých lidí ukradne sestru Zabavu.

Ve druhém dějství Slavík skutečně ukradne Zabavu při slavnostním obětování Perunovi. Ke krádeži dojde v přítomnosti všech lidí i samotného prince, kteří ukolébáni melodickou písní si krádeže nevšimnou. Nyní se však bojovníci knížete Gustomysla probudili ze svého otupělého stavu a začínají se připravovat na pochod za únoscem. Stojí za zmínku, že v Borodinově opeře jsou Bogatýrové představeni humorným, fraškovitým způsobem. Dokonce i Foma Berennikov, vůdce bogatyrů, se ze zbabělosti rozhodne zůstat na stráži hlavního města.

Třetí dějství ukazuje věž Gustomyslovy manželky, kněžny Militrisy Kirbyjevny. U oken věže se objeví sbor rošťáků, kteří nás informují, že na hlavní město táhne nespočetná armáda žen v čele s mocnou Amelfou. Foma Berennikov nemá jinou možnost než jednat na obranu města.

Klíčovým momentem čtvrtého dějství je souboj mezi Fomou a Amelfou. Překvapivě z tohoto boje vychází nešťastný hrdina vítězně, protože se uchýlil ke lsti a lstivosti, a to díky šťastné náhodě. Hned na začátku bitvy se Foma začne ze strachu vykrucovat a třesoucíma se nohama se připlíží ke slavnému bogatyrovi. Amelfa se domnívá, že jde o mimořádně mazaný vojenský manévr, a začne ho napodobovat. Foma si toho všimne, využije příležitosti a strhne jí z hlavy kouzelnou korunu, která obsahuje veškerou Amelfinu ženskou sílu.

Kníže Gustomysl, který se během bitvy skrýval, se v okamžiku vítězství náhle vynoří a zmocní se podílu na Fomově slávě. Pak se objeví Slavíkovi dohazovači a žádají knížete o požehnání ke sňatku Slavíka se Zabavou, kterou unesl. Gustomysl je spokojen se svým vítězstvím a milostivě vyhoví jeho žádosti.

Páté dějství ukazuje svatební hostinu Slavíka a Zabavy, na které se sešly všechny postavy opery. Slavnost končí všeobecným veselím a bujarým tancem "kuruchánské bakchanálie".

Zajímavá fakta:

Hudba opery "Bohatýři" se skládá z 22 samostatných hudebních čísel a téměř nepřetržitě doprovází celý děj opery. Postavy ne vždy zpívají a někdy pouze recitují.

Musorgskij pokračoval v parodickém směřování a měsíc po premiéře opery-frašky (v prosinci 1867) napsal vokální pamflet "*Klasik*" a později (v roce 1870) brilantní parodii "*Rajek*".

"Bohatýři" jsou považováni za dosud jedinou "ruskou operetu".

Závěr

Ruská opera je cenným příspěvkem do pokladnice světového hudebního divadla. Ruská opera, která vznikla v době klasického rozkvětu italské, francouzské a německé opery, se v 19. století nejen vyrovnala ostatním národním operním školám, ale také je předčila. Všeestranný rozvoj ruské opery v 19. století přispěl k obohacení světového realistického umění. Díla ruských skladatelů otevřela novou oblast opery, vnesla do ní nový obsah a nové principy hudební dramaturgie a přiblížila operní umění ostatním druhům hudby, především symfonii.

Dějiny ruské klasické opery jsou neoddělitelně spjaty s vývojem společenského života v Rusku, s rozvojem vyspělého ruského myšlení. Opera se těmito souvislostmi vyznačovala již v 18. století, kdy se jako národní fenomén objevila v 70. letech 18. století. Ruská operní škola byla ovlivněna osvícenskými myšlenkami a snažila se pravdivě zobrazit život národa.

Ruská opera vznikala jako demokratické umění od svých prvních kroků. V zápletkách prvních ruských oper se často objevovaly protitrokářské myšlenky typické pro ruské činoherní divadlo a ruskou literaturu konce 18. století. První ruské opery byly divadelní hry s hudebními epizodami. Konverzační scény v nich byly velmi důležité. Hudba prvních oper byla úzce spjata s ruskou lidovou písní: skladatelé hojně využívali melodie existujících lidových písní, přetvářeli je a vytvářeli z nich základ opery. Například v Mlynáři jsou všechny postavy popsány pomocí různých lidových písní.

Operní divadlo se v 18. století těšilo velké oblibě. Postupně se opera dostala z hlavního města do zámeckých divadel. Na přelomu 18. a 19. století poskytlo pevnostní divadlo několik vysoce uměleckých příkladů uvádění oper a samostatných rolí. Umělecké úspěchy ruské opery v 18. století byly impulsem pro rychlý rozvoj hudebního divadla v Rusku v první čtvrtině 19. století.

Na počátku 19. století se o opeře v plném slova smyslu ještě nedalo mluvit. Významnou roli v ruském hudebním divadle hrály smíšené žánry: tragédie s hudbou, vaudeville, komická opera a baletní opera. Od 30. let 19. století vstupuje ruská opera do svého klasického období. M. I. Glinka (1804-1857), zakladatel

ruské klasické opery, vytvořil historickou tragickou operu "Ivan Susanin" (1830) a pohádkově-epickou "Ruslan a Ludmila" (1842). Tyto opery založily dva významné směry v ruském hudebním divadle: historickou operu a pohádkově-epickou operu. V 60. letech 20. století vstoupila ruská opera do nové etapy svého vývoje. Na ruské scéně se objevila díla skladatelů z okruhu Balakireva (Mocná hrstka) a Čajkovského. Operní díla skladatelů "Mocné hrstky" a Čajkovského byla úzce spjata s novou estetikou epochy 60. let. Nové společenské podmínky kladly před ruské umělce nové úkoly. Hlavním problémem této epochy byl odraz ruského života v celé jeho složitosti a rozporuplnosti v uměleckých dílech. Musím říct, že komická opera je v operní tvorbě ruských skladatelů zastoupena méně. Ale i těchto několik příkladů se vyznačuje národní originalitou. Devatenácté století bylo věkem ruské klasické opery. Ruští skladatelé vytvořili mistrovská díla v různých operních žánrech: dramatu, eposu, pohádce, lyrické opeře a komedii. Vytvořili inovativní hudební dramaturgii, která se zrodila v úzkém spojení s inovativním obsahem oper. Důležitá a rozhodující role masových lidových scén, mnohostranná charakteristika postav, nová interpretace tradičních operních forem a vytvoření nových principů hudební jednoty celého díla - to jsou typické rysy ruské klasické opery. Musíme říct ještě, že hudební divadla předrevolučního Ruska - Císařská a Soukromá opera - také všestranně přispěla k rozvoji opery v zemi. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století navíc operní divadlo dosáhlo mimořádného vrcholu a dalo světovému hudebnímu umění mnoho slavných jmen - pěvců, skladatelů, režisérů a dirigentů.

Ruská klasická opera, která se rozvíjela pod vlivem filozoficko-estetického pokrokového myšlení a pod vlivem společenských životních událostí, se stala jedním z pozoruhodných rysů ruské národní kultury 19. století.