

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

ROMANTICKÁ OPERNÍ HRDINKA

VIOLETTA VALÉRY

V TVORBĚ G. VERDIHO

MA et MA Lucie Kaňková, DiS.

Vedoucí práce: PhDr. Ivan Ruml

Oponenti práce: RNDr. Jan Králík, CSc. a Marie Fajtová, DiS. et DiS.

Datum obhajoby: 5. září 2022

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Interpretation and Theory of Interpretation

DOCTORAL THESIS

ROMANTIC OPERA HEROINE

VIOLETTA VALÉRY

IN THE WORK OF G. VERDI

MA et MA Lucie Kaňková, DiS.

Supervisor: PhDr. Ivan Ruml

Examiners: RNDr. Jan Králík, CSc. and Marie Fajtová, DiS. et DiS.

Date of thesis defense: 5 September 2022

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Romantická operní hrdinka Violetta Valéry v tvorbě G. Verdiho

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

Praha, dne 23. května 2022



.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé disertační práce PhDr. Ivanu Rumlovi za jeho trpělivost, čas a věcné podněty. Dále profesorkám Janě Jonášové a Barbaře Locher za náměty do praktické interpretační části mé these a Bc. et BcA. Ondřeji Pupíkovi za jazykovou korekturu a pomoc s formátováním.

V neposlední řadě patří můj dík dvěma dirigentům, se kterými jsem měla možnost roli Violetty nastudovat a ztvárnit na jevišti. Nejprve panu magistru Vojtěchovi Spurnému, který mi dal svým neobvyklým pojetím velký impulz k hlubšímu zkoumání této postavy a se kterým jsem roli Violetty několikrát ztvárnila ve Slezském divadle Opava. V druhé řadě významnému ukrajinskému dirigentovi Andriy Yurkevychovi, který mne obohatil dalšími praktickými názory během naší spolupráce v Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu v moldavském Kišiněvě. Z této produkce přikládám televizní záznam.

Na závěr chci poděkovat svým operním kolegům, přátelům i rodině, kteří mne během studia a vědecké činnosti podporovali i inspirovali.

Abstrakt

Marie Duplessis, padlá žena pařížského polosvěta ztvárněná ve Verdiho opeře *La Traviata*, vzbuzuje již bezmála dvě stě let obdiv i pohoršení.

V mé thési jsem nejprve zhodnotila často nespravedlivou pověst této slavné kurtizány tím, že jsem prozkoumala a odhalila fakta o jejím životě na základě literární rešerše, recenze a kritiky, nevyjímaje komplexní překlad Verdiho korespondence. Poté jsem vedla rozhovory s experty v daném oboru včetně profesorů, dirigentů, historiků a operních pěvců. Historický kontext a osobní důvody Giuseppa Verdiho pro zvěčnění Violetty Valéry alias Marie jsou zásadní pro pochopení psychologie této operní hrdinky a pro věrohodné ztvárnění této role na jevišti.

Ve druhé části se zabývám samotnou praktickou interpretací. Zcela záměrně se vyhýbám porovnávání slavných představitelk Violetty Valéry a zaměřuji se primárně na Verdiho notový zápis a skladatelovy názory, komentáře a kritiky, které jsou zachovány v jeho korespondenci.

V průběhu staletí se pojetí této sopránové role různě vyvíjelo, a ne vždy zcela v souladu s původním hudebním záměrem. Tomuto tématu věnuji celou kapitolu o interpretační historii a vnímám ji jako jeden ze základních kamenů k pochopení postavy Violetty.

Hlavní přínos tohoto výzkumu je odkrytí nového pohledu na možnosti ztvárnění dané postavy a zároveň sjednocení historického a psychologického kontextu této operní hrdinky.

Věřím, že moje práce inspiruje mnoho zpěváků k tomu, aby při studiu svých operních rolí přemýšleli kritičtěji a aby do hloubky zkoumali historické pozadí vzniku oper, a tím zlepšili své vlastní pochopení i interpretaci dané postavy. Mé výzkumné metody mohou být příkladem pro ostatní badatele, jak se dozvědět více o stěžejních operních postavách.

Abstract

Marie Duplessis, the fallen woman of the Parisian half-world portrayed in Verdi's opera *La Traviata*, has been arousing admiration and outrage for almost two hundred years.

In my thesis, I first assessed the often-unjust reputation of this famous courtesan, by exploring and revealing the facts about her life, using a search, review and critique of the literature, as well as the comprehensive translation of Verdi's letters. I then conducted interviews with experts in the field including professors, conductors, historians and opera singers. Giuseppe Verdi's historical context and personal reasons for his portrayal of Violetta Valéry, alias Marie, are central to understanding the psychology of this opera heroine and to the credible portrayal of this role on stage.

Secondly, I focused on the practical interpretation itself. I deliberately avoided comparing the various interpretations and famous representations of Violetta Valéry, to focus primarily on Verdi's notation and the composer's views, comments and critiques, which are preserved in his correspondence.

Over the centuries, the interpretation of this soprano role has evolved in various ways, perhaps not always in full accordance with the original musical intention. I dedicated an entire chapter to the interpretive history of this topic to show it as one of the cornerstones in portraying Violetta's character.

The main benefit of this research is to reveal a new perspective on the possibilities of portraying a given character, and also, to unify the historical and psychological context of this opera heroine.

I hope my work will inspire many singers to think more critically while learning about their opera roles, and to include the historical background of the operas in depth to enhance their own understanding, appreciation and interpretation of their personifications. My research methods might stand as an exemplar to other researchers in how to discover more about the major opera characters.

Klíčová slova

Giuseppe Verdi, Violetta Valéry, La Traviata, risorgimento, opera, interpretace, soprán, Gilda, Rigoletto, Azucena, Leonora, Trubadúr, belcanto, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, scény šílenství, primadona, Giuseppina Strepponi, Teresa Stolzová

Key words

Giuseppe Verdi, Violetta Valéry, La Traviata, risorgimento, opera, interpretation, soprano, Gilda, Rigoletto, Azucena, Leonora, Troubadour, belcanto, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, mad scenes, prima donna, Giuseppina Strepponi, Teresa Stolz

Obsah

Úvod.....	11
1 Verdi a ženy.....	12
2 Historické souvislosti a Risorgimento.....	17
3 Rok 1853 a slavná trojice.....	21
3.1 Rigoletto.....	23
3.1.1 Gilda.....	27
3.2 Trubadúr.....	31
3.2.1 Leonora a Azucena.....	33
3.3 La Traviata, skutečný příběh Violetty Valéry.....	35
4 Belcanto.....	43
5 Vrcholní představitelé pozdního belcanta /Verdiho italští bezprostřední předchůdci/.....	47
5.1 Gioacchino Rossini.....	47
5.2 Vincenzo Bellini.....	49
5.3 Domenico Gaetano Maria Donizetti.....	50
6 Scény šílenství.....	51
6.1 Gaetano Donizetti - Lucie z Lammermooru.....	54
6.2 Giuseppe Verdi - Macbeth.....	55
6.3 Vincenzo Bellini - Puritáni.....	55
7 Hudební analýza.....	57
7.1 Melodie.....	57
7.2 Rytmus.....	58
7.3 Instrumentace.....	59
7.4 Tónina.....	61
8 Zažité konvence v opeře La Traviata.....	66
9 Světová premiéra La Traviaty a její protagonisté.....	70
10 Osobnost Violetty Valéry.....	74
11 Pěvecká úskalí a interpretační historie.....	77
12 Interpretace role Violetty Valéry.....	81
12.1 První jednání.....	81
12.1.1 Předehra.....	81
12.1.2 První scéna.....	81
12.1.3 Brindisi.....	82
12.1.4 Duet s Alfrédem.....	84
12.1.5 Árie Violetty.....	87

12.2	Druhé jednání.....	97
12.2.1	První obraz - venkov.....	97
12.2.2	Druhý obraz - večírek u Flóry.....	109
12.3	Třetí jednání.....	112
12.3.1	Předehra a recitativ.....	112
12.3.2	Dopis: Teneste la promessa.....	113
12.3.3	Árie: Addio, del passato bei sogni ridenti.....	113
12.3.4	Recitativ a Parigi.....	115
12.3.5	Recitativ a Gran Dio.....	116
12.3.6	Finále.....	117
13	Program prvního koncertu.....	120
14	Program druhého koncertu.....	126
	Závěr.....	128
	Seznam použité literatury.....	129
	URL odkazy.....	132

Úvod

La Traviata se řadí bezpochyby mezi nejhranější operní tituly současnosti. Od jejího vzniku bylo napsáno nespočet publikací zabývajících se jak historickým pozadím díla a dějem opery, tak i hudebním rozbořem, ale ne ucelenou praktickou analýzou interpretace role Violetty Valéry. Proto jsem se rozhodla historické okolnosti zmiňovat jen okrajově a z velkého množství dostupné literatury vytvořit pouze jakýsi základní kámen, který je nezbytný pro pochopení této postavy. Hlavní pozornost zaměřím na praktické ztvárnění hlavní hrdinky s cílem pomoci pěvcům v jejich studiu nejen této operní role.

První popud pro napsání této disertační práce bylo velké množství moderních operních produkcí *La Traviaty*, které se v dnešní době uvádí a značně se rozcházejí s původním záměrem. Již během mého předchozího studia na bernské a lucernské univerzitě jsem se zabývala životem Giuseppe Verdiho i operou *La Traviata*. Verdi Violettu nevnímal jako ženu nižších mravů a stavěl ji možná až přehnaně do světla světice. V jeho hudbě ani v libretu nenajdeme žádný náznak nevkusy a nemravnosti. Kurtizány byly vzdělané ženy, které se na veřejnosti chovaly zcela dle etikety, a to je třeba si při studiu této role uvědomovat, ať už je režijní záměr jakýkoliv.

Cílem této práce je aktualizovat tradiční pohled na roli Violetty Valéry, a to jak z hlediska psychologické analýzy osobnosti hlavní hrdinky, tak i z hlediska hlasu a pěvecké techniky. Zároveň tato práce slouží jako návod, jak postupovat při studiu nových operních rolí a jak kriticky přijímat názory i interpretace jiných umělců.

PRVNÍ ČÁST

1 Verdi a ženy

Giuseppe Verdi stvořil během svého života spoustu výjimečných operních hrdinek a nepochybně byl ovlivněn ženami, které za svůj dlouhý život potkal. Tři dámy můžeme považovat za *femme fatale* pro jeho kariéru i osobní život. Jeho první ženu Margheritu Barezzi, další partnerku, operní divu Giuseppinu Strepponi, která se po mnohaletém vztahu stala jeho manželkou, a v poslední fázi jeho života českou sopranistku Teresu Stolzovou.



Margherita Barrezi
Augusto Mussini (1870-1918)
Museo del Teatro alla Scala, Miláno

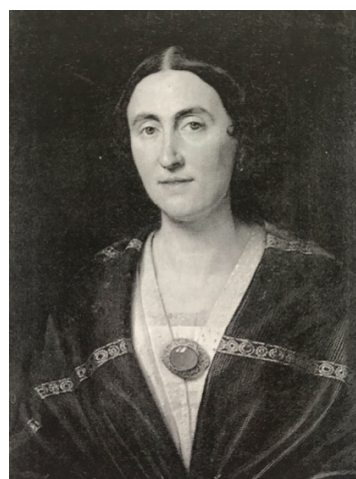
Margherita byla Verdiho žákyně a první žena, která mu během čtyřletého manželství porodila dvě děti. Prvorozená dcera Virginia ani o rok mladší syn Icilio Romano se nedožili šestnáctého měsíce života. Necelý rok po smrti syna umírá i Margherita (1840).¹ Během jejich krátkého manželství si stěžovala v dopisech, že jí Verdi píše chladně, bez emocí.² Až smrt celé rodiny mu dodala více sentimentu, který je znatelný i v jeho tvorbě. Hlavně Verdiho ženské hrdinky v operách po roce 1840 jsou viditelně emocionálnější.

¹ Silke, Leopold: *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 21

² Rutherford, Susan: *Verdi, Opera, Women (Cambridge Studies in Opera)*, Cambridge University Press 2013, s. 94



Giuseppina Strepponi³



Giuseppina Verdi-Strepponi⁴

Mnohaletou životní partnerkou mu byla sopranistka Giuseppina Strepponi, zvaná Peppina, která zpívala již v první Verdiho opeře *Oberto* a proslavila se především ztvárněním Abigaille v jeho pozdější opeře *Nabucco* (1842). Divadlo *La Scala* původně nechtělo tuto operu zařadit do repertoáru, ale milánská primadona Giuseppina trvala na jejím uvedení. S pomocí svého kolegy, předního barytonisty Giorgia Ronconiho, ji v divadle prosadila. Údajně se ale na této dramatické roli takzvaně „uřvala“ a pak již nemohla zpívat. Giuseppina žila s Verdím dlouho v nemanželském vztahu, čímž způsobovali velký rozruch v konzervativní společnosti. Neměla nejlepší pověst už kvůli svým třem (či čtyřem) nemanželským dětem z předchozích afér a otevřený vztah s Verdím situaci ještě zhoršoval. Svých dětí se vzdala, dvě poslala na venkov do pěstounské rodiny a třetí do domova pro nalezence. Všechny měly třetířadý pohřeb a zemřely ještě za jejího života, což jí způsobovalo až do smrti emocionální problémy.

Strepponi měla vrozenou chytrost, diplomacii i porozumění, a byla si plně vědoma Verdiho geniality. Pracovala s ním na jeho projektech, radila mu s výběrem sólistů a pomáhala v bojích s divadly i cenzurou. Po mnoha letech soužití nakonec uzavřeli manželský svazek, který byl mírně narušen až příchodem sebevědomé a talentované české pěvkyně. I přesto se dá jejich partnerství považovat za šťastné, i když z dopisů, které jsou v současné chvíli dohledatelné, je jasné, že ji přátelství jejího muže s Teresou velmi trýznilo.⁵⁶

³ Schwandt, Christoph: *Verdi, Eine Biographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, s. 80

⁴ Schwandt, Christoph: *Verdi, Eine Biographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, s. 156

⁵ L. Balthazar, Scott: *The Cambridge Companion to VERDI*, Cambridge University Press 2004, s. 6-7

⁶ Springer, Christian: *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien 2000, s. 297-8



Teresa Stolzová
Federico Gariboldi (1879-1950)
Museo del Teatro alla Scala, Miláno

Teresa Stolzová (1834-1902) byla česká sopranistka a přední sólistka italské opery *La Scala* v Miláně. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století začala úzce spolupracovat s Giuseppem Verdim, kterému velmi imponoval její hlas i nezávislost, a až do jeho smrti mu ztvárňovala mnoho rolí včetně Violetty. Jejich první osudové setkání proběhlo během příprav druhé verze premiéry Verdiho opery *Síla osudu* (*La forza del destino*), která se uskutečnila 27. února 1869 v milánské *La Scala*. Teresa sklidila obrovský úspěch v hlavní roli Leonory. Ve stejném roce si Verdi pronajal apartmán v Grand Hotelu v Miláně, aby mohl sopranistku pravidelně vídat.

Zastánkyně *risorgimenta*⁷ Clara Maffei obdržela dopis napsaný 5. února 1879, ve kterém Verdi opěvuje talent i interpretační schopnosti Teresy. To potvrzuje jeho mnohaletý obdiv a úctu k této o více než dvacet let mladší pěvkyni. V té době již byli velmi blízkými přáteli a spekuluje se i o jejich milostném poměru, který však není doložen. Přestože Verdiho manželka Giuseppina Strepponi-Verdi na Teresu velmi žárlila, česká sopranistka je pravidelně navštěvovala v jejich sídle *Sant' Agata*.⁸

⁷ Viz další kapitola

⁸ L. Balthazar, Scott: *The Cambridge Companion to VERDI*, Cambridge University Press 2004, s. 11-12, 178

Dopis adresovaný manželům Verdiovým z 21. července 1976 také dokazuje jejich blízký, ale pouze přátelský vztah:

„Moji Nejdražší Přátelé!

Doufám, že jste měli dobrou cestu a že se v tuto hodinu kocháte ve Své krásné a poetické Sant' Agatě. Váš odjezd mě zde zanechal v beznaději, všechno mi připadalo pusté a smutné, dokonce i Magazzino del Louvre se mi nezdál už takovým, takže i uprostřed hluku a množství lidí jsem se cítila sama, jako bych byla na poušti! Je to velice smutné, vidět odjíždět drahé bytosti! Byla bych vám chtěla říct tolik věcí v posledních chvílích, a zatím jsem tam stála jako sádrová socha a neřekla ani slova, abych vám zvláště projevila svou vděčnost a uznalost za všechno dobro, které jste mi prokázali dovolením žít ve vaší drahé společnosti. Tyto tři měsíce byly pro mne rozkošné, vyskytlo se sice trochu rušivého, trochu uměleckého vzrušení, ale pak na konci jsem se cítila tak šťastna, když jsem byla s Vámi a když jsem seznala, že se mnou jednáte tak laskavě. Včera tedy skončila skvěle sezóna. Divadlo bylo přeplněno, myslím, že se vybralo 19000 franků. Bylo mnoho nádherných kytic a Dámy v lóžích blízkých jevišti je samy házely velmi galantně. . .

Dnes skládám zavazadla a nevím si rady s tou svou nešikovnou pokojskou, která nic neumí. Jak se daří dobré Paní Barberině?⁹ Představuji si její radost a spokojenost, když jste přijeli!!! Chápu ji a závidím jí v této chvíli. Drahá Peppino, dejte jí upřímný polibek za mne. Minulou neděli mě navštívila paní Delle Sedie, tak aspoň jsem měla potěšení mluvit s ní o Vás, moji předobří přátelé. Waldmannová odjede zítra, také ona byla velice smutná po vašem odjezdu, když jsme několikrát spolu mluvily v pokojíku, vstoupily nám slzy do očí při vzpomínce na našeho drahého Mistra a na drahou a hodnou Peppinu!

Odjedu odsud v neděli, a ráčíte-li mi napsat dva řádky do Milána Poste Restante, učiníte mi převelký dárek.

Sbohem, nebo lépe řečeno na shledanou, moji nejdražší přátelé.

S upřímnou náklonností jsem vaše nejoddanější přítelkyně.“¹⁰

⁹ Giuseppinina sestra

¹⁰ Kuneš, Václav: *Giuseppe Verdi, životopis v dopisech*, Praha 1944, s. 113-114

Když v roce 1897 zemřela Giuseppina, odkázal Verdi Terese Stolzové rukopis svého *Requiem* s dopisem, který v jeho pokročilém věku vystihuje obrovskou radost z její přítomnosti. Sólový sopránový part zmíněného *Messa da Requiem* psané pro zesnulého Manzoniho¹¹ premiérovala Teresa 22. května 1874 v milánském kostele *San Marco*.¹² Část tohoto díla zazněla i při pohřbu princezny Diany v roce 1997 v londýnském Westminster Abbey.¹³ Silné emocionální spojení mezi Teresou a Giuseppem Verdim vydrželo až do skladatelovy smrti 27. ledna 1901.

¹¹ Alessandro Francesco Tommaso Manzoni (1785-1873) byl italský romanopisec, který významně podporoval spolu s Verdim sjednocení Itálie, tzv. risorgimento. Jako se Verdi vyjadřoval skrz své opery, nastínil Manzoni politickou situaci a své názory nejvíce v románu *I promessi sposi*, v doslovném překladu *Sliby manželství*.

¹² Rutherford, Susan: *Verdi, Opera, Women (Cambridge Studies in Opera)*, Cambridge University Press 2013, s. 207

¹³ L. Balthazar, Scott: *The Cambridge Companion to VERDI*, Cambridge University Press 2004, s. 13

2 Historické souvislosti a Risorgimento

Na přelomu osmnáctého a devatenáctého století procházela nejen Itálie velkými politickými zvraty. Pád pařížské Bastily roku 1789 odstartoval Velkou francouzskou revoluci a celá situace vyústila v roce 1796, kdy se vládnoucí rody městských států podřizují Napoleonovi Bonapartemu (1769-1821), nejprve prezidentu (1802) a později králi (1805) Itálie. Málokterý despota však podporoval hudbu tak jako Napoleon. Obdivoval umění a obzvláště ho fascinovala italská opera. Organizoval a sponzoroval nemálo hudebních vystoupení a přivážel do Paříže italské mistry jako například významného operního skladatele Giovanni Paisiella (1740-1816).¹⁴

K původnímu uskupení se Italský poloostrov vrací až po konečné prohře Napoleona a jeho odchodu z panovnických míst, a to na základě usnesení Vídeňského kongresu v roce 1815. Jednotlivých států se v drtivé většině případů chopily stejné vládnoucí rodiny jako před zlomovým rokem 1796. Přes oficiální ztrátu moci během francouzské nadvlády si šlechtické rodiny zachovaly do značné míry svůj vliv jak v zahraničí, tak mezi svými lidmi.

První organizované skupiny, které usilovaly o spojení všech států v jednotnou Itálii, obecně nazýváme hnutí "Italského *Risorgimento*"¹⁵ (1815-1871). Tajné spolky se začaly objevovat ve dvacátých letech devatenáctého století. Paradoxně byly vytvořené intelektuální sociální skupinou, která vzešla hlavně ze školského systému založeného Francouzi. Navzdory Napoleonskému absolutismu je zřejmé, že s jistou francouzskou výchovou do podvědomí lidí pronikl volnomyšlenkářský liberalismus prosazující svobodu a ústavu. Nejvýznamnější bylo povstání v Neapoli, které přímo reagovalo na španělské události. Tamější král Ferdinand VII. byl donucen přijmout a podpisem stvrdit ústavu. Revolucionáři bojující za sjednocenou a méně absolutistickou Itálii však nebyli jednotní. S pomocí Rakouska, které si tím utužovalo svůj vliv na Apeninském poloostrově, byli potlačeni jak v Neapoli, tak i ve druhé vlně v Piemontu. Toto potlačení snah o změnu bylo završeno mnoha exemplárními tresty včetně doživotních pobytů v žaláři, dobrovolných exilů a trestů smrti.¹⁶

¹⁴ Brzoska, Matthias: *Geschichte der Oper Eine Einführung*, Laaber 2015, s. 121

¹⁵ Italské *sorgere* můžeme přeložit jako povstat, vstát; s předponou *ri-* to pak znamená znovu. Volný překladem chápeme výraz *risorgimento* jako znovuzrození.

¹⁶ Rutherford, Susan: *Verdi, Opera, Women (Cambridge Studies in Opera)*, Cambridge University Press 2013, s. 27-33

Nastalo dlouhé období stagnace, které bylo přerušeno až další reakcí na zahraniční události. V tomto případě konkrétně na jmenování nového, mnohem liberálnějšího francouzského krále Ludvíka Filipa, který nahradil absolutistickou vládu Karla X. Ač tyto výrazné změny v okolních státech vždy povzbudily síly bojující za *risorgimento*, nejednotnost v těchto řadách vedla k dalšímu neúspěchu. Opětovné snažení o spojení Italského poloostrova eskalovalo v letech 1848-1849 až k tzv. "První italské válce za nezávislost". Není divu, že tyto roky jsou výrazným revolučním mezníkem napříč Evropou. Mezi nejvýraznější hnutí patří "Mladá Itálie". Její zakladatel, vůdce a rebel Giuseppe Mazzini tím staví extremistické tajné spolky do přímého střetu se skutečnými politickými stranami.¹⁷

Ve většině států tak zůstává absolutistická moc soustředěná primárně na své vlastní zájmy. Výjimku tvoří Sardinské království, které již od Vídeňského kongresu funguje jako konstituční monarchie. Z toho zcela logicky vyplývá, že zde byl největší politicko-myšlenkový potenciál být autoritou sjednocené Itálie. Představitelem a nejaktivnějším zastáncem této ideje byl zdejší ministerský předseda Camillo Benso, hrabě di Cavour. Tomu se vskutku, i za podpory některých jiných států, podařilo dojít v roce 1861 skrze tzv. "Druhou italskou válku za nezávislost" až k Italskému království v čele s králem Viktorem Emanuele. Díky svým zásluhám se zároveň stal i prvním italským premiérem. Toto byl počátek naplnění snah italského *risorgimenta*, které pokračovalo po "Třetí italské válce za nezávislost" v roce 1866 připojením (do té doby rakouského) Benátska a zcela se završilo v roce 1870, kdy se k Italskému království definitivně připojil i Řím s Laziem.

Giuseppe Verdi v celém procesu sehrál neoddiskutovatelnou roli. Přestože se hned v prvním roce Italského království stal poslancem parlamentu a později v roce 1874 byl králem jmenován senátorem, jeho funkce byla spíše ideová než politická.¹⁸

V období první poloviny devatenáctého století byla italská hudba zaměřena hlavně na krásný zvuk a melodické linky, tzv. *belcanto* (krásný zpěv). Námět byl druhořadý. To bylo kontrastem k francouzské opeře, ve které bylo hlavním cílem veřejně prezentovat politické názory a klást odpor vládnoucím aristokratům. Verdi patřil k prvním Italům, kteří dali námět opery na první místo.¹⁹ Nadšeně

¹⁷ Pahlen, Kurt: *Giuseppe Verdi - La Traviata*, München 1984, s. 192

¹⁸ L. Balthazar, Scott: *The Cambridge Companion to VERDI*, Cambridge University Press 2004, s. 12

¹⁹ Seremba, Meinhard: *Oper Einführung*, Essen 2011, s. 105

podporoval celé *risorgimento* a svůj zápal promítal i do své tvorby. V období největších bojů ve čtyřicátých a padesátých letech devatenáctého století složil mnoho oper s vlasteneckou, někdy až bojovnou tematikou.^{20 21}

Pomineme-li jeho první opery, obrovský průlom nastal roku 1842 s operou *Nabucco*, která je dodnes nedílnou součástí repertoáru světových pódíí. Tematika židovského národa utlačovaného a zajatého Babylónany a dodnes populární sbor „Leť, myšlenko, na zlatých křídlech“²² se ve své době stal neoficiální tajnou hymnou Italů sympatizujících s myšlenkou sjednocení.²³

O rok později uvádí Verdi novou operu *Lombardané na první křížové výpravě* (I Lombardi alla Prima Crociata), kde již otevřeněji figuruje tematika nacionalismu v podobě osvobození Božího hrobu během křížové výpravy (1099). Hlavní protagonisté, Lombardané, jsou Italové. Zde tedy již bez alegorií. O rok později (1844) dokončuje další operu *Ernani*. Děj se nese opět v bojovném duchu a libreto prochází velmi dlouho cenzurou. Na konci října dostane Verdi oficiálně schválený koncept díla s mnoha podmínkami, například, že *Ernani* musí v závěrečné scéně jednat s Donem Carlosem s úctou poddaného, nesmí se bojovat s meči a musí být eliminována slova jako krev či odplata.²⁴

Jako by chtěl Giuseppe Verdi vytvořit několik národních sborů, které se budou zpívat po celé Itálii a dovedou lid k jednotě. Vedle již zmíněného nejslavnějšího sboru židů z opery *Nabucco* se také objevují nacionalistické sbory v operách *Ernani* „Probuď se, Leone di Castiglia“²⁵ a *Macbeth* „Ó utlačovaná vlasti“.^{26 27}

Okrajově sem spadá i Verdiho *Johanka z Arku* (Giovanna D'Arco), napsaná roku 1845, která je známá svým bojem za Francii i pokusy vyhnat Angličany z okupovaného území. Zajímavá je pak záměna v opeře *Attila* (1846), kde jde o válku mezi Římany a Huny, ale přímo v libretu se mluví/zpívá o Italech, nikoliv o Římanech. Ezio doslova říká Attilovi: „Vem si své universum, Itálii nech mně.“^{28 29} V opeře *Bitva u Legnana* (La bataille de Legnano, 1849) odkazuje dokonce i její název na bitvu z roku 1176, kde byl císař Svaté říše římské Friedrich I.

²⁰ Warrack, John a West, Ewan: *Oxfordský slovník opery*, Praha 1998, s. 568-9

²¹ Silke, Leopold: *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 14-16

²² "Va, pensiero, sull'ali dorate"

²³ Warrack, John a West, Ewan: *Oxfordský slovník opery*, Praha 1998, s. 567

²⁴ Springer, Christian: *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien 2000, s. 57, 66

²⁵ "Si ridesti il Leon di Castiglia"

²⁶ "O patria oppressa"

²⁷ L. Balthazar, Scott: *The Cambridge Companion to VERDI*, Cambridge University Press 2004, s. 39

²⁸ "Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me"

²⁹ Seremba, Meinhard: *Oper Einführung*, Essen 2011, s. 107

Barbarossa poražen sjednocenými severoitalskými státy, tzv. "Lombardskou ligou".³⁰ Tato opera byla jako jediná zkomponována k příležitosti oslav *risorgimenta*.³¹ Celkově všechny opery tohoto období nesou myšlenku nacionalismu, boje za svobodu a vlastní suverenitu.

Častým používáním ansámblových a hlavně velkých sborových scén Verdi jen demonstruje svoji touhu po sjednocení. Z jeho soukromé korespondence víme, že např. motiv *duetta* "Vendetta" z opery *Rigoletto* napsal v rozhořčení z vítězství rakouského maršála Radeckého nad italskými vojsky. Právě tyto bojové nápěvy a síla kolektivu udělaly z Giuseppe Verdiho ideální postavu a idol italského *risorgimenta*. Nejednou je zaznamenáno, že obecenstvo, které bylo strženo silou scén, zpívalo společně se sboristy. Lidé moc dobře chápali skryté významy v jeho operách a používali jeho jméno jako zkratku tajného revolučního hesla: *V.E.R.D.I. - Vittorio Emanuele Re D'Italia*. Neustále se také při svých dílech potýkal s cenzurou. Proto volil témata historická, ve kterých pak hledal a vytvářel alegorie.³²

V kontextu doby a touhy národa po vůdčí osobnosti se Verdi stal jeho hlasem, který promlouval nahlas ke zbytku světa. V této době byl již celosvětově uznávaným skladatelem a všechny jeho opery se velmi záhy po premiérách úspěšně hrály i v zahraničí. Horlivě bojoval za zdar italského *risorgimenta* a svou hudbou udržoval zápal italského lidu pro boj za svobodu.

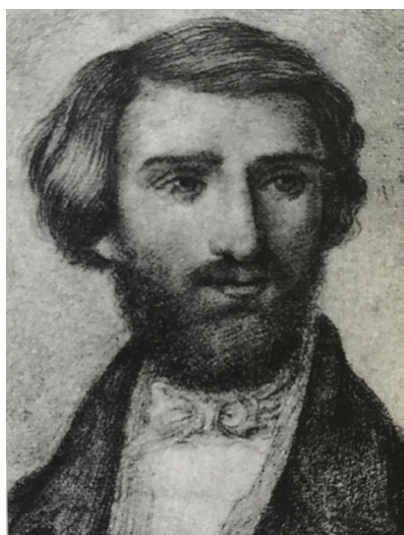
³⁰ Warrack, John a West, Ewan: *Oxfordský slovník opery*, Praha 1998, s. 50-51

³¹ L. Balthazar, Scott: *The Cambridge Companion to VERDI*, Cambridge University Press 2004, s. 31

³² Brzoska, Matthias: *Geschichte der Oper Eine Einführung*, Laaber 2015, s. 155

3 Rok 1853 a slavná trojice

Gaetano Donizetti zemřel v dubnu roku 1848. Po jeho smrti přebírá Verdi jeho odkaz a stává se nejvýznamnějším představitelem italské opery. Toto postavení mu umožňovalo prosazovat své hudebně-dramatické názory proti častému odporu kritiků a tím prezentovat nejnovější, tehdy v konzervativní Itálii řekněme až revoluční, hudební nápady. Jeho dramatické cítění je srovnatelné s nejslavnějším literárním dramatikem všech dob Williamem Shakespearom, kterého si Verdi vážil. Skladatel dlouhou dobu studoval Shakespearova Krále Leara jako možný operní námět, ale dílo nebylo bohužel nikdy dokončeno. Nicméně později zhudebnil tři jiná dramata Williama Shakespeara: *Macbetha* (1847), *Otella* (1887) a *Falstaffa* (1893).



*Giuseppe Verdi*³³

Giuseppe Verdi žil v době dějinného převratu. Společenský řád 18. století byl silně otřesen Francouzskou revolucí a Napoleonskými válkami, Itálie zažila prvně po staletích územních bojů období národního sjednocení. Zároveň v Itálii nastává modernizace spojená s technickými inovacemi, kterou se přibližuje vyspělejší střední a severní Evropě 19. století. Verdi byl těmto inovacím velmi nakloněn, což je zřejmé z jeho životního stylu i nečekaných hudebních nápadů. Běžně se itaľští

³³ Schwandt, Christoph: *Verdi, Eine Biographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, s. 21

skladatelé zavazovali sponzorům či institucím, pro které pracovali. Verdi tuto tradici však radikálně prolomil ve chvíli, kdy se stal umělcem a podnikatelem na volné noze. Tento krok nezanedbatelně přispěl ke značnému rozkvětu jeho kariéry. Jeho životní filosofie se odráží i v osobitém kompozičním stylu, výběru operních témat (která byla často velmi odvážná a způsobovala neustálé napětí mezi umělci a cenzurou) a jejich scénické realizaci. Samozřejmě plně využíval i nových technických divadelních vymožeností, které dopomáhaly k podstatně lepším pódiovým efektům.³⁴ Rozsah a výběr Verdiho operních témat byl výrazně rozšířen objednávkami ze zahraničí.

Francouzská opera ho inspirovala k rozvinutí *canta declamata*, se kterým začal Bellini ve svých operách *Pirát* (Il Pirata, 1827) a *Cizinka* (La straniera, 1829), a zcela tím šokoval tehdejší veřejnost.³⁵ Záměrem *canta declamata* je omezit hudební ozdobu a tím lépe propojit rytmus mluveného slova se samotnou hudbou. S *parola scenica* pak ještě více Verdi rozvinul operní drama, když v určitém okamžiku použil pouze mluveného slova. Hudební drama rozhodně neobjevil Richard Wagner, jak se často mylně domníváme. Jeho počátky můžeme najít již u Claudia Monteverdiho (1567-1643), který snil o úplné jednotě slova a zvuku.

Shrnutí toho tématu popsal Verdi ve svém dopise ze 17. března 1882:

„Melodie, harmonie, deklamace, koloratura, orchestrální vývoj, místní kolorit jsou jen prostředky. Vytvořte dobrou hudbu těmito prostředky a já přijmu vše a všechny její druhy. Například věta: *Signor, giudizio, per carità*³⁶ v *Lazebníkovi Sevillském*, to není ani melodie, ani harmonie: Je to deklamované, skutečně pravé slovo a je to hudba...Amen.“³⁷

Tři prosté operní postavy provázejí Verdiho cestu od předního národního skladatele k čelním skladatelům světovým: hrbatý šašek Rigoletto se svou dcerou Gildou (Rigoletto), kurtizána Violetta (La Traviata) a cikánka Azucena (Trubadúr). Ve všech třech operách *Trilogie popolare* je vztah rodič – dítě dějově klíčový. V *Rigolettovi* jde o vztah otce Rigoletta a dcery Gildy, v *Trubadúrovi* je hybatelkou děje matka Azucena se svým synem Manricem. Violetta Valéry rodiče nemá, ale prosí otce svého milého Alfréda, aby ji objal jako vlastní dceru. Jejich duet je středem opery *La Traviata*, kde nastává hlavní dějový zvrat.

³⁴ Brandenburg, Daniel: *Verdi Rigoletto*, Bärenreiter 2012, s. 9-10

³⁵ <https://currentmusicology.columbia.edu/article/speaking-and-sighing-bellinis-canto-declamato-and-the-poetics-of-restraint/>

³⁶ Ve Finále 1. jednání zpívá tuto větu Figaro, aby uklidnil hraběte.

³⁷ Otto, Werner (Hrsg.): *Giuseppe Verdi – Briefe*, Berlin 1983, s. 283

Zajímavostí je, že opery *Trubadúr* a *La Traviata* jsou svojí tematikou i hudebním stylem zcela rozdílné, přestože je Verdi psal prakticky současně. Hudební struktura *Trubadúra* je mnohem konzervativnější a rytířský námět opery je typický pro klasické, tragické drama romantismu. Naproti tomu vypráví *La Traviata* pobuřující příběh kurtizány, která byla skladatelovou současnicí. Giuseppe v této opeře rozvíjí nové hudební postupy a oddaluje se tak od klasických romantických kompozičních metod a pravidel. Premiéru měly tyto dvě opery jen šest týdnů po sobě.

Tato díla Giuseppe Verdi komponuje ve velmi těžkém životním období. Nejprve smrt jeho obou dětí a 18. června 1840 i odchod milované manželky bezpochyby ovlivnily jeho dílo, kterému dodaly dramatičnosti. K tomu se přidaly časté spory s otcem a jeho následné vážné onemocnění, smrt matky a společenské problémy způsobené nemanželským soužitím s Giuseppinou Strepponi. Jeho sídlo *Sant'Agata* s sebou neslo finanční problémy a strach, že jej nebude schopný splatit. Od zimy roku 1852 začal Verdi trpět revmatismem. Ovšem kde je vůle, je i cesta, čehož je tento hudební skladatel příkladem. S těmito třemi operami dodnes vyvolává Verdi v posluchačích i interpretech silné emoce.

3.1 Rigoletto

Svůj osobitý styl s novými principy rozvinul plně Verdi až ve své opeře *Rigoletto*, kterou se značně odlišil od ostatních operních skladatelů své doby. Často se tento moment v jeho životě označuje jako „začátek Verdiho umělecké autonomie“. Giuseppe Verdi tak zřetelně přiblížil italskou operu hudebnímu dramatu.

Vztahy mezi aristokraty a prostým lidem byly po Velké francouzské revoluci, ve které došlo k oslabení vlivu šlechty, extrémně napjaté. V Paříži zakázaná divadelní hra *Král se baví* (Le Roi s'amuse) Victora Huga však oslovila Verdiho natolik, že se záhy rozhodl použít ji jako námět své nové opery s názvem *Kletba* či *Prokletí* (La Maledizione). Předlohou byl Hugovi francouzský král František I., vladař první poloviny 16. století. Děj opery zůstal v základech (krom názvu a jmen) nezměněn. Námět to byl ve své době díky politické situaci v Evropě velmi odvážný a kritici ho označovali za „nechutně amorální a obscénně triviální“³⁸, což Verdiho zřejmě neznepokojovalo a opera s finálním názvem *Rigoletto* byla uvedena v Benátkách v roce 1851 s obrovským úspěchem. Příběh o králi, který měl poměr s dcerou svého dvorního šaška, je však pouze výplodem fantazie francouzského dramatika Victora Huga. Toto dílo otevírá morální a sociální

³⁸ Abbiati, Franco: *Das Meisterwerk der Rache in Rowohlt Opernbuch >Rigoletto<*, s. 149

otázky, které si v té době nikdo neodvažoval pokládat, natož je veřejně prezentovat.

Skandální divadelní hra Victora Huga byla po své premiéře v Paříži roku 1832 hned následující den zakázána a znovu uvedena až po padesáti letech. V září 1849 přesto Verdi navrhl Hugovo drama *Král se baví* divadlu v Neapoli jako námět své nové opery. Giuseppe Verdi byl tímto dílem nadšen, ale libretista Salvatore Cammarano, kterého žádal o zpracování námětu, jeho nabídku spolupráce odmítl. Cammarano byl realista a jeho konzervativní pohled na tento politicko-morálně nebezpečný syžet mu naháněl strach nejen z cenzury. Giuseppe Verdi se k tomuto námětu znovu vrátil až v momentě, kdy podepsal smlouvu s *Teatro La Fenice*, tentokrát ale ve spolupráci s jiným libretistou, kterým byl Francesco Maria Piave. Ve svém dopise 8. května 1850 napsal nadšený Piave: „Ach, Le Roi s'amuse je skvělý materiál a snad nejkrásnější drama moderní doby. Triboulet³⁹ je postava hodná Shakespeara!!!“. Verdi byl přesvědčen, že tato opera bude největším divadelním výtvozem všech dob, obzvláště pokud hlavní roli dvorního šaška Tribouleta ztvární barytonista Felice Varesi, který svými pěveckými a hereckými schopnostmi dovede toto dílo k dokonalosti. Piave byl nejen popoháněn k dokončení libreta, ale také vyslán do města, aby našel vlivného člověka, který vyřeší jejich případné (a předpokládané) problémy s cenzurou.⁴⁰

Premiéra se uskutečnila 11. března 1851 v již zmiňovaném divadle v Benátkách a svým úspěchem udělala z Verdiho celosvětově uznávaného operního skladatele. Cenzura ji přesto odsoudila a nazvala odporně nemorální.⁴¹

Celé dílo provází hlavní motiv prokletí, kterým Verdi uvozuje (v žestích) i ukončuje svoji operu. Tento motiv zazní také při Monteronově kletbě a objeví se pokaždé, když Rigoletto své prokletí pocítí. V publiku po celou dobu vyvolává strach, že vše bezpochyby skončí katastrofou. Verdi ho používá jako *leitmotiv* (příznačný motiv) či *idée fixe*, který kletbu neustále připomíná. V této opeře můžeme pozorovat velký krok směrem k pozdějšímu verismu.

³⁹ Triboulet je oficiální jméno Rigoletta

⁴⁰ Henze-Döhring: *Verdis Opernführer (Ein musikalischer Werkführer)*, München 2013, s. 42-43

⁴¹ Pahlen, Kurt: *Giuseppe Verdi - La Traviata*, München 1984, s. 197-198

Začátek opery

Andante sostenuto (♩ = 66)

Brass (p)

pp

ppp

(p)

pp

RIGOLETTO

morendo

Quel vec - chio ma - le - di - va - mi!!

morendo

1. jednání, 3. scéna

RIGOLETTO (esclama)

Ah! ah! ah!... la ma - le - di -

pp

- zio - - - - - ne!

(Tutti) ff

1. jednání, 7. scéna⁴²

Hlavní tóniny celého díla i kletby jsou Des-dur a des-moll. Když hned na začátku opery Monterone prokleje Rigoletta, který vyděšeně reaguje slovy: „Co cítím! Hrůzu!!“ (Che sento! Orrore!!), moduluje Verdi poprvé do des-moll. Krátce poté se ale z des-moll dostáváme do tóniny Des-dur (od *più mosso*), ve které setrváme až do konce tohoto obrazu. Když je kletba naplněna v závěrečném duetu Rigoletta a Gildy, objevují se tyto tóniny opět společně, ale v obráceném pořadí. „Tam nahoře, v nebi, u matky“ (Lassù, in cielo, vicina alla madre) zpívá Gilda svému otci v Des-dur ve snaze ho i přes tragickou situaci uklidnit, ale hudba je neúprosná a moduluje do des-moll. To oznamuje naplnění kletby, tedy smrt Gildy, a Rigoletto z posledních sil zoufalství vše stvrdí slovy: „Ach, ta kletba!“ (Ah, la maledizione!). Další příklad je v poslední scéně druhého jednání, kde Rigoletto

⁴² L. Balthazar, Scott: *Verdi*, Cambridge 2004, s. 199-201

zpívá Gildě: „Plač, plač, dívko“ (Piangi, piangi, fanciulla) po jejím únosu a prožité noci s vévodou. Přes As-dur a C-dur se Verdi opět dostává do tóniny Des-dur, aby připomněl šaškovo prokletí. On sám, oklamán Marullem, pomáhal dvořanům unést svou vlastní dceru, čímž ji nevědomky předal vévodovi na zlatém podnose.

Velký úspěch *Rigoletta* motivoval Verdiho k další práci. Chtěl se hned vrátit ke svému starému projektu *Král Lear* anglického dramatika Williama Shakespeara, ale Cammarano s dokončením libreta příliš nespěchal. Proto se Verdi rozhodl pro nový námět: *Trubadúr* (El Trovatore) Antonia García Gutiérreze (1813-1884).

V tuto dobu byl ale jeho život v Bussetu – kde Giuseppe Verdi získal velkou nemovitost *Palazzo Orlandi* – pro něj a jeho životní partnerku Streponi velmi náročný. Jejich svobodomyslné partnerství bez svazku manželského bylo společností neustále kritizováno. Proto se v zimě rozhodli odcestovat do Paříže, kde Verdi jednal delší dobu o spolupráci a konečně obdržel smlouvu od Pařížské opery na nové dílo *Sicilské nešpory* (Les Vêpres siciliennes).

Během jejich pobytu v Paříži byla uvedena v divadle *Vaudeville* nová divadelní hra Alexandra Dumase mladšího *Dáma s kaméliemi* (La damme aux camélias). Přibližně ve stejnou dobu skladatele kontaktuje opět benátské *Teatro La Fenice*, které chce po úspěšném uvedení *Rigoletta* od Verdiho nové dílo pro rok 1853. Nejpozději v lednu tohoto roku měl skladatel hotové základní zhudebnění *Trubadúra*, které divadlu v Benátkách nabídl. Libretista sice pokračoval s psaním, ale vše trvalo déle, než bylo v plánu, což způsobilo odložení premiéry.⁴³

Od léta 1847 žil Verdi přes dva roky v Paříži, kam se později i často vracel.



Francesco Maria Piave⁴⁴



Victor Hugo⁴⁵

⁴³ Brandenburg, Daniel: *Verdi Rigoletti*, Bärenreiter 2012, s. 20

⁴⁴ Schwandt, Christoph: *Verdi, Eine Biographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, s. 45

⁴⁵ Schwandt, Christoph: *Verdi, Eine Biographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, s. 105

3.1.1 Gilda

Jedna z Verdiho naivních hrdinek jménem Gilda je srovnatelná s postavou Walta Disneyho v jeho nejslavnějším novodobém filmu *Frozen*, který měl svou premiéru o 162 let později v dnešních kinech (2013). Disneyovská Anna má stejně jako Gilda ve Verdiho opeře *Rigoletto* zcela dětinské představy o lásce, což úzce souvisí s celoživotní izolací od mužů. Osobnost Gildy se ale díky jejímu osudu velmi rychle rozvine a v krátkém životě se z naivní dívky stane žena, která si je vědoma zodpovědnosti a následků svých činů.

Gilda, která prožila své dětství v klášterní škole, se jako dospívající dívka přesouvá do města Mantova ke svému otci Tribouletovi (Rigolettovi), dvornímu šaškovi. Její matka zemřela již dávno a Rigoletto ji střeží jako oko v hlavě. Svého otce potkala nyní prvně v životě a nezná ani jeho jméno. Gildu drží doma jak ve vězení, protože má chorobnou hrůzu z případných nápadníků v jejich okolí. Chodit smí jen do kostela, a to výhradně se svou opatrovnící Giovannou, jiné vycházky jsou jí zakázány. Jeho přesvědčení, že by byla příliš snadnou kořistí dvořanů (obzvláště jako dcera dvorního šaška), zcela chápe a akceptuje proto všechny podmínky „domácího vězení“. Všimá si také, že je jedinou osobou, které se otec dokáže emocionálně otevřít, což i divák v jejich duetu z prvního jednání jasně zaregistruje. Pochopení vlastní dcery bylo pro otce (a rodinu) v této době velmi důležité. Pokud se ho dcera nenaučila takto respektovat, nemohla být nikdy dobrou manželkou. Vcítění a porozumění musí každá správně vychovaná dívka později prokazovat i vůči svému manželovi, aby zachovala dobrou rodinnou pověst. Ta, když se jednou pošpiní, je prakticky nemožné ji opět očistit.

V kostele vidí Gilda mladého muže a ihned začne snít o velké lásce. Nemyslí na nic jiného, miluje ho celým svým srdcem a věří, že není nedosažitelný aristokrat, ale mladý měšťan, jako je ona. O nic jiného se nezajímá než o mladíka, který se jí při návštěvě jejího domova představil jako student Gualtier Maldé. On je však samotným mantovským vévodou. Jejich vztah začne zcela nevinně a romanticky na posvátné půdě kostela, kde se jejich zraky během modlitby poprvé setkají.

Tento námět se vyskytuje velmi často v italské romantické literatuře. V dřívějších křesťanských společenstvích bylo ženám zakazováno navazovat oční kontakt s muži. Proto byly často jejich pohledy upřeny k zemi, a to nejen v kostelích. Tato skutečnost vypovídá o konzervativním založení společnosti, kde mohlo skrz pohledy docházet k sexuálnímu rozrušení či vzplanutí citu lásky k osobě

opačného pohlaví. To bylo nežádoucí, protože se lidé brali podle rozhodnutí rodičů a společenského postavení.

První střetnutí s mužem a víra, že se jedná o tu jedinou pravou lásku, uvádí Gildu do světa snů a iluzí. Propadla jednomu z nejobávanějších svůdců té doby, který ji po společné noci společensky zničil. Akt svedení (definováno jako „deflorace mladé ženy s příslibem manželství“) byl protizákonný ve většině států a součástí občanského zákoníku z roku 1865⁴⁶. Toto zneuctění ženy mělo katastrofální společenské důsledky. Kvůli ztrátě počestnosti před uzavřením svazku manželského byla žena degradována a společnost ji přehlížela. Její šance na budoucí sňatek byly i kvůli silnému vlivu církve velmi nízké a omezené. Proto byly ženy běžně chráněny rodinou (především otcem) a drženy doma, jako je tomu v případě Gildy. Tím se předcházelo situaci, kdy dospívající dívka potká nevhodného muže. V opeře *Rigoletto* staví Verdi vévodu do role svůdce (který slibuje jakékoliv ženě manželství jen za jedním účelem), Gildu do role typické naivní oběti (zamilované nevinné dívky) a Rigoletta do role zoufalého otce, který svoji dceru nedokáže ochránit.

Když spolu prvně Gilda s vévodou mluví, dokáže aristokrat neomylně odhadnout, co chce Gilda slyšet. Slíbí jí věčnou lásku i manželství. Po hudební stránce je melodie Gildy v tomto duetu velmi prostá, čistá, nevinná, jako v předchozím duetu s otcem. Její melodií obměňovanou *staccatem* se sopranistka publiku představí jako empatická, laskavá, ale také naivní mladá dáma. V této scéně je jasná (nejen) hudební dominance vévodovy osobnosti.

Po tomto duetu zazní árie Gildy „Gualtier Maldè...Drahé jméno“ (Gualtier Maldè...Caro nome), ve které představitelka vzrušením jen stěží popadá dech. Pěvkyně opakuje krátké hudební fráze, které Verdi proložil pauzami (odsazeními) po každé notě. Text drobného *recitativu* „Gualtier Maldè!...jméno jeho tak milované, vytesané do milujícího srdce!“ (Gualtier Maldè!...nome di lui sì amato, scoltipisciti nel core innamorato!) doprovází stoupající *arpeggio* ve flétnách, čímž hudba získává romantickou, toužebnou atmosféru. Samotná árie je uvedena osmitaktovou předehtou dvou fléten v paralelních sextách. Giuseppe Verdi dal v této opeře flétně funkci doprovodného nástroje tématu Gildy v dramatickém slova smyslu. Přestože má tato árie mnoho koloratur a hudebních ozdob, působí velmi čistě a nevýrazně. Nejedná se tedy pouze o virtuózní árii, což vyžaduje promyšlenou interpretaci hlavní hrdinky. Verdi zde ukazuje Gildin osobnostní

⁴⁶ Polombarini, Augusta: *La seduzione con “promessa di matrimonio”* in *Amori e trasgressioni*, ed. Pasi und Sorcinelli, s. 53-82

vývoj. V začátku árie její melodii neustále zastavuje, což působí plachým dojmem. Odsazování můžeme také chápat jako vnitřní rozrušení z prvního milostného vzplanutí. V závěru této skladby se celá úvodní melodie „Gualtier Maldè...Drahé jméno“ (Gualtier Maldè...Caro nome) opakuje, tentokrát však v klidném *legatu*, které dá árii konečně mírumilovný charakter. Její poslední notou je dlouhý trylek ve slabé dynamice s doprovodem sboru, který zpívá „Ó! Jak je krásná.“ (Oh! Quanto è bella.). Svoji přílišnou hudební průzračností sopránová árie na diváky působí jako klid před bouří, což Verdi v následující dramatické scéně, kdy je Gilda unesena, hudebně i scénicky potvrdí. Vévodovo jméno je teď v jejím srdci uloženo doslova „*fin l'ultimo sospiro*“ až do posledního dechu. Tato árie je po formální hudební stránce *rondo s codou*, čímž Verdi porušuje kompoziční pravidla tradiční romantické árie. Původně byla její melodie určena Lině v opeře *Stiffelio*.⁴⁷

Po únosu Gildy nalézá Rigoletto v paláci jinou, novou bytost. S čerstvě nabitými životními zkušenostmi se mladá, naivní, zamilovaná dívka stává ženou a její osobnost se zásadně mění. Krátce po premiéře *Rigoletta* napsal Verdi sarkasticky: „Gilda se musí s vévodou ukázat v ložnici!! Rozumíš? Rozhodně by tam měl být duet, velkolepý duet.“⁴⁸

Svému otci zpívá o prvním setkání s údajným studentem v kostele „Všechny svátky v chrámu, zatímco jsem se modlila k Bohu“ (Tutte le feste al tempio, mentre pregava Iddio) na rozdíl od sopránové árie z prvního jednání v e-moll, nikoliv v E-dur. Charakter tóniny i hudební projev podtrhují její osobnostní rozvoj.⁴⁹ V tomto momentu je Rigoletto zcela pohlcen hněvem a vizí pomsty. Gilda se i přesto snaží otce přesvědčit, že největší sílu má v životě odpuštění a láska. Proto ho prosí, aby se nad vévodou smiloval, ale její slova Rigoletto jako by neslyšel. Nejprve se jí ptá, zda vévodu miluje. Když Gilda odpoví kladně, snaží se dceru od lásky odradit a přesvědčit ji, že je jen zaslepená a naivní. Jako důkaz, že vévoda není zamilovaný mladík, vede Rigoletto hlavní hrdinku do krčmy na okraji města, kde naplánoval pozdější vévodovu vraždu. Zde se Gilda na vlastní oči přesvědčí, že její milý svádí jinou ženu úplně stejnými sliby manželství a frázemi o lásce. Stávají se s Rigolettem svědky milostné scény mezi vévodou a místní prostitutkou Maddalenu, sestrou najatého vraha.

⁴⁷ Gerhard, Anselm: *Giuseppe Verdi*, München 2012, s. 68

⁴⁸ Gerhard, Anselm: *Giuseppe Verdi*, München 2012, s. 84

⁴⁹ Pahlen, Kurt: *Giuseppe Verdi – Rigoletto*, München 1979, s. 77

Rigoletto je stále zcela pohlcen svojí pomstou a nadcházející hodinou smrti nyní nenáviděného vévody, který mu zneuctil a pobláznil dceru. Gilda je zklamaná vévodovým chováním, ale hluboce ji dojme rozhovor mezi sourozenci, ve kterém Maddalena svého bratra velmi emotivně prosí o záchranu pohledného vévody. Tento klíčový moment dodá Gildě sílu a pro svého milence obětuje vlastní život. Její odpuštění a sebeobětování naplní Monteronovu kletbu, která se obrací proti Rigolettovi. Kletba je jednotícím prvkem tohoto dramatu s množstvím různorodých poloh. Nejen děj, ale i Verdiho instrumentace, která připomíná silnou bouři s hromy, blesky a meluzínou, společně vytvoří dramatickou atmosféru s tragickým koncem opery. V této scéně se Verdi již zcela vymkne italským tradicím a kompozičním pravidlům. Ty se však opět objeví v houslovém a flétnovém doprovodu, když Gilda v tragickém závěru opery umírá.

Zajímavostí této role je, že až do poslední scény nemá Gilda ani jednu vlastní melodii, čímž ji Verdi zcela zbavuje hudební nezávislosti. V duetu s Rigolettem i vévodou vždy její melodie vychází z jimi zpívaných motivů a témat, které Gilda přebírá, následuje a rozvíjí. Dokonce náznak melodie její jediné sólové árie zazní již v začátku opery, když na ni Rigoletto vzpomíná. Celé téma pak poprvé zazní po *recitativu* „Gualtier Maldè“ v předehře ve flétnách, kterou Gilda doslovně s textem „Drahé jméno“ (Caro nome) opakuje. V závěrečném duetu s otcem, ve své melodii „Tam nahoře, v nebi, u matky“ (Lassù, in cielo, vicina alla madre), se prvně projeví hudebně i společensky nezávislá žena. Chvilí před svou smrtí se z nevinné, naivní Gildy, kterou si divák pamatuje z prvního jednání, stane rozhodná žena se silnou vůlí, která je schopná samostatně jednat.

Role Gildy je bezpochyby velmi virtuózní a vyžaduje precizní koloratury, vylehčený horní registr v tříčárkované oktávě, ale i schopnost udržet dlouhé lyrické fráze. Její interpretace nestojí pouze na brilantních trylcích a koloraturách, ale také na psychologickém pochopení a ztvárnění této postavy, která prochází velkým osobnostním vývojem. Často se stává, že tato role není do hloubky prostudována a pak zní příliš instrumentálně s nedostatkem emocí. Jen se subretně zpívanými vysokými tóny a rychlými pasážemi nejsou její činy uvěřitelné a opeře to značně ubírá na dramatickosti i důvěryhodnosti děje. Niternost, rozrušení první láskou, sebeobětování se pro vévodu a vnitřní síla v závěru opery jsou minimálně tak podstatné pro ztělesnění Gildy, jako její vysoké noty i precizně zazpívané kadence.⁵⁰

⁵⁰ Pahlen, Kurt: *Giuseppe Verdi – Rigoletto*, München 1979, s. 188

Teresa Brambilla byla první představitelkou této prvooborové sopranové role. Pocházela z hudební rodiny a všechny její čtyři sestry se živily operním zpěvem. Marietta a Giuseppina byly kontraaltistky a Anetta s Laurettou ne tak úspěšné sopranistky. Teresa potkala Verdiho budoucí družku Giuseppinu Strepponi během studia na konzervatoři v italském Miláně, kde později v *La Scale* často vystupovala.^{51 52}

3.2 Trubadúr

Verdiho opera *Trubadúr* je typickou ukázkou italského vrcholného romantismu. Tragický příběh se odehrává ve středověkém Španělsku okolo roku 1409. Zemí putovali trubadúři, kteří nejen zpívali urozeným dámám dvorské písně u dvora, ale také statečně bojovali o jejich srdce v turnajích. Chrabří rytíři, kteří svojí hudbou bavili a uctívali královny i ušlechtilé dámy, zpívali po nocích své písně a rozšiřovali jejich nápěvy po celé zemi. Často pojednávaly o opravdové, ohnivě lásce, která jim byla ženou opětována, a končila souboji s dalšími rivaly.

V království Aragon, v paláci Aliaferia, v hlavním městě Zaragoza, vládne hrabě Luna. Nebojuje jen s rebelantskými hordami vévody Urgela, ale také o lásku urozené Leonory ze Sargasta. Na pozadí je válečný spor o trůn. Přestrojený rytíř a trubadúr Manrico, který se v boji i svými písněmi uchází o Leonorinu lásku, je Lunovým úhlavním nepřítelem. Leonora jeho city opětuje a rozpoutává tím žárlivost v hraběti, čímž Verdiho opera začíná.

V díle *Rigoletto* ztělesňuje hlavní kladnou postavu nearistokratický mrzák s otcovskými city. Atraktivní vévoda je jeho protipólem a představuje ono monstrum, což bylo velmi inovativní pojetí. V opeře *Trubadúr*, která byla koncipována pro Řím, se však Verdi opět navrácí ke konvencím. V *Trubadúrovi* používá tradiční romantický námět a nerozvíjí dále svůj pokus o simulaci každodenních dialogů. Nejlepším příkladem rozhovoru, kde slovo přejímá vládu nad hudbou, je krátký duet mezi Rigolettem a smluvním vrahem Sparafucilem. V opeře *Trubadúr* se opět vrací k plnému zvuku a dělá ve svém osobním skladatelském vývoji jednoznačně krok zpět.⁵³

Giuseppe Verdi požadoval od italského libretisty Salvadora Cammarana, aby libreto *Trubadúra* nemělo žádná tria, sbory ani finále, jako by celá opera byla jen

⁵¹ Somerset-Ward, Richard: *Angels and Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera, 1600-1900*. Yale University Press 2004, s. 206

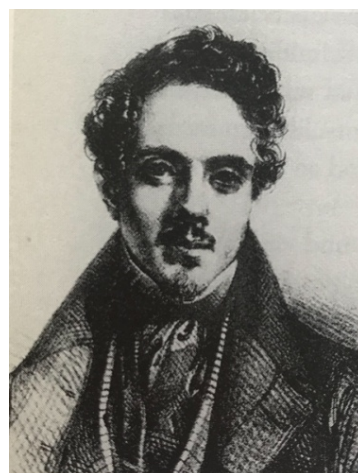
⁵² Forbes, Elizabeth: *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford University Press 2008, s. 58

⁵³ Gerhard, Anselm: *Giuseppe Verdi*, München 2012, s. 70

jedním celkem bez uzavřených čísel.⁵⁴ Celistvé drama chtěl koncipovat do velkých frází, které jsou tvořeny sledem plynule navazujících melodií. Tato netradiční idea přináší nové kompoziční techniky, kdy skladatel musí dobře zvolit metrum, rytmické figury, instrumentaci i určité tóniny, které umožňují nenásilné přechody a působí pro posluchače přirozeně.⁵⁵



*Salvadore Cammarano*⁵⁶



*Antonio García Gutiérrez*⁵⁷

Zajímavostí libreta jsou světelné efekty. Čtyři z osmi obrazů probíhají v noci, i když ve druhém obrazu jevištního prologu se jedná o přechod z noci do svítání a poslední obraz se odehrává brzy ráno. Takto podrobné informace o daných proměnách najdeme už jen ve Verdiho opeře *Simon Boccanegra*. Děj, který se odehrával z tak velké části ve tmě, byl pro italské divadlo 19. století netypický, a tím dodal této opeře velmi netradiční a specificky pochmurnou atmosféru. Skladatel zde otvírá možnosti nové dramaturgie i jevištních efektů.⁵⁸

Giuseppe Verdi se ani po třinácti letech nedokázal zotavit z tragického osudu své rodiny, který přímo ovlivňoval i jeho tvorbu, čehož je opera *Trubadúr* ukázkovým příkladem. Trauma ze smrti jeho dvou dětí i ženy v roce 1840 popisuje v dopise pro manželčina příbuzného Demaldèho. Jeho jediným přáním bylo „zalézt si na nějaké temné místo a dožít toto ubohé bytí. Nakonec je v životě vše mrtvé. Co existuje?“⁵⁹. Skladatel věřil na osud a byl přesvědčen, že je zlý a nespravedlivý. Díky této životní zkušenosti se stal Verdi nejlepším operním

⁵⁴ Nicolais, Otto: *Tagesbücher*, hg von Wilhelm Altmann, Regensburg 1937, s. 86

⁵⁵ Rosselli, John: *Giuseppe Verdi Genie der Oper*, München 2013, s. 138

⁵⁶ Schwandt, Christoph: *Verdi, Eine Biographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, s. 57

⁵⁷ Schwandt, Christoph: *Verdi, Eine Biographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, s. 114

⁵⁸ Gerhard, Anselm: *Giuseppe Verdi*, München 2012, s. 46, 71

⁵⁹ Rosselli, John: *Giuseppe Verdi Genie der Oper*, München 2013, s. 50

dramatikem své doby, který svojí hudbou dokáže dodnes vyvolávat v posluchačích i interpretech intenzivní prožitky.

Dle mého názoru zde převyšuje hudba samotný děj opery. Příběh *Trubadúra* je často fádní, v zápletkách až neuvěřitelný. Bohužel je v tomto díle několik absurdních situací, ve kterých reagují převážně ženské postavy nelogicky a přehnaně. Hudebně je však geniální.

3.2.1 Leonora a Azucena

Leonora, přední sopránová role Verdiho opery *Trubadúr*, je dvorní dáma princezny Aragonské a Manricova milenka. Její osobnost je méně zajímavá v porovnání se dvěma dalšími hrdinkami Verdiho oper ze stejného období, s Gildou a Violettou Valéry, protože neprochází znatelným osobnostním vývojem. Z hudebního hlediska není ani tato sopránová role vyloženě dominantní a její úloha v ději opery je jen zdánlivě hlavní. Leonora ztělesňuje jakýsi pilíř ctnosti, čistoty, mládí i naivity. Často její činy provází velká gesta a přehnané, nelogické reakce, což však bylo pro období romantismu v 19. století zcela běžné.

Hlavní dějovou funkcí Leonory je vyostřit spor mezi bratry Manricem a hrabětem Lunou a postavit je tak do vzájemné opozice nesmiřitelných soků. Dramatické napětí v *Trubadúrovi* je tak celé drženo rivalitou těchto dvou mužů a jejich vzájemným zápasem o území, moc i Leonořinu lásku. Bratři netuší, že jsou pokrevně propojeni a že je jejich spor založen na pomstychtivém plánu Azuceny.

Klíčovou postavou celé opery je bezpochyby cikánka Azucena. Celou situaci vytvořila před lety ona, když se rozhodla vykonat pomstu za svou upálenou matku a unesla malého Manrica, jednoho z hraběcích bratrů. Později v průběhu opery ho podporuje a motivuje, aby pokračoval v krevní mstě na hraběti Lunovi, jeho vlastním bratru. Manrico netuší, že byl jako dítě unesen a Azucena není jeho vlastní matka. Nezná tím pádem ani skutečnost, že hrabě Luna je jeho jediný pokrevní bratr. Zdá se tedy, že je tato mezzosopránová role Azuceny jednoznačně záporná postava. Později se však dozvíme, že nebyla schopna ono unesené dítě, Manrica, vhodit do ohně. Z nějakého důvodu, nejpravděpodobněji se jeví nějaké pomatení smyslů (zde vidím jednu z dramaturgických slabín libreta), vhodila do ohně nikoliv urozené dítě, ale své vlastní. Mladého hraběte v jeho nevědomosti vychovala jako vlastního syna, což nám tuto postavu ukazuje v poněkud lepším světle. Naproti tomu po něm však vědomě vyžaduje bratrovraždu.

To nás vede ke dvěma možným výkladům této postavy: V prvním případě je to osoba velmi nesvéprávná. Ve svém protichůdném jednání projevuje příznaky psychózy, která pravděpodobně vychází z traumatu, když pozorovala, jak upalují její vlastní matku za čarodějnictví. Druhý výklad pak může Azucenu představit jako mimořádně psychopatickou osobu se sadistickými sklony, která se ještě po letech mstí. Manipuluje Manricem a snaží se zničit celou šlechtickou rodinu, která ji před lety neprávem připravila o vlastní rodinu. Azucena je rozhodně nejzajímavější postavou celého díla. O její úloze se dá dlouze přemýšlet a výkladů osobnosti této velké mezzosopránové role existuje mnoho. Bezpochyby se celý děj opery odvíjí od momentu upálení její matky, kdy začala plánovat velmi brutální pomstu.

Závěrečný duet „Do našich hor“ (Ai nostri monti), který zpívá Azucena smířeně a láskyplně s Manricem ve vězení, je velmi pravděpodobně fragmentem opery *Král Lear*, kterou Verdi nikdy nedokomponoval. Její vizi posmrtného klidného života v horách pravděpodobně skladatel převzal od postavy Cordelie, nejmladší dcery krále Leara. V tomto momentě se opět představitelka jeví jako milující matka, která poklidně čeká na smrt.

Postava Leonory je méně nosná, zajímavá a důležitá, což je pro Verdiho prvooborové soprány velmi netypické, a stojí tak v prudkém kontrastu se svým pěveckým partem. Je docela možné, že je Manrico její první milenec (jako vévoda v případě Gildy), a ona proto reaguje velmi emocionálně, nerozvázně a nelogicky. Přesto ale v závěru opery převezme funkci hybatelky děje. Když Azucena smířená se smrtí čeká v žaláři na popravu, rozhodne se Leonora aktivně zasáhnout do operního příběhu obdobným způsobem jako Gilda. Hraběti Lunovi slíbí svoji ruku výměnou za Manricův život. Opět se ale projeví její nerozvázně a zbrklé jednání, když bez rozmyslu pozře pomalu účinkující jed, aby se nemusela stát Lunovou ženou. Svoji oběť vnímá jako důkaz lásky a oddanosti Manricovi, který ji ke všemu těsně před smrtí nespravedlivě osočí a odvrhne. Leonora zemře dříve, než Manrico stihne odejít z vězení, a hrabě Luna ho nechá popravit. Až poté se od Azuceny dozví, že zabil vlastního bratra, kterého celý život hledal v naději, že není mrtvý. Tím se pomsta Azuceny naplní.

Obě sopránové árie Leonory „Noc byla klidná a tichá“ (Tacea la notte placida) a „Láska na růžových křídlech“ (D'amor sull'ali rosee) začínají melodií s dlouhými niternými *legatovými* frázemi. V první árii Verdi přejde, dle tradice, do rychlé části. Ve druhé sopránové árii „Láska na růžových křídlech“ z posledního, čtvrtého jednání opery, se však Giuseppe Verdi osvobodí od kompozičních tradic.

Po pomalém úvodu nepřijde rychlá část. Za doprovodu houslí a dřevěných dechových nástrojů, které následuje finální niterná kadence ve slabé dynamice, se árie Leonory doslova rozplyne. Je to stejný model, který najdeme i v áriích Violetty v opeře *La Traviata*. Její rychlé kolorатурní pasáže jsou vždy dramatického charakteru, na rozdíl od vylehčených Gildiných běhů či brilantních pasáží hrdinky Violetty Valéry. Ve své úvodní árii „Noc byla klidná a tichá“ předvede sopranistka hbité, ale melancholické koloratury. Vášnivě pasáže zazní v krátké *cabalettě* „Uvidíš tu lásku na zemi“ (Tu vedrai che amore in terra) a vyloženě hektické koloratury protagonistka přednese ve scéně s hrabětem Lunou, kdy mu slíbí svoji ruku výměnou za život svého milence Manrica.⁶⁰

Opera *Trubadúr* není po dějové stránce příliš zajímavá, avšak hudebně vynikající. Všechny hlasy jsou velmi živé a proměnlivé. V dlouhých kantilénách Leonory je slyšet ušlechtilost a noblesa. Její melodie jsou díky společenskému postavení hlubší než v případě Gildy či Violetty. Hudební projev Gildy je nevinný, čistý a prostý. Violetta ztělesňuje vášnivou, silnou a sebevědomou ženu, která ale také postrádá urozenost. Leonora je vysoce postavená dáma, která působí čistě a ctnostně. Všechny tři hlavní hrdinky jsou mladé ženy ze zcela rozdílných sociálních vrstev. Osud mají ale totožný. Jejich hluboká víra, absolutní oddanost jedinému muži a sebeobětování ukončí jejich krátké životy ve jménu nenaplněné lásky.

3.3 La Traviata, skutečný příběh Violetty Valéry

Giuseppe Verdi se poprvé rozhodl promítnout moderní společnost a rozdílné role mužů a žen devatenáctého století do svého díla. Violetta Valéry, hlavní hrdinka Verdiho opery *La Traviata*, která přišla na svět 15. ledna 1824 v normandské provincii pod jménem Rose Alphonsine Plessisová, je prototypem moderní ženy.

Ve vesnici Nonant se Rose narodila do chudé rodiny. Její otec Jean-Martin Plessis byl násilník a pijan, který často měnil zaměstnání a její matku Marie-Louise-Michelle Deshayes bil za to, že mu opět porodila děvče. O mládí Rose bohužel nemáme mnoho doložených zpráv, ale bezpochyby vyrůstala ve velmi špatných podmínkách, kde se nenaučila číst ani psát a od raného dětství musela vydělávat. Ve dvanácti letech začala pracovat jako prادلena, což v té době byla práce velmi náročná a nejspíš jedna z hlavních příčin její pozdější tuberkulózy. Pracovala také v hostinci či u prodavače deštníků. Její matka utekla od rodiny ze strachu z násilnického manžela a brzy poté zemřela nejspíše na následky mnohaletého

⁶⁰ Rosselli, John: *Giuseppe Verdi Genie der Oper*, München 2013, s. 150

hrubého zacházení. Marie-Louise-Michelle Deshayes byla s největší pravděpodobností levobočkem aristokrata a oplývala (jako její dcera) nevídanou krásou a inteligencí. Zprávy o jejím původu bohužel nemůžeme spolehlivě prokázat. Otec Rose Jean-Martin Plessis byl synem často opilé ženy lehčích mravů a vesnického kněze. Malou Rose od dětských let opakovaně nutil k prostituci. Ve vesnici ho lidé nazývali Satanem, a dokonce ho obvinili z čarodějnictví.

V roce 1839 přivezl otec již patnáctiletou Rose do Paříže, kde jí prodal, a tak musela pracovat opět v prádelně a později také jako učednice v jednom módním salónu. Mladá dívka měla velmi silný vesnický přízvuk a nikoho ani ve snu nenapadlo, že se ve svých patnácti letech dostane do vybrané pařížské společnosti. Rose Alphonsine Plessis byla velmi krásná žena a s předchozí zkušeností pro ni byla cesta k prostituci v Paříži velmi snadná. Netrvalo dlouho a našla si spoustu vlivných a bohatých obdivovatelů, kteří ji vzali do světa luxusu a vysoké společnosti. Záhy se naučila číst a psát a změnila si své jméno. Z Alphonsine se stala libozvučnější Marie a ke svému příjmení Plessis přidala aristokraticky znějící „z“ (francouzsky „du“), čímž se ve světě bohatých zrodila nová dáma jménem Marie Duplessis.



*Marie Duplessis*⁶¹

⁶¹ Silke, Leopold : *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 28

Během několika následujících let se Marie obklopovala mnoha vlivnými a zajímavými muži. Mezi stěžejními nápadníky byl ze začátku mladý francouzský vojevůdce a diplomat Agénor de Gramont, který ji doslova zasypal zlatem a tím Marii umožnil život na velmi vysoké úrovni. Dalším klíčovým obdivovatelem byl více než sedmdesátiletý Gustav Ernst Baron von Stackelberg, aristokrat švédského původu, který jako diplomat zastupoval Rusko na Vídeňském kongresu a v tu dobu trávil své stáří v Paříži. Tento velmi zámožný postarší pán chtěl mít Marii jako dceru jen pro sebe. Hrabě Édouard de Perregaux byl nejměnějším milencem, který si v Anglii Marii Duplessis vzal za manželku ke konci jejího krátkého života. Tento svazek však nikdy nevedl ke společné domácnosti, ve Francii nebyl právoplatným, ale Marii umožňoval používat titul Comtesse de Perregaux.⁶²

Marie Duplessis byla známá nejen svojí krásou, ale také inteligencí, důvěryhodností a diskrétností. Mezi její obdivovatele se neřadili pouze aristokraté, ale také umělci. Je známo, že jí Ferenc Liszt nedával jen hodiny klavíru. Ve svém dopise z 1. května 1847 popisuje jejich výjimečný vztah (přestože Marie v době jejich vztahu byla manželkou hraběte Édouarda de Perregaux a užívala i svůj titul hraběnky). Tento dopis adresoval Ferenc Liszt Marii d'Agoult, když se během svého koncertního turné ve Lvově dozvěděl o náhlé smrti své milenky:

„A tato ubohá Mariette Duplessisová zemřela. Ona je první ženou, kterou jsem miloval, která je teď zakopána na neurčitěm hřbitově jako potrava červů. Před dobrými patnácti měsíci mi řekla: <Nebudu žít; jsem zvláštní žena a nemohu se spokojit se životem, který, nevím jak, vedu a který už, nevím jak, nemohu vydržet. Vezmi mě, odvez mě kamkoliv chceš, nebudu tě rušit – celý den budu spát, večer bys mě měl nechat jít do divadla a v noci se mnou smíš dělat, co chceš.>

Nikdy jsem nemluvil o tomto zvláštním propojení, které mne během posledních návštěv Paříže s tímto šarmantním stvořením spojovalo. Řekl jsem jí, že bych ji vzal s sebou do Konstantinopole, protože to byla v té době jediná možná cesta, kterou jsem od ní mohl vyžadovat.

A teď je mrtvá. A já nevím, který tajemný akord antické elegie zní v mém srdci při vzpomínce na ni.“⁶³

⁶² Silke, Leopold : *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 27-29

⁶³ Silke, Leopold : *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 29

Lásku mezi Marií a Ferencem musíme brát s určitou rezervou. Kvůli jeho koncertním cestám po celé Evropě spolu nemohli trávit mnoho času. Maďarský klavírní virtuóz a skladatel Ferenc Liszt byl známý svým šarmem a svou náklonností k opačnému pohlaví. Tradiuje se, že byl prototypem Marie v těle muže a rozhodně neměl nouzi o milenky. Přesto se ale o Marii vyjadřoval jako o <nejabsolutnější inkarnaci ženy, která kdy existovala>.

Umělec, který Marii po několikaměsíční aféře v letech 1844-1845 zvětšil ve svém románu a divadelní hře *Dáma s kaméliemi* (La Dame aux camélias, 1848/1852), byl doposud nepříliš známý spisovatel Alexander Dumas mladší, syn slavného romanopisce Alexandra Dumase. Trvalo tři roky, než byla divadelní hra premiérována, protože byl její námět příliš aktuální a skandální a mnoho lidí Marii osobně znalo. Přesto byla tato inscenace okamžitě velmi oblíbená a úspěšnější než samotná kniha. Kamélie měla Marie skutečně nejraději. Zachovaly se dokonce účtenky z květinářství, které dokládají její objednávky bílých a červených kamélií (dle jejího menstruačního cyklu). Říká se, že jinak byla na většinu květin alergická.

Lásku a okouzlení nalezneme také v korespondenci Alexandra Dumase mladšího, který napsal Marii rozlučkový dopis 30. srpna 1845 po téměř roční aféře. Po její smrti věnoval tento dopis herečce Sarah Bernhardt, představitelce titulní role své divadelní hry o Marii *Dáma s kaméliemi*.

„Má drahá Marie

Nejsem dostatečně bohatý, abych Vás miloval tak, jak bych to chtěl, ani dostatečně chudý, abych byl Vámi milován, jak to chcete Vy. Takže zapomeňme oba dva - Vy jméno, které vám brzy smí být lhostejné, já štěstí, které se pro mě stalo nemožným. Není třeba říci Vám, jak smutný jsem, protože již víte, jak hluboce Vás miluji.

Tak tedy adieu. Máte dost velké srdce, abyste pochopila důvod mého dopisu a dost velkého ducha, abyste mi odpustila.

Tisíc vzpomínek

A.D.“⁶⁴

⁶⁴ Silke, Leopold : *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 30



*Alexander Dumas mladší*⁶⁵

Hned poté, co viděl Giuseppe Verdi divadelní hru o Marii Duplessisové, rozhodl se použít tento námět pro své nové operní dílo. V lednu 1853 dokonce ve svém dopise píše: „Přeji si nový syžet, velkolepý, krásný, proměnlivý, smělý – hraničně smělý, s novými formami a zároveň zkomponovatelný.“⁶⁶

Toto dílo je jediné z Verdiho oper, u kterého se zachovaly všechny skici. Díky tomu můžeme analyzovat postup jeho práce a systém, kterým se po roce 1848 opera komponovala. Nejprve Verdi se svým libretistou sepsal plán. Společně vytvořili skicu prózy, ze které bylo jasné, které uzavřené celky bude opera mít. Poté nechal napsat veršované libreto – většinou Piavem – a pak teprve začal s komponováním. Nejdříve zkomponoval zpívané melodie, které byly uzavřené a očíslované. Pak k nim dopsal basovou linku a hlavní doprovodné nástroje. Finální instrumentaci Verdi dodělával až během orchestrálních zkoušek a snažil se tak co nejvíce přizpůsobit hlasům pěvců. Z těchto dokumentů je patrné, že se Giuseppe Verdi napsáním této opery zabýval delší dobu, a ne pouze šest týdnů od premiéry *Trubadúra*. Verdiho *La Traviata* (Zbloudilá) nese i v dnešní době provokativní námět. V 19. století, kdy mělo křesťanství velkou moc, vyvolávalo toto dílo rozruch a cenzura ho často odsuzovala. V té době žil Verdi ve společensky neakceptovatelném vztahu se sopranistkou a primadonou Giuseppinou Strepponi.

O tomto nekonvenčním svazku píše Verdi obsáhlý dopis svému tchánovi Antoniu Barezzimu. Margherita (dcera Barezziho) se provdala za Verdiho v roce 1836

⁶⁵ <https://www.wissen.de/lexikon/dumas-alexandre-der-juengere>

⁶⁶ Silke, Leopold : *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 16

v italském Bussetu. Jak již bylo řečeno, v letech 1838-1840 však zemřely obě jejich děti, a nakonec i Margherita. Po této tragédii zůstal Verdi zcela sám. Přestože měl plné právo najít si nový vztah, s jeho rozhodnutím a nemanželským soužitím Barezzi nesouhlasil. 21. ledna 1852 Verdi popisuje svojí situaci a posílá svému tchánovi tento dopis z Paříže:

„...Nevěřím, že z vlastního popudu byste mi napsal dopis, o němž víte, že mi způsobí hoře; ale Vy žijete v obci, která má zlozvyk, že se často plete do záležitostí druhých a odsuzuje vše to, co se nesrovnává s jejími ideami; já mám zvyk nemíchat se, nejsem-li o to žádán, do záležitostí druhých, právě proto, že žádám, aby se nikdo nevměšoval do mých. Z toho vznikají pomluvy, bručení, odsuzování. Tuto svobodu jednání, která je respektována i v zemích méně civilisovaných, mám plné právo požadovat i ve své.

...

Což vám odhalilo mé mínění, mé jednání, mou vůli, můj život, řekl bych téměř veřejný, a ježto jsme na cestě odhalení, není mi nikterak obtížné nadzvednout závěs, který zastírá tajemství uzavřené mezi čtyřmi stěnami, a povědět vám o svém domácím životě. Nemám co skrývat. V mém domě žije Paní volná, nezávislá, milující jako já samotářský život, s bohatstvím, které ji chrání před každou potřebou. Ani já, ani Ona nejsme povinni komukoliv vydat účet ze svých činů; ale na druhé straně kdo ví, jaké vztahy existují mezi námi? Jaké záležitosti? Jaká pouta? Jaká práva mám k Ní a Ona ke mně? Kdo ví, je-li Ona nebo není-li mou manželkou? A v tomto případě, kdo ví, jaké jsou zvláštní důvody, jaké ideje, že to veřejně neoznámíme? Kdo ví, je-li to dobře nebo špatně? Proč by to nemohlo být také dobro? A i kdyby to bylo zlo, kdo má právo dávat nás do klatby? Ba řeknu, že Já, v mém domě, patří stejná, ba větší úcta než mně, a že nikomu není dovoleno prohřešit se proti tomu z jakéhokoli důvodu; že konec konců Ona má na to plné právo, jak svým chováním, tak svým duchem, tak pro zvláštní ohledy, jichž má vždycky hojně k druhým.

Tímto dlouhým povídáním jsem nemínil říci nic jiného, než že si činím nárok na svou svobodu jednání, protože všichni lidé mají na ni právo, a protože se má povaha bouří proti tomu, abych jednal podle přání jiných; a abyste Vy, který v podstatě je tak dobrý, tak spravedlivý a má tak dobré srdce, nepodléhal vlivu a nepřejímal myšlení obce...“⁶⁷

⁶⁷ Kuneš, Václav: *Giuseppe Verdi, životopis v dopisech*, Praha 1944, s. 208, 209

Kvůli neustálému nátlaku společnosti i skladatelova tchána, Giuseppe Verdi a Giuseppina Strepponi uzavřeli po dvanácti letech společného soužití manželský svazek. Verdiho životní situace ovlivnila velmi pravděpodobně i jeho dílo. Přestože nemáme žádný podložený důkaz, Alessandro Luzio našel autobiografické spojitosti mezi Violettou Valéry a Giuseppinou Strepponi. Luzio byl novinář, který v roce 1935 vydal knihu *Verdiho dopisy* a byl přesvědčen, že se Giuseppe sám ztotožňoval s postavou Alfréda a svého problematického tchána promítl do role Alfrédova otce Giorgia Germonta. V dopisech však není nikdy Giuseppina popisována jako kurtizána, a proto je tato spojitost spekulativní.

Jako žádná jiná opera se dotýká *La Traviata* několika společenských tabu. Opoprvování ženami, dominance mužů, společenská neúprosná pravidla či samotné obětování se pro lásku ukazuje sociální situaci 19. století. Pařížská kurtizána, která je ke konci svého života odsouzena společností, dochází v tragickém závěru opery ke smíření.⁶⁸



*Marie Duplessis*⁶⁹

⁶⁸ Silke, Leopold : *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 10

⁶⁹ <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/the-lady-of-the-camelias-illustration-19th-century-nachrichtenfoto/152230320#the-lady-of-the-camelias-illustration-19th-century-alexandre-dumas-picture-id152230320>

3. února 1847 Marie zemřela na tuberkulózu. Její poslední dny v bytě číslo 11 v ulici Boulevard de la Madeleine zachytil na několika skicách umělec Charles Chaplin. Dle lidové tradice byla její poslední slova: „Přes všechno, všechny jsem je milovala.“

„... umělec musí pátrat v budoucnu, vidět do *chaosu* nových světů; a vidí-li na nové cestě v dáli a v dáli *světélko*, nechť ho neděsí tma je obklopující: nechť kráčí, a klopýtne-li někdy a padne, nechť vstane a jde stále přímo dále.“⁷⁰ napsal Verdi Vincenzu Torellimu 23. prosince 1867.

⁷⁰ Kuneš, Václav: *Giuseppe Verdi, životopis v dopisech*, Praha 1944, s. 381

4 Belcanto

Pěvecká technika *belcanto*, v přesném překladu „krásný zpěv“, se vyznačuje legátovým vedením hlasu, používáním techniky *messa di voce* (zesilování a zeslabování na úrovni jednoho tónu) či využíváním různých ozdob. Tento styl práce s hlasem je specifický pro sedmnácté a osmnácté století, avšak pojem *belcanto*, jakožto označení tohoto způsobu zpěvu, se objevuje až v letech 1820–1830. Paradoxně, v první polovině devatenáctého století *belcanto* jako takové skomíralo a na mnoha místech již zcela vymizelo. Tímto termínem se pak označoval styl starých italských operní mistrů, včetně odkazu Georga Friedricha Händela nebo tvorby Wolfganga Amadea Mozarta na italská libreta.

Krásný zpěv charakterizuje Reynald Hahl ve svém pojednání *Du chant* jako „umění, které je závislé na nekonečné rozmanitosti zvuků. Vždy poslušny pěvcovy vůle, mají tóny mít nejen tři, čtyři nebo pět různých barev, nýbrž nejméně deset, dvacet, třicet. Hlas bylo nutné neustále modulovat, aby se mohl dotknout všech barev zvukového prizmatu.“⁷¹ I z tohoto textu jasně vyplývá, že *belcanto* povzneslo pěvecký výkon interpreta do výšin, kde se dříve nenacházel. Instrumentální a pěvecké linky se navzájem doplňovaly a zpěvák přebíral některé ozdoby od hudebních nástrojů, které byly do té doby typické pouze v rámci orchestru.

Zdobící prvky, tedy zmíněné trylky, obaly, nátryly apod., byly nazývány *fioritury*. Měly za úkol krášlit pěveckou kantilénu brilantními figurami. Tento pojem by se dal přeložit jako rozkvět či kvetení. Ukázkovým příkladem je barokní *da capo* árie. Zpěvák zpravidla zazpívá díl A, první část, dle zápisu či jen s decentními *fioriturami*. Poté následuje kontrastní díl B, část druhá, která bývá kratší a s odlišným charakterem hudby i nálady. Při návratu, tzv. *da capo*, k části A se od pěvce očekává bohaté zdobení melodie, při kterém ukazuje publiku své technické dovednosti. Skladatel zde dává zpěvákovi volnou ruku v improvizaci, která je reflexí jeho vokálně akrobatických schopností. Často se setkáváme i s pojmem *koloratura*. Ta označuje jak vhodný typ hlasu pro hudbu s mnoha *fioriturami*, tak i konkrétní příkrasy.

První teoretické zmínky o technice *belcanta* se dají nalézt už u Monteverdiho. Svého vrcholu však dosáhla až s dobou vrcholného baroka. Typický byl zpěv kastrátů, tedy mužů s ženským hlasem. Vysoký hlas si udrželi i po své mutaci díky kastraci, která se prováděla ještě před nástupem puberty. Tím se však

⁷¹ Colletti, Rodolfo: *Historie Belcanta*, Paseka Praha Litomyšl 2000, s. 9–10

zastavil fyziologicky přirozený vývoj těla. Kvůli nedostatku mužského hormonu testosteronu se hrtan a hlasivky nemohly dovyvinout a hlas zůstal nadále chlapecký, pouze výrazně zesílil. Samozřejmě to způsobilo i jiné fyzické komplikace jako například neplodnost, které ale nejsou z pěveckého hlediska tak podstatné. Rodolfo Colletti píše: „Po orchitomii zůstával hlas zářivý, svěží a průrazný jako hlas chlapecký. Vedlejšími projevy byly pseudoženské rysy, například chybějící vousy a vpřed vyklenutý hrudník s rozšířenějším hrudním košem, v němž se mohutněji vyvinuly plíce.”⁷²

Kastrace mladých chlapců za účelem zachování dětského hlasu probíhala dříve, než vznikla opera, a to již na konci šestnáctého století. Papež Clemens VIII. dovolil orchitomii u mladíků kvůli liturgickým zpěvům v Sixtinské kapli v Římě. Během duchovních obřadů nebylo možné, aby zpívaly ženy. Netrvalo dlouho, operní žánr se rozšířil a udělal z kastrátů nadlidské bytosti. Byli uctíváni běžným lidem i aristokraty. Publikum omdlévalo a hudebním skladatelům dávali inspiraci k napsání dech beroucích vokálních linek, které jsou dodnes velmi působivé. Existují nahrávky zpěvu soprany Alessandra Moreschiho (například Ave Maria z roku 1904, kterou pořídil Deutsche Grammophon). Je to jediný audio záznam kastráta, který je dochovaný.

Nejslavnějším kastrátem s andělským sopránovým hlasem byl bezpochyby Carlo Broschi Farinelli, italský pěvec žijící v osmnáctém století v Itálii. Především z etického hlediska se v období romantismu od kastrací upustilo. Nesmíme zapomenout, že pouze nepatrný počet operovaných chlapců se ve zdraví dožil slávy a obdivu. V současné době se fenomén nikoliv kastrátů, ale kontratenorů či falsetistů opět vrací do módy. Tito pěvci mají přirozeně vyvinutou vyšší hlasovou polohu a nedochází u nich v raném věku k žádnému chirurgickému zákroku. Falsetisté jsou zpěváci, kteří buď plynule přecházejí z plného zvuku s hrudní rezonancí do hlavového tónu nebo zpívají jen v horní poloze. To znamená, že muži mohou znít jako altové či sopránové ženské hlasy a obecně se nazývají kontratenoři. V současnosti existuje velká debata o názvu vysokého mužského hlasu. Argumenty, zda je pěvec falsetistou nebo kontratenorem se týkají charakteristik, jako je dojem z poslechu nebo použitá kombinace vokálních registrů. Termín kontratenor dále označuje zpěváky, kteří zpívají v tenorové, altové nebo dokonce sopránové poloze pomocí *falsetta* (hlavového tónu). Patří sem například Alfred Deller jako čistý falsetista, ale také Russel Oberlin, který zpívá hrudním hlasem.⁷³ Tento styl byl v období romantismu i v průběhu dvacátého století většinou zavrhován hlavně z důvodu nedostatečné nosnosti.

⁷² Colletti, Rodolfo: *Historie Belcanta*, Paseka Praha Litomyšl 2000, s. 97

Operní orchestr se zvětšoval a zvuk mohutněl. Již neměl pouze doprovodnou funkci a od zpěváků se očekával znělý a silný hlas, který falsetisté nemají. Tato pěvecká technika využívá jen velmi omezených rezonančních možností a doslova okrádá tón o mnoho alikvót, které jsou potřeba pro nosnost zvuku za doprovodu většího orchestru.

V devatenáctém století se objevuje fenomén nespokojeného „rozervance“. Tento prototyp romantického hrdiny se vyskytuje nejen v opeře, ale také v dalších uměleckých směrech, nejčastěji v literatuře. Mezi česká nejznámější literární díla patří novela Josefa Kajetána Tyla *Rozervanec* z roku 1840, celosvětově známý je například dřívější román Johanna Wolfganga Götheho *Die Leiden des jungen Werther* (Utrpení mladého Werthera) z roku 1774, kde Göthe popisuje formou dopisů útrpnost neopětované lásky k dívce jménem Charlotta Buff. Kvůli rozervaným dospívajícím mužům, kteří bojují sami se sebou, staví se proti společnosti, cítí neustálý vnitřní konflikt, před kterým unikají pryč (nejčastěji do přírody) a upjatým společenským poměrům po Vídeňském kongresu, se do popředí dostává žena, primadona. Ta záhy opanuje operní scénu a pro kastráty ve společnosti pomalu, ale jistě, není místo. Revoluční proces, kterého se účastnil i Giuseppe Verdi, se táhl až do roku 1848, kdy se poměry začaly postupně uvolňovat.

Vedle primadony se do popředí dostává také tenorista. Jako sólový hlas s nejvyššími vokálními a technickými standardy má v hudební historii mimořádný význam. Stal se v období romantismu určitým fenoménem vytvářejícím mýtus, což je úzce spjato s provedením „vysokého C“ v plném zvuku za pomoci hrudní rezonance. Tenor je hrdinou operní scény devatenáctého a počátku dvacátého století. Konstrukce mýtického tenoristy úzce souvisí s historickými zpěváky jako jsou Gilbert-Louis Duprez, Enrico Caruso nebo později Luciano Pavarotti.⁷⁴

Jak již bylo řečeno, význam *belcantového* zpěvu vymizel s nástupem romantismu, který kladl důraz na jiné složky než na dokonalou árii, vyumělkované pozlátko apod. Jakési znovuzrození pak tato technika zpěvu zažila ve dvacátém století, kdy jej navrátili do centra dění interpretky jako Maria Callas, Joan Sutherland či Montserrat Caballé.

⁷³ Koneberg, Felix Frederik: *Analyse hoher Männergesangsstimmen anhand des Obertonspektrums*, Düsseldorf 2016, s. 4-7

⁷⁴ Herr, Corinna; Jacobshagen, Arnold; Seedorf, Thomas: *Von Velluti zu Nozzari. Das Ende der Kastraten und der Aufstieg des Operntenors in Neapel, Der Tenor, Mythos – Geschichte – Gegenwart*, Würzburg 2017, s. 131-144

Ve své publikaci *Historie belcanta* Rodolfo Celletti dále popisuje tuto pěveckou techniku slovy: „cílem je vzbudit úžas ojedinělostí hlasového tónu, rozmanitostí barev a odstínů, virtuositou vokálních figurací a nadšenou oddaností lyrismu. Aby se toho docílilo, zřídka se belcantová opera realismu a dramatické pravdy, kterou pokládá za banální a obyčejnou, a nahrazuje ji bájnou vizí lidských citů a přírody. Proto mají směrodatnou funkci: a) takzvaný hédonismus, který je ve skutečnosti výrazem sladkosti a patetické něhy vokálního zvuku, b) virtuosita, to jest ohromující technická odvaha, která je nutná k popisu fantastického světa a jeho zázraků, c) symbolická a zdobená vokální mluva, která podtrhuje mýtický charakter postav, d) kontrapunktické schopnosti a umění improvizace, e) abstraktní vztah mezi pohlavím a rolí, jehož symbolem jsou kastráti a role "in travesti", f) záliba ve vzácných, skvostných hlasech, v protikladu k alergii na hlasy vnímané jako obyčejné a všední."⁷⁵

⁷⁵ Celletti, Rodolfo: *Historie Belcanta*, Paseka Praha Litomyšl (2000), s. 12

5 Vrcholní představitelé pozdního belcanta /Verdiho itaľští bezprostřední předchůdci/

5.1 Gioacchino Rossini

(*27.2.1792 Pesaro, Itálie - +13.11.1868 Passy, Francie)

Rossini patřil se svou hudební smělostí a jiskřivou invenčností k předním představitelům předverdiiovské opery. K hudební kariéře inklinoval už od útlého mládí, vystudoval filharmonické lyceum v Bologni, a již v osmnácti letech se začal uplatňovat jako dramatický skladatel. Neměl problém skládat v poměrně rychlém tempu na objednávku, takže i vzhledem k melodické invenci a instrumentační důmyslnosti byl vyhledáván například rakouskými divadly v Itálii. Psal opery jak s fraškovitými náměty, tak i s velkým ideovým nábojem. Stal se proto hlasem revolučního hnutí *risorgimenta*, které v té době nabíralo na obrátkách.

Sám Rossini byl původní profesí zpěvák. Pocházel z nuzných poměrů muzikantské rodiny. Otec hrál na lesní roh a trubku ve vojenském útvaru a doma se moc nezdržoval, protože většinu roku cestoval za výdělkem. Jeho matka pak vládla uměním pěveckým. I Rossini si už v šesti letech vydělával své první peníze hudbou, měl totiž v otcově vojenské kapele krátké sólo na triangu. Když byl pak Rossiniho otec uvězněn pro své politické názory (byl obdivovatelem Napoleona Bonaparta), živila je matka.

Gioacchino Rossini začínal coby kostelní zpěvák a vystupoval jako sopranista na kůru i v divadle. Zároveň se však učil na violoncello, klavír a zabýval se studiem kontrapunktu. Již ve třinácti letech se živil hudbou, když objížděl malá města se svým koncertním programem.

Během svých studií byl fascinován tvorbou germanofonních skladatelů. Studoval díla velikánů, jakými byl Mozart či Haydn, a opisoval ve volném čase jejich partitury. Ne nadarmo mu bylo přezdíváno „malý Mozart“. I když dle svých slov považoval skladatele německé školy hlavně za mistry harmonie a jejich italské protějšky za mistry melodie, o Mozartovi tvrdil, že „zde jsme byli poraženi na vlastním kolbišti“.

Rossini složil za svůj život třicet devět oper, z nichž některé zapadly brzy po svém uvedení. Poté, co se mu podařilo prorazit s tragickou operou na Voltairův námět *Tancredi* (1813), zkomponoval další operu, která se udržela na divadelních

prknech dodnes, *L'Italiana in Algeri* (Italka v Alžíru, 1813). Po ní následovaly další slavné tituly jako *Il turco in Italia* (Turek v Itálii, 1814), *Il barbiere di Siviglia* (Lazebník Sevilský, 1816) apod. Ve své době vyvolával Rossini davová šílenství, lidé se oblékali jako on a pískali se jeho melodie na ulici. Byl zván do Londýna či do Vídně, pobíral státní apanáž a sbíral čestná i placená ocenění. Jeho posledním dílem bylo zhudebnění Schillerova dramatu *Vilém Tell* (1832), které se ovšem nepotkalo s takovým úspěchem, jak si Rossini představoval. Poté, co operu přepracoval do tří dějství, se přijetí díla zlepšilo, přesto se však zařekl, že už komponovat nebude, a to také dodržel. Operní předehra *Viléma Tella* patří k nejhranějším skladbám, které kdy složil.

Co se *belcanta* týče, často se mluví o tzv. „rossiniovské reformě“, která spočívala v tom, že chtěl odebrat zpěvákům možnost improvizace a vypisoval ozdoby i koloratury přímo do partitur. Dokázal dobře zkombinovat operu seria s operou buffa do tzv. opery semiseria. Opeře seria uměl vtisknout vzletnost opery buffa a do monumentálních finále komických oper vložil mluvnost a specifčnost opery seria. Dále rozšiřoval různé pěvecké techniky tak, aby z nich mohly mít užitek všechny hlasové obory.

Ztělesněním Rossiniho pěveckého ideálu byli kastráti. Považoval je nejen za nejlepší interprety, co se hlasového projevu týče, ale i za zpěváky nedostižné výrazové síly. Požadoval po pěvcích dokonalé provedení árií a bezchybné technické zvládnutí svých náročných koloratur. Byla to pro něj nezbytná součást výstižné vyjadřovací schopnosti. Označoval romantické interpretace jako nepěkné a chybné, protože se v určitých pasážích zříkají dokonalého *belcantového* provedení ve prospěch výrazu a realismu. Jeho postavy jsou typické sošným provedením a staticností. Zpívají, ale příliš se nehýbou. Většinou dle jeho představ stojí na jakési vyvýšené řečnické tribuně a přednášejí staticky svou árii. Prosazoval vždy měkké melodické začátky, ale zároveň vyučoval, že pouze kantiléna zazpívaná plným hlasem je správná, protože jakékoliv *messa di voce* je zpronevřením se pravému významu árie.

5.2 Vincenzo Bellini

(*3.11.1801 Catánie, Sicílie - +23.9.1835 Puteaux, Francie)

Skladatel Vincenzo Bellini, který se bohužel nedožil příliš vysokého věku (zemřel v pouhých třiceti čtyřech letech), proslul svým darem pro vytvoření zpěvné melodie s čistým vokálním stylem a smyslnou výrazovostí.

Bellini pocházel z rodiny muzikantů. Byl považován za zázračné dítě a už v šesti letech napsal svou první kompozici. Jeho otec, varhaník, ho poslal na neapolskou konzervatoř, kde během studia zkomponoval svá raná díla. Jeho první opera *Adelson e Salvini* (1825) byla provedena během studií na konzervatoři a druhá, *Bianca e Gerlando* (1826), se hrála s velkým úspěchem v neapolské opeře. Bellini neměl nikdy nouzi o objednávky. Skvělé ohlasy měla i opera *Il Pirata* (Piráta, 1827), která se premiérovala v milánském divadle *La Scala* stejně jako jeho další opery *Capuleti e Montecchi* (Kapuleti a Montekové, 1830), *La Sonnambula* (Náměsíčná, 1831) apod. Na většině svých oper (šesti) spolupracoval s libretistou Felice Romanim. Ten napsal i libreto k nejslavnějšímu Belliniho dílu, dodnes často uváděné opeře *Norma* (1831).

Tato opera představuje nejdůležitější pojítko mezi Verdim a velkou italskou operou osmnáctého století, která Verdim vrcholí. Silný národní podtext, boj proti okupantům, feudalismu a myšlenka nadřazená nad jevištní děj. Vše snese srovnání s mnoha Verdiho vlasteneckými operami, například s operou *Nabucco* (1842), která pojednává o utlačování a vraždění židů. Děj opery se sice odehrává v dávné historii, ale patos a revoluční myšlenka celou operou prostupuje jako Ariadnina nit.

Bellini byl jedním z klasických představitelů belcantového stylu. Nebyl reformátorem, vycházel ze svých ideálů Haydna a Mozarta a usiloval o jasnost, eleganci formy a melodie i úzké spojení slov a hudby. Podřídil orchestr zpěvákovi a položil na pěvce zodpovědnost za jeho dramatické vyjádření. Jeho harmonie byly pronikavější než například u jeho současníka Donizetiho a ne tak uhlazené a elegantní.

5.3 Domenico Gaetano Maria Donizetti

(*29.11.1797 - +8.4.1848 Bergamo, Itálie)

Ačkoliv Donizetti nepocházel z hudebního prostředí, jeho talent vyzoroval hudební skladatel Simon Mayr, který se ho ujal a nechal ho zapsat na svou hudební školu. Vzdělání mu hradil formou stipendia, a tak dostal své první školení v kontrapunktickém umění. Mayr mu také pomohl s přípravou na boloňskou univerzitu, kde Donizetti napsal svou první jednoaktovou operu *Il Pigmalione* (1816).

Profesionální debut na operní scéně prožil Donizetti až po návratu z Boloni do Bergama se svou operou *Enrico de Borgogna* (1818), kterou nakonec uvedlo *Teatro di San Luca* v Benátkách. Definitivně však prorazil až operou *Zoraide di Granata*, která se premiérovala v roce 1818 v Římě. Tato hra prý doslova uchvátila neapolského impresária Domenica Barbaiu, který neváhal a zlákal mladého skladatele do Neapole, se kterou pak Donizetti spojil své aktivity po dalších šestnáct let. Komponoval i pro jiná města, ale žil v Neapoli, kde byl dokonce jmenován ředitelem královských divadel a učil na konzervatoři. V té době měly premiéru jeho nejslavnější opery. *Anna Bolena* (1830), *L'elisir d'amore* (Nápoj lásky, 1832), *Torquato Tasso* (1833), *Maria Stuarda* (1835), *Lucia di Lammermoor* (1835) a *Roberto Devereux* (1837).

Z Neapole odchází Donizetti ve zlém v roce 1838 a stěhuje se do Paříže, kde komponuje své další známé opery, *La fille du régiment* (Dcera pluku, 1840), *La favorite* (Favoritka, 1840), *Maria Padilla* (1841) nebo *Linda di Chamounix* (1842). Od roku 1840 zajížděl pravidelně i do dalšího kulturního centra, do Vídně, kde se dostal do úzkého kontaktu s císařskou dynastií Habsburků, která ho jmenovala svým dvorním kapelníkem a skladatelem. Tato pozice ho finančně zabezpečila a mohl si dovolit věnovat se svým aktivitám i mimo Vídeň.

I když s postupem času začínala přicházet do módy romantická opera, Donizettiho popularita neupadala. V roce 1843 zkomponoval jednu ze svých nejznámějších komických oper *Don Pasquale*. Brzy poté se ale začal zhoršovat jeho duševní stav a v roce 1846 byl hospitalizován v ústavu pro duševně choré, odkud byl po roce a půl převezen do rodného Bergama. Zemřel ve věku jednapadesáti let ve svém rodišti.

6 Scény šílenství

Pro *belcanto* byly typické scény šílenství, ústící v tragické vyvrcholení dramatu. Vytvářely tak protipól k velmi oblíbeným komickým operám a soustřeďovaly se zpravidla na titulní ženskou postavu. Hlavní hrdinka, ať již ze zoufalství nad svým krutým osudem či ze špatného svědomí nad svými činy, zešílela a většinou vzápětí spáchala sebevraždu. Tento motiv se prolíná mnoha operami nejen v období romantismu, ale i dřívějšími vokálními díly. V literatuře často zmiňované Monteverdiho madrigalové „*Il Lamento della Ninfa*“ (Žalozpěv nymfy z roku 1638) je často řazeno mezi první scény šílenství. Bolest z neopětované lásky se jasně promítá do Monteverdiho hudby i textu.

Tématika je tedy stejná jako v pozdější romantické opeře. Zpěvačka v agónii líčí své zoufalství. Situaci nejprve popíše madrigalové mužské trio a poté na její žal soucitně reaguje krátkými, většinou jednoslovnými vstupy. Na závěr muži opět objasní jevištní okolnosti a staví se tím do role jakýchsi vypravěčů i komentátorů mimo samotné dění. Tento fenomén najdeme i u antického chóru. Vedle ženského nářku tedy obsahuje text *lamenta* i popis situace prostřednictvím mužského tria. V pozdější opeře skladatelé většinou deskripce nezhudebňovali, ale pouze přisouvali k jednotlivým výstupům do poznámky:

Slunce ještě neukázalo světu nový den, když dívka vyšla ze svého obydlí. V její bledé tváři zračil se žal a z jejího srdce se ozývaly hluboké vzdychy. Bloudila po květinách sem a zase tam a takto naříkala nad svojí ztracenou láskou:

„Lásko“

Říkala, když se zastavila a vzhlížela k nebi.

„Kam se poděla věrnost, kterou mi zrádce sliboval?“

Ubohá!

„Vrať mi mou lásku takovou, jaká byla nebo ať zemřu. Takovou trýzeň již nemohu dál snést.“

Ubohá! Tolik chladu!

„Nechci už pro něj vzdychat, když je daleko ode mne. Ne, nezpůsobí mi další utrpení. Už nikdy, přísahám! Je tolik hrdý, protože pro něj chřadnu. Možná, kdybych odletěla pryč od něho, přišel by se ke mně znovu pomodlit. Jestli jsou její

oči jasnější, v hrudi nechová, láska, takovou věrnost. Z těchto rtů nedostaneš polibky sladší ani hebčí. Ach, mlč! Mlč, ty, který víš příliš!“

Na slzách pohrdání, rozplynula se v nebi. V srdcích milenců láska takto mísí oheň a led.“⁷⁶

Stále více vědců se v posledních letech zaměřuje na tento fenomén, tzv. scény šílenství (anglicky *mad scene*, německy *Wahnsinnsszene*, francouzsky *scène de folie*, italsky *scena di pazzia*). Vytváří se lexikonové záznamy⁷⁷, komerčně dostupné nahrávky⁷⁸ i různé eseje vycházející z motto „šílených scén v opeře“. Každý autor tento jev zkoumá z jiného úhlu a tím mizí širší souvislosti, bez kterých není možné tuto problematiku zcela pochopit. Muzikologie přistupuje k těmto scénám většinou prostřednictvím hudební interpretace, která je propojená s textem, v tomto případě s operním libretem. Psychologický výklad je zde založen na textu a hudbě zároveň. Tato hudebně-interpretací analýza je pro moji práci stěžejní, a proto zde zmíním některé další vědecké pohledy jen velmi okrajově.

Scény šílenství představují zvláště působivé příklady duševních poruch, které můžeme zkoumat také z psychologického hlediska v rámci oborů jako jsou hudební psychologie – jaké účinky má hudba na lidskou psychiku či psychoanalýza – tato věda zkoumá šílenství podle přítomnosti neurotických konfliktů v mozku a jejich možné řešení. Najdeme i odborné izolované psychiatrické články zabývající se skutečným obsahem těchto scén, vlivem na duševní zdraví člověka a historickým vývojem. Encyklopedické záznamy často obsahují nevyjádřený předpoklad, že šílená scéna v opeře je *la gran scena* hrdinky zejména v devatenáctém století, ve které má každá pěvkyně možnost předvést své pěvecké i herecké schopnosti.

V současnosti jsou již v jednotlivých výzkumných článcích zahrnuty i dalších epochy a velký počet mužských „operních šílenců“. Absence jednotné definice „scény šílenství v opeře“ však ztěžuje zařazení jednotlivých děl do této kategorie a je také zdrojem svévolného výkladu operní bláznivosti. Dokonce i příklady Willierova bohatého a renomovaného hudebního slovníku *New Grove Dictionary of Opera* ukazují určité nepřesnosti. Pro Williera v jeho definici *mad scenes* jsou

⁷⁶ Překlad: Victoria, *V zajetí věčnosti*, (26. 5. 2012)
<https://thanatologie.webnode.cz/umeni/hudba/lamenta-della-ninfa-claudio-monteverdi-1567-1643-/>

⁷⁷ Například: Lexikon The new Grove Dictionary of Opera

⁷⁸ CD nahrávky: 'Natalie Dessay – Mad Scenes': Virgin Classics – 50999 699469 0 5 (2009) nebo 'The Cruel Madness of Love' Label: Opera Rara ORO4 (2004)

například halucinace či náměsíčnost považovány za známku jevištního šílenství: „An operatic scene in which a character [...] displays traits of mental collapse, for example through amnesia, hallucination, irrational behaviour or sleepwalking.“⁷⁹ Později však píše, že Verdi nemá ve své náměsíčné scéně v opeře Macbeth známky šílenství, protože se jedná pouze o sen. Tuto halucinaci nevnímá jako bláznovství a tím zcela protičí své vlastní definici. Kritéria pro určení, zda se jedná o šílenství či pouze o sen nejsou výslovně popsána. Doposud totiž neexistovala jednotná definice. Paolo Fabbri zdůrazňuje: „From Strozzi and Saccati's *La finta pazza* onwards, the theme of madness enjoyed a success in opera that appears almost uninterrupted for the rest of the seventeenth century. To be sure, we need more systematic data to evaluate fully the fluctuating fortunes of the theme, although the tradition does appear to be unbroken.“⁸⁰

Doposud se řadily určité scény do kategorie „šílenství“ primárně na základě obecného souhlasu, aniž by bylo jasné, co taková scéna představuje: je to základní text, dramaturgická nebo hudební proměna stavu vědomí či interpretace diváka? Případně někdy jednoho, někdy druhého, nebo všechny aspekty společně?

Základem operní scény je zpočátku operní libreto, někdy doplněné popisným objasněním v sekundárním textu (např. krajina, oblečení, stav mysli). Scéna jako taková je však věcí interpretace. Dle současných trendů režisér často nebere velké ohledy na autorovy poznámky. Výchozím bodem tedy zůstává psané slovo. Hrdina může divákovi okamžitě prozradit: „Šílím!“, nebo může vyjádřit zlomeného ducha prostřednictvím neobvyklých zásahů do struktury slov či vět. Pokud z důvodu pokročilého mentálního úpadku to již není schopen udělat sám, okolní sbor může předat publiku objasnění například slovy: „On už se zcela zbláznil“ (opět vidíme paralelu s žalozpěvem Claudia Monteverdiho). Skladatel může vyjádřit emoční nepřiměřené zvraty i rozbitím struktury árie, rychle se měnícími tempy, neobvyklou orchestrací, velkými dynamickými rozdíly, náhlými změnami charakteru hudby, hysterickými koloraturami, imitací smíchu apod. Divadelní scéna a režie zase umožňuje zpěvákovi využít jeho více či méně výrazných hereckých kvalit k vyzdobení a zdůraznění duševního rozpoložení. Jevištní efekty, jako jsou světlo a stín, mohou také ilustrovat drama scény. Text však zůstává konstantní a je pro diváka nejspolehlivější informační

⁷⁹ Willer, *New Grove Dictionary of Opera*, Oxford 1992, s. 145

⁸⁰ Fabbri, Paolo: *On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene*, Oxford 1995, s. 176

prostředek. Pro působivý účinek je potřeba tyto výrazové prostředky zkombinovat. Existuje bohužel mnoho případů, kdy se režijní pojetí rozchází s hudbou a textem.

Při rozhodování, zda je operní scéna šílenstvím nebo ne, je důležité analyzovat, které ze zmíněných aspektů zprostředkování pomatenosti jsou zahrnuty. Základním kamenem je bezpochyby libreto. Při interpretaci je třeba nahlížet na původní texty v kontextu historicky dostupných znalostí duševních chorob. Nesmíme však zapomenout, že ze slova vychází hudba, a proto musí být historický význam původních textů v různé míře obětován ve prospěch estetizace díla. Mylně se často také uvádí, že bláznovství potkává jen ženské představitelky. V operním repertoáru najdeme i mužské protagonisty, kteří doslova zešílí.⁸¹

Pro ukázkou vybírám následující tři opery z období první poloviny devatenáctého století.

6.1 Gaetano Donizetti - Lucie z Lammermooru

Opera byla poprvé provedena 26. září 1835 v Neapoli. Libreto napsal Salvatore Cammarano podle románu *Nevěsta z Lammermooru* Waltera Scotta. Inspirací k celému příběhu je skutečná událost.

Opera má tři dějství, která jsou postavena na půdorysu podobném Shakespearově hře *Romeo a Julie*. Dvě zneprátelené rodiny a dva milenci, kteří svou lásku tají. Lucie miluje Sira Edgarda z Ravenswoodu, ale je nucena ke sňatku s rodinným přítelem lordem Arturem Bucklawem. I když si se svým milencem vyměňují prsteny a přísahají si lásku, souhlasí Lucie po bratrovu naléhání se sňatkem s Arturem, k čemuž je přesvědčena mimo jiné i podvrženým dopisem. V tom stojí, že si Enrico našel na diplomatické misi ve Francii jinou manželku. Při sňatku ovšem Lucie bolestí zešílí, zabije v novomanželském loži lorda Artura a v zakrvácených šatech blouzní před svatebními hosty o sňatku s Edgardem, načež umírá. Edgardo pak páchá taktéž sebevraždu.

Šílené scény v období *belcanta* byly stylistickým nástrojem, který primadonám poskytoval příležitost předvést jejich pěvecké schopnosti s koloraturami i lyrické a dramatické polohy hlasu. Skladatelé používali virtuózní styl k vyjádření extrémních emočních stavů. V opeře *Lucie z Lammermooru* Donizetti složil jemnou a příkladnou hudbu, která působivě zdůrazňuje, že tragická herečka trpí „krátkou psychotickou poruchou“. Protože však smrt není součástí diagnostických

⁸¹ Huser, Esther: *"Wahnsinn ergreift mich - ich rase!" Die Wahnsinnsszene im Operntext*, Freiburg 2006

kritérií, lze předpokládat, že Lucie na konci zemře na „zlomené srdce“, dnes známé jako „Takatsubo kardiomyopatie“.⁸²

6.2 Giuseppe Verdi - Macbeth

Opera měla premiéru 14. března 1847 ve Florencii. Autorem libreta je Francesco Maria Piave a námětem je stejnojmenná divadelní hra spisovatele Williama Shakespeara.

V prvních třech dějstvích této čtyřaktové opery se odehrávají pletichy, v jejichž čele stojí Lady Macbeth. Macbeth pod jejím vlivem nejprve zavraždí krále Duncana, po kterém usedne na trůn, a posléze svého přítele Banca, jehož rod má podle proroctví vládnout po Macbethovi. Bancův syn však prchá a psychický tlak na Macbetha a jeho ženu tak pokračuje. Samotný Macbeth trpí v průběhu opery halucinacemi, které ukazují na jeho konec. Ve čtvrtém jednání Lady Macbeth neunesla vinu svých hříchů, bloudí po zahradě a vidí na svých rukou krev lidí, kteří její vinou zemřeli. Krev se nedá smýt a ona v šílenství páchá sebevraždu. V boji záhy umírá i její muž Macbeth. Působivost dramatu Williama Shakespeara a Verdiho zhudebnění je unikátní.

6.3 Vincenzo Bellini - Puritáni

Tato Belliniho poslední opera měla premiéru 24. ledna 1835 v Paříži. Libreto, které napsal Carlo Pepoli na motivy historické hry *Têtes rondes et Cavaliers*, bývá však často kritizováno jako nekvalitní.

Její působivá árie „Zde mne volal jeho jemný hlas“ (Qui la voce sua soave mi chiamava) je vrcholem *belcantového* umění. V zákulisí slyšíme její hlas: „Dej mi znovu naději nebo mě nech zemřít.“ Sir Giorgio a Riccardo jsou již na pódiu a pozorují bláznivou Elvíru. Objevuje se neupravená a každý pohled i pohyb odhalují její šílenství. „Nepřisahal mi věčnou věrnost? A neutekl ode mě pryč?“ Elvíra chce už jen zemřít, ale v deliriu požádá Giorgia Artura, aby ji vzal na svatbu. Když uvidí Riccarda, vezme ho za ruku a myslí si, že má před sebou Artura. Vidí měsíc na obloze a chce prchnout se svým milovaným: "Ach, pospěš si, Arturo, a vrať se ke své Elvíře." Pak Elvíra vykazuje známky vyčerpání, kolísá mezi bludy štěstí a strachem ze ztráty. Oba muži ji žádají, aby šla odpočívat. "Noc už šíří svou temnou hrůzu." Je to ta nejtemnější noc, zoufalá láska.

⁸² Langs, Gernot: *Was Lucia schizophren? - Zur Psychopathologie des Wahnsinns in der Oper*, Bad Bramstedt 2010, s. 170-173

Tato hra je od předchozích dvou odlišná v tom, že hlavní postava, Elvíra, na konci neumírá. Cromwell sice poráží royalisty, ale promíjí zločiny všem vězňům. Elvíra je stížena šílenstvím z důvodů své domněle neopětované lásky, kdy aristokrat Arturo, její milenec, prchá s královnou Enrichettou, aby ji zachránil před popravou. Na konci opery zjistí Elvíra celou pravdu a hra skončí dobře.^{83 84}

Tato díla byla zkomponována ve stejné době, ve které byla napsána i *La Traviata*, opera, kterou se v této thési budeme nejvíce zabývat. Hlavní představitelka Violetta Valéry není ukázkovým příkladem bláznivé hrdinky, ale psychologický zvrát v její mysli v závěrečném jednání se dá popsat jako blouznění a v určitém slova smyslu i šílenství. Věří, že se s příchodem její životní lásky opět uzdraví a v bezbolestném deliriu vzápětí umírá. Na rozdíl od většiny bláznivých hrdinek nemá Violetta v závěru opery žádnou působivou koloraturní árii, ale jen smířlivé nadpozemské melodie.

⁸³ Bor, Vladimír: *Operní večery*, Praha 1983, s. 213–222

⁸⁴ Hostomská, Anna: *Průvodce operní tvorbou*, Praha 1993, s. 75–96

7 Hudební analýza

7.1 Melodie

Verdiho genialita se nejvíce projevuje v melodické invenci převážně v dramatických scénách. Jeho kompozice jsou vysoce barvité. Skladatel nepotřebuje žádného vypravěče, ale nechává všechny své postavy promlouvat skrz niterné melodie, kterými publiku představuje celou svoji osobnost. Kdo kdy slyšel operu *La Traviata*, jistě si pamatuje patetické melodie jako: "Di quell' amor ch'è palpito", "Amami, Alfredo", "Così alla misera" nebo "Addio del passato". Přípitková píseň prvního jednání či sbor cikánů "Noi siamo zingarelle" ve druhém aktu mají stále se opakující melodie, které diváka motivují, aby si je pobrukoval nejen během představení. Tímto Verdi zapojil obecenstvo do děje a dodal obecenstvu pocit, že operní příběh prožívají dohromady se zpěváky. Odvažují se tvrdit, že tato schopnost byla jednou z hlavních příčin jeho oblíbenosti.

Verdiho árie mají jasně strukturovanou melodii, která je doprovázena orchestrem. Srozumitelnost a jednoduchost je dána jasným rytmem a čistou doprovodnou harmonií, aniž by nástroje jakkoliv vstupovaly do melodické linie zpěváka. Vokální linka je periodická, často strofická, a skládá se z opakujících se motivů. Ve chvíli, kdy posluchači tuto jednoduchou melodii pochyť, začne ji Verdi obměňovat a rozvíjet. Stane se rytmicky a harmonicky nestabilní a často pěvecky virtuózní.

Konkrétním příkladem je vášnivé vzplanutí Violetty "Miluj mne, Alfréde"⁸⁵ ve druhém jednání, když opouští svého nic netušícího milého. Tento motiv je jasným připomenutím Alfrédovy kantilény z prvního dějství "Di quell' amor ch'è palpito". Zde vidíme konkrétní melodickou myšlenku vloženou do pouhých osmnácti taktů (s šestitaktovou dohrou). Verdi dokázal z metricky zcela nepravidelného *recitativu* dospět ke kantiléně Violetty, která má přes pouhých osmnáct taktů kvalitu árie. Opakováním textu zvyšuje emotivnost a Violetta může plně projevit své zoufalství i lásku. Harmonicky Verdi přechází v prvním čtyřtaktí pouze z tóniky do dominanty a celý motiv opakuje v dalších čtyřech taktech s minimální rytmickou odchylkou. Aby zvýšil dramaticčnost, další, tentokrát šestitaktová fráze, začne o tercii výš a hned neklesá, jak tomu bylo v předchozím motivu, ale zvýší se ve druhém taktu o půltón. Zoufalství Violetty ještě umocňuje pravidelný tečkovaný rytmus. Divák má pocit, že se snaží neustále vracet zpět do vysoké polohy a nechce dovolit melodii klesnout, což se jí nakonec nepovede. Tato

⁸⁵ "Amami, Alfredo"

drobná árie končí dvoutaktovým rozloučením "Sbohem"⁸⁶ a její melodie prostupuje celou operou jako příznačný motiv jejich lásky.⁸⁷

Jednoduchost, opakování a průzračnost jsou hlavními pilíři Verdiho melodičnosti. Z verše, který má zcela nepravidelné přízvuky, dokáže Verdi vytvořit vysoce emotivní melodii s vážností hymnu. Se skromnými prostředky, což je patrné z této hudební periody 4 + 4 + 8 + 2 (+6), dokáže Giuseppe vytvořit napínavé drama. "Amami, Alfredo" je emočním centrem opery. Zajímavostí je, že privátní melodie Violetty Valéry mají většinou klesající tendenci, tedy pokud pomineme její první koloraturní árii, ve které se plně prezentuje jako oslnivá kurtizána. Notovou ukázkou jsem vložila do následující kapitoly Interpretace.

7.2 Rytmus

V opeře *La Traviata* najdeme nejen opakující se melodie, ale i specifické rytmy, které nás celou dobu provází. Volba metra či tempa v ansámblových a sólových scénách hraje také podstatnou roli v pochopení díla.

Pařížskému nočnímu životu přidelil Verdi rytmus valčíku. Při tomto tanci se ženy a muži dostali do podstatně bližší vzdálenosti, než tomu bylo u jiných společenských tanců. V letech 1814/15 získal valčík svoji popularitu i na Vídeňském kongresu.⁸⁸ S jednoduchými kroky mohly páry tančit víceméně bezmyšlenkovitě a nebylo třeba secvičovat složité choreografie. Pokud se pravá ruka muže posunula pod pas partnerky, omlouvala se tato skutečnost tím, že při tak rychlých točivých pohybech je ženu třeba pevně držet, aby neupadla. To byly rozhodně klíčové důvody, proč se tento tanec velmi rychle dostal do módy v celé Evropě. Netrvalo dlouho a svižné třídobé metrum se stalo oblíbeným i v symfoniích. Příklad nalezneme třeba ve druhé větě (Na plese) slavné *Fantastické symfonie* op. 14 Hectora Berlioze z roku 1830.

Valčíková hudba zní z vedlejší místnosti ve chvíli, kdy Alfréd v prvním dějství poprvé vyzná lásku Violettě. Obdobně doprovází orchestr i karetní hru mezi Alfrédem, Gastonem a později Doupholem ve druhém jednání. Alfréd v kartách vítězí, ale v lásce prohrává. Violetta je na večíрку po boku aristokratického Douphola opět v roli kurtizány. Třídobé metrum hraje dále velkou roli v sólových áriích a duetech. I zde reprezentuje povrchní, zábavychtivou společnost a zároveň stojí v opozici k pomalému třídobému rytmu, který přináší pravou lásku a intimitu. Pomalý třídobý takt představuje dobrou společnost a hluboké city jako

⁸⁶ "Addio"

⁸⁷ Silke, Leopold: *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 52

⁸⁸ Viz kapitola: Historické souvislosti a Risorgimento

protiklad k bezohlednému světu a nočním radovánkám v rytmu svižného valčíku. Konkrétním příkladem rychlého třídobého metra je vstupní přípitková Alfrédova píseň v prvním jednání "Libiamo ne' lieti calici" nebo Gastonův výstup ve druhém "È Piquillo un bel gagliardo". V pomalém třídobém taktu zpívá Alfréd chvíli po svém přípitku milostnou árii "Un dì felice, eterea" a později v začátku druhého aktu své *cantabile* "De' miei bollenti spiriti". Není divu, že nejvíce pomalých třídobých rytmů nalezneme v závěrečném, třetím dějství. Jak již bylo řečeno, v začátku opery Verdi představuje noční život bohatých Pařížanů v čele s Violettou Valéry. Jakmile se ale hlavní hrdinka zamiluje, začíná Verdi klást důraz na její nitro a city, které ji očišťují od předchozího hříšného života kurtizány. Proto je v posledním jednání většina výstupů Violetty i Alfréda v pomalém třídobém taktu, který charakterizuje jejich čistou lásku.

Verdiho manipulace s rychlým a pomalým třídobým metrem zcela charakterizuje jeho protagonisty a jejich momentální rozpoložení. V prvním dějství ve Violettině *Scena ed Aria* zkomponoval Verdi první část *cantabile* "Ah, fors'è lui che l'anima" v pomalém třídobém taktu, aby mohla Violetta odkrýt svoji niternost a na chvíli snít o pravé lásce. Následující rychlá *cabaletta* "Sempre libera" ve valčíkovém rytmu nám ukazuje její druhou stranu osobnosti plnou potěšení a živelnosti. Díky osobnostnímu rozvoji je však před smrtí ve třetím aktu schopna tyto dvě polarity spojit a ukázat divákovi svoji celistvou osobnost. *Cantabile* "Addio, del passato", kterým se Violetta loučí se světem, je označeno *andante mosso* a stojí přesně mezi pomalým a rychlým metrem. V této árii se sama nazve Traviatou, tedy Zbloudilou ženou, která patří do promiskuitního světa, ale zároveň hluboce miluje Alfréda. Takto zvolené tempo v závěru opery obsáhne a zcela propojí oba světy.

Giorgio Germont, tvrdošíjný strážce veřejné morálky, zpívá všechny své árie ve čtyřdobém taktu. Tím se nezařazuje do promiskuitního světa a nevměšuje se ani do oblasti emocí.

7.3 Instrumentace

Ve Verdiho kompozičním myšlení má pěvecká linka hlavní funkci, orchestr slouží pouze jako doprovod. To ale neznamená, že Verdi věnuje instrumentaci svých hudebních dramát méně pozornosti. Bez propracované orchestrální podpory pěvců by zdaleka neměla jeho hudba takovou sílu a emotivnost. Orchestr vytváří celek, děj, prostor, ve kterém se zpěvák volně pohybuje a zároveň ohraničuje a propojuje jednotlivé scénické epizody. Orchestrální doprovod určuje tempa a ukotvuje tóniny. Tonální nestabilitou a různými doprovodnými figurami zřetelně

podporuje rozdílné pocity protagonistů. Volba doprovodných nástrojů, a s tím spojené změny barev zvuku, jsou dalšími prostředky, kterými skladatel přispívá k pochopení emoční i dějové situace na jevišti. Orchesterálními *unisony* s pěveckou linkou a jemnými akordy často podporuje zpěváky, kteří přednáší hlavní melodii. Jeho hudba je barevná a plná, avšak nikdy nepřebíjí pěveckou melodickou linku. Samozřejmě se najdou i odpůrci, kteří Verdiho orchestru přiřkládají větší závažnost. Příkladem je jedenáctá kapitola *Instrumentace La Traviaty*⁸⁹ z knihy George Martina. Ve svém díle vyzdvihuje důležitost orchestru jako nepostradatelného nositele emocí. Jeho studie však nepředstavuje komplexní analýzu této opery.

La Traviata, jedno z vrcholných děl Verdiho "let galejí", ve kterých napsal většinu svých oper, je ukázkovým příkladem práce s orchestrem a instrumentací. Zcela tradiční příznávkový doprovod zazní již při vstupní přípitkové Alfrédově písni "Libiamo ne' lieti calici". Dalším příkladem je hektické ostinátní *staccato*, které doprovází postavy hrající karty ve druhém jednání. Jasně dává najevo agresivitu a nervozitu jak Alfréda, tak i jeho rivala Douphola. V této scéně zazní také typický motiv smrti, který je ještě zřetelnější ve třetím dějství ve chvíli, kdy Violetta pozná, že se její smrt nekompromisně blíží. Alfrédovi předává svůj portrét - tedy jeho nevěsty - se slovy "Vezmi si tento obrázek".⁹⁰ Tuto vzpomínku na Violettinu oběť zasazuje Verdi do ponuré tóniny des-moll ve čtyřnásobném *pianu* s velmi specifickým ostinátním rytmem.

91

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'AND.te SOST.to' with a metronome marking of quarter note = 56. The key signature is D minor (three flats). The time signature is 3/4. The vocal line starts with the lyrics '-fre - do.' and 'Prendi... quest'è l'immagine de''. The piano accompaniment features a complex, staccato rhythmic pattern with dynamic markings 'ppp' and 'pppp'.

Hudebním motivem lásky je "Di quell'amor ch'è palpito, dell'universo intero". Když tato melodie prvně zazní v kantiléně Alfréda "Un dì felice, eterea" v F-dur, smyčcové nástroje ji doprovází jemným *pizzicatem* s kytarovým charakterem.

⁸⁹ Martin, George: "The Orchestration of La Traviata", kapitola 11 - in *Aspects of Verdi*, New York 1988, s. 195-210

⁹⁰ "Prendi, quest'è l'immagine"

⁹¹ Ricordi, G.: *La Traviata, klavírní výtah*, s. 242

Lesní rohy a fagoty naopak drží dlouhé akordy. Vzápětí cituje Violetta stejný nápěv slovy "Ah quell'amor" ve svém *cantabile* "Ah fors'è lui che l'anima". Její ideu o pohádkovém princovi doprovází *arpeggiovane* šestnáctinové trioly v klarinetech s decentní podporou lesních rohů a fagotů. Verdiho instrumentace zde vytváří velmi zasněnou atmosféru. Ve stejné árii v části *cabaletta* "Sempre libera" v As-dur zazní tento nápěv opět z úst Alfréda, který na chvíli vstoupí do bravurních koloratur Violetty. Tentokrát pěveckou linku doprovází jen harfové rozložené akordy. Ve třetím aktu hraje tuto melodii koncertní mistr v temné Ges-dur v momentě, kdy čte Violetta na smrtelné posteli Germontův dopis. V tomto okamžiku redukuje Verdi doprovod na dvoje první housle, dvoje druhé housle, dvě violy a dvě violoncella, které doprovází *pianissimovým tremolem* houslistu arecitaci hlavní protagonistky. Velmi pochmurná atmosféra vyvrcholí na úplném konci opery, kdy tento motiv lásky opět zazní v houslích a vygraduje do náhlého plného zvuku orchestru a znělého zvolání Violetty "Oh gioia" ve *fortissimu*. Na tomto příkladu vidíme, že Verdi dokázal dát různé významy jedné melodii skrz různorodou doprovodnou instrumentaci. Od emotivního milostného vyznání až po nebeskou blouznivou hudbu, která zní před Violettinou smrtí. V mnoha publikacích se dočteme, že se v tomto momentě otevřou nebesa a pojmu duši spasené Violetty.

Srovnáme-li operní tvorbu Wolfganga Amadea Mozarta s Verdim, máme pocit, že Mozart zanášá do své instrumentace dějové informace, které zpěváci ani netuší. Dalo by se říct, že v tomto případě ví skladatel o ději víc než pěvec. Verdi vkládá celý děj do úst zpěvákům, kteří publiku vypráví své příběhy. Orchester má zde doprovodnou funkci, tedy pokud se nejedná o výběr tóniny, která může přinést různé vyznění situace.⁹²

7.4 Tónina

Tónina je nejzáhadnější kompoziční prostředek. V první řadě musel brát každý operní skladatel v potaz hlasové možnosti zpěváků a počítat s úpravami v případě, že roli bude studovat někdo další, komu vyhovuje jiný rozsah. To bylo v této době naprosto běžné. V průběhu zkoušek měnil skladatel i obsazení orchestru, aby našel co nejlépe korespondující barvu zvuku k hlasu zpěváka. Na druhé straně byla volba tónin naprosto klíčová pro vyznění hudebního dramatu. Skladatelé vytvářejí dramatické situace různými hudebními prostředky, jako je třeba zpěv. Již v antice přisuzovali muzikologové i skladatelé tóninám konkrétní vlastnosti a nejpozději v osmnáctém století se tyto charakteristiky

⁹² Silke, Leopold: *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 59

ustálily. Každá tónina měla jasné emoční zabarvení či byla používána pro konkrétní příležitosti a situace. Skladatelé proto výběru tónin věnovali velkou pozornost, což lze vysledovat v díle jak Mozarta, tak i třeba Wagnera. Ti, co se snažili dané charakteristiky ignorovat, většinou neuspěli. Verdi paradoxně patřil spíš do této skupiny skladatelů.

Julian Medforth Budden (1924-2007) byl jedním z nejvýznamnějších verdiovských vědců dvacátého století. Když ale hledal nějaký plán, podle kterého Verdi vybíral tóniny pro svá díla, došel k závěru, že této disciplíně skladatel většinou nepřikládal velkou důležitost. Často bez větších problémů transponoval operní výstupy dle potřeb jednotlivých zpěváků v průběhu zkoušek.⁹³ V opeře *La Traviata* si však dal Verdi na vystavění hudebního dramatu velmi záležet, a to s největší pravděpodobností i v oblasti výběru tónin. David Lawton se domnívá, že Giuseppe Verdi dokázal zkomponovat tak působivé opery právě díky schopnosti zvolit správné tóniny. Ve svých studiích se zabývá technikou, kterou Verdi používal k dosažení dramatického napětí.⁹⁴ Jeho výklad nám ale pro komplexní pochopení tónin v *La Traviatě* nestačí, protože se zabývá pouze netransponovanými melodiemi.

Žák Richarda Wagnera Robert Bailey popisuje ve svém článku *Struktura Prstenu a jeho evoluce*⁹⁵ tzv. expresivní tonalitu, kterou využívá Wagner ve své proslulé tetralogii *Prsten Nibelungův*. Tato technika se dá velmi dobře vyzorovat také v opeře *La Traviata*. Jde o skladatelský postup, kdy se jedno téma opakuje vždy o půltón či celý tón výš nebo níž dle záměru autora. Pokud je melodie transponována o malou či velkou sekundu výš, vzrůstá napětí. To můžeme najít i v současné populární hudbě. Pokud ale klesá, efekt na diváka je spíš uklidňující. Samozřejmě toto funguje podobně i při náhlých modulacích skokem o víc než sekundu. V této opeře hojně využívá Verdi "graduující techniku" i náhlé změny tónin. Modulace skokem se objevují na místech, kde dochází k náhlým dějovým či emočním změnám na jevišti. Technika "expresivní tonality" se objevuje ve chvílích, kdy děj graduje. Tóniny zde nesou část příběhu, který se odehrává na pódiu.

Je překvapující, že takto populární dílo nemá dostatek studií zabývajících se tonalitou v celé opeře. Několik publikací popisuje určité části či přiřazuje

⁹³ Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, rev. ed., vol. 2, *From Il Trovatore to La Forza del destino*, Oxford 1992, s. 144

⁹⁴ Lawton, David: *Tonality and Drama in Verdi's Early Operas*, Ph.D. diss., University of California-Berkeley, 1973, kapitola IX.

⁹⁵ Bailey, Robert: *The Structure of the Ring and Its Evolution*, 19th Century Music 1, no. 1, 1977, s. 48-61

důležitost k některým tóninám, ale většina se nezabývá celkem. Konkrétním příkladem je článek Martina Chusida z roku 1974 *Drama a tónina F-dur v La Traviatě*⁹⁶, který spojuje tóninu F-dur s láskou Alfréda a Violetty, ale již tuto ideu nerozvíjí v kontextu celého díla. James Hepokoski se zaměřuje ve své studii *Žánr a obsah Verdiho v polovině století*⁹⁷ pouze na finální *adagio* "Addio, del passato". Článek Fabrizia Della Seta *Čas oslavy: Ve dvou scénách La Traviaty a na dalších Verdiho místech*⁹⁸ analyzuje opět jen část, tentokrát introdukci. Tento italský muzikolog prezentuje myšlenku pospolitě operní formy. První jednání je postavené na sonátové formě, která má paralelu ve finále druhého aktu. Dále však Della Seta tento názor nerozvíjí, proto není jeho studie pro celkový rozbor opery příliš přínosná.

Kompletní analýzu díla popsal již zmíněný Julian Budden, anglický operní znalec a rozhlasový redaktor. Je autorem tří vydání obsáhlé publikace *Verdiho opery*, které byly vydány v letech 1973, 1978 a 1981 v New Yorku, USA. Budden popisuje dílo po jednotlivých scénách, kde detailně rozebírá hudbu i hudební drama, ale bohužel se nezabývá výběrem konkrétních tónin. Z jeho studie však vychází, že klíčovou tóninou je F-dur.⁹⁹ Tuto tóninu označil i Martin Chusida za tóninu lásky hlavních postav.

Americký student David Bradley Easley napsal roku 2005 velmi přínosnou magisterskou thési na téma *Tonalita a drama ve Verdiho "La Traviatě"*.¹⁰⁰ Svojí prací dokazuje, že Verdi nevybíral tóniny náhodně, ale využíval jejich vlastností k vytvoření působivého hudebního dramatu. V prvním jednání, ve kterém se Alfréd snaží získat lásku Violetty, uvádí Easley dva hlavní tonální jevy. Jde o přechody mezi A-dur a As-dur a o tóninu F-dur, která má funkci harmonické spojky předchozích dvou tónin. F-dur a A-dur mají také klíčovou roli při líčení lásky. Dále v prvním aktu zazní důležitá témata, která se budou později v díle opakovat. Preludium v h-moll a E-dur přejde do první večírkové scény, která zní radostně a oslavně v A-dur. Tato tónina se objeví prakticky jen v začátku a navozuje atmosféru bavící se společnost v domě Violetty.¹⁰¹ Scéna působí zcela

⁹⁶ Chusid, Martin: *Drama and the Key of F Major in La Traviata*, Parma: Istituto di Studi Verdiani 1974, s. 89-121

⁹⁷ Hepokoski, James: *Genre and Content in Mid-Century Verdi: 'Addio, del passato' (La Traviata, Act III)*, Cambridge Opera Journal 1 1989, s. 249-276

⁹⁸ Della Seta, Fabrizio: *Il tempo della festa: Su due scene della Traviata e su altri luoghi verdiani*, Studi Verdiani 2 1983, s. 108-146

⁹⁹ Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, rev. ed., vol. 2, *From Il Trovatore to La Forza del destino*, Oxford 1992, s. 128-166

¹⁰⁰ Easley, David Bradley: *Tonality and drama in Verdi's "La Traviata"*, LSU Master's Theses 2005

¹⁰¹ „This dramatic development is chronicled by two large-scale tonal devices: the global expressive shift from A to A-flat - achieved by way of a large-scale II—V—I in each key

přirozeně a uvolněně. A-dur se nápadně objeví ještě v závěru opery, v momentě, kdy Violetta umírá a naposledy zní příznačný motiv lásky, který jí dodá novou nezvyklou sílu "*insolito vigor*".¹⁰²

Ve druhém jednání se Verdi neustále vrací k tónině e-moll, ve které zazní Alfrédova árie, duet Violetty a Germonta i samotné finále tohoto aktu. Další důležitou tóninou je C-dur, která reprezentuje zlobu a pomstu. Tyto emoce pociťuje Alfréd vůči Violettě, která ho zcela náhle opustila a vrátila se k hýřivému životu.¹⁰³ Zde je nejzřetelněji rozpoznatelná skladatelská technika "expresivní tonality", kterou popisuje Robert Bailey ve své publikaci z roku 1977.

and the recurring Party Theme - and the structural weight of F major, which acts as a hinge connecting the two keys. Moreover, A-flat major and F major develop the irassociative qualities of delusion and love, respectively. In addition, Verdi introduces several musical themes, which will recur throughout the opera: the Frailty Theme in B minor, characterized by its overall delicate sound; Violetta's Love Theme in E major, signifying the redemptive qualities of love; and Alfredo's Love Theme in F major, which embodies Alfredo's powerful feelings." Easley, David Bradley: *Tonality and drama in Verdi's "La Traviata"*, LSU Master's Theses 2005, s. 45

¹⁰² Silke, Leopold: *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 60

¹⁰³ „In Act II of *La Traviata*, drama and music develop rapidly, but the consistent return of E-flat major underpins the entire act. Verdi uses E-flat major in Alfredo's aria, Violetta and Germont's duet, and in the closing concertato of the Second Finale. In addition to E-flat major, C major and B-flat major develop a structural status. C major also comes to represent Alfredo's anger, which is caused by Violetta's actions: selling her possessions and leaving him. Indeed, Verdi prolongs C major throughout the Second Finale where Alfredo attends Flora's party in order to seek revenge. B-flat major serves to keep structural balance in the large-scale progression in E-flat major. Most importantly, this progression serves Verdi's need for an act of continuous action, as there is a scene change before the Second Finale; E-flat major creates unity within the entire act. Verdi also reinforces associative keys including F major and A-flat major and introduces C major, F minor, and D-flat major/minor. The associations of these keys develop in several ways throughout the act: Associative tonalities and their occurrences in Act II

- F major (Violetta and Alfredo's love) scena from Alfredo's aria, scena of Violetta and Germont's duet, and the reprise of Violetta's Love Theme
- F minor (the dissolution of Violetta and Alfredo's relationship) scena and tempo d'attacco of Violetta and Germont's duet and the gambling scene
- D-flat major/minor (death) tempo d'attacco of Violetta and Germont's duet and the encounter between Violetta and Alfredo
- A-flat major (delusion, folly) scena from Alfredo's aria, Germont's request "Pura siccome un angelo," and Alfredo's remarks during the gambling scene
- C major (Alfredo's anger) Alfredo's cabaletta and condemnation of Violetta as well as the design of the Second Finale, in which C major returns as a refrain throughout. The examples of reactive shifts in tonality in the act serve to intensify the immediate level of music and drama (e.g., Violetta's goodbye, chromatic move from G to B-flat; Violetta's avoidance of F minor in her duet with Germont). In addition, Verdi inserts the first and only reprise of Violetta's Love Theme, which is expressively transposed to F major, a semi tone above its original key. The fact that it occurs in F major is significant because with it, Verdi relays Violetta's fate and acceptance of love. The global semi tones lift up and down in the Second Finale (i.e. C to D-flat to C) accompany the scene in which Alfredo learns of Violetta's sacred death. This motion becomes the germinal seed of the overall tonal movement in Act III." Easley, David Bradley: *Tonality and drama in Verdi's "La Traviata"*, LSU Master's Theses 2005, S. 78-79

Ve třetím dějství přiřazuje David Bradley Easley tónině des-moll funkci tragické smrti Violetty, As-dur je pak tóninou iluze a znovushledání zamilovaných.¹⁰⁴ Důležitým zlomem třetího aktu je přechod z tóniny As-dur do as-moll. V tomto momentě Alfréd pochopí, že své sliby Violettě o jejich společném budoucím životě (v A-dur) nikdy nenaplní. Na záchranu jejího života je již pozdě.

¹⁰⁴ "Much of Act III is in or revolves around D-flat minor, reflecting the impending tragic ending. Indeed, it is the goal of the entire act, even the opera. Throughout the work, Verdi foreshadows the association of D-flat with Violetta's death, and as she expires, the final cadence completes the large expressive shift initiated in the Prelude. Nevertheless, Alfredo and Violetta maintain their deluded hope that they may have a happy ending. Verdi signifies these aspects with the A-flat major cycle. The cycle in A-flat major (delusion) followed by the double cycle in D-flat minor (tragic death) moves the opera into its final passage. The opening third of the act portrays Violetta's state of health, and with her reunion with Alfredo, Verdi sets the tragic ending in motion. The cycle in A-flat major occurs in conjunction with the reunion and ends as Alfredo sees Violetta falter. Verdi then begins two cycles in D-flat minor, initiated as the Last Finale begins. In the first cycle, the quintet cadences in D-flat major, suggesting a consolation in death, but the attempt is in vain as the next cycle in D-flat minor begins with Alfredo's Love Theme in A major, demonstrating the folly of their thoughts. The powerful, conclusive cadence in D-flat minor occurs as Violetta dies."

Easley, David Bradley: *Tonality and drama in Verdi's "La Traviata"*, LSU Master's Theses 2005, s. 99

8 Zažité konvence v opeře La Traviata

Od premiéry *Nabucca* (1842) do roku 1858 složil Giuseppe Verdi mnoho oper včetně *La Traviaty*, která byla, jako šestnáctá z nich, uvedena necelé dva měsíce po *Trubadúrovi*. Toto šestnáctileté období svého života popisuje skladatel jako "roky galejí".¹⁰⁵ Téměř nepředstavitelná produkce nových oper mohla vzniknout jen proto, že hudební dramaturgie měla své neměnné konvence a nebylo třeba přinášet s každým dílem nové myšlenky. Verdi se musel držet přísných pravidel. V tomto se italská opera první poloviny devatenáctého století ve své podstatě nelišila od opery seria či opery buffa v předchozím století. V osmnáctém století byla nejpopulárnější opera buffa, tedy komedie. V neplodnějším Verdiho období se však dostává do popředí opera seria, která skrývá spoustu alegorií převážně útočících na politickou a s tím spojenou společenskou situaci v Evropě. Verdi sám označoval toto období jako *Solité convenienze* (období obvyklých či zažitých konvencí), které záměrně narušoval.¹⁰⁶

George Bernard Shaw, jízlivý kritik italské opery, vystihl Verdiho operní děje velmi příhodně a stroze: Soprán a tenor se milují, baryton je proti.¹⁰⁷ Tato konstelace se na první pohled zdá velmi povrchní, avšak dává prostor nespočtu vývojových možností děje. Láska může být vzájemná, čehož je *La Traviata* ukázkovým příkladem, ale také asymetrická, jak uvádím v kapitole o *Rigolettovi*. Láska Gildy není opětována vévodou z Mantovy. Jiným příkladem je *Trubadúr*, kde je baryton přímým soupeřem tenora. Z dramaturgického hlediska jde o trojúhelník soprán-tenor-baryton s klíčovou úlohou lásky, a to nejen ve zmíněných operách *Rigoletto*, *Trubadúr* a *La Traviata*. Zde je jasná historická návaznost na model opery seria osmnáctého století, ve které se nejednalo pouze o trojúhelníky, ale dokonce o šestiúhelníky.

Dalším typickým znakem je střídání sborových scén se sólovými výstupy či duety. V opeře *La Traviata* Giuseppe Verdi staví Violettu do opozice vůči veřejnosti. Interpretace této postavy je velmi náročná především kvůli neustálému přecházení z jedné roviny bytí do druhé. Violetta Valéry je zářícím středobodem pařížského nočního života. Tyto scény mají vlastní hudební konvence: rušné tance, písně k připitkům, hlučná setkání. Na druhé straně je ale velmi osamělou ženou, která ve svých intimních sólových scénách nechává diváka nahlédnout hluboko do svého nitra. Připomíná to současný film, kdy kamera zabírá život

¹⁰⁵ Otto, Werner (Hrsg.): *Giuseppe Verdi – Briefe*, Berlin 1983, s. 134

¹⁰⁶ Brzoska, Matthias: *Geschichte der Oper Eine Einführung*, Laaber 2015, s. 125-6

¹⁰⁷ Silke, Leopold: *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 47-48

vysoké společnosti, která tráví volný čas návštěvami a organizací večírků, kde všichni vystupují pod bezstarostnou maskou přetvářky. Zároveň ale nahlíží i pod povrch a ukazuje realitu, která však není tak rozverná a idealistická. Její osamělost je zřetelná ve třetím jednání, kdy umírá zcela opuštěná. Zůstává jen s jedinou přítelkyní Anninou, svou služebnou. I Alexander Dumas ml. ve svém románu *Dáma s kaméliemi* vypráví, že ji na smrtelné posteli všichni opustili. Přestože měla to štěstí být pohřbená v samostatném hrobě na hřbitově Montmartre v Paříži, bohatí lidé se snažili o její přesun v pohoršení, že vedle jejich zesnulých rodinných příslušníků leží kurtizána. Většina mladých žen z její branže končila ve společných hrobech, které nikdo nenavštěvoval.¹⁰⁸

Tyto dvě roviny, Violetta versus společnost, se občas prolínají, což je dobře rozpoznatelné například během oslavy u Flory ve druhém obraze druhého aktu, kdy Verdi jakoby zaostří kameru na konkrétní dějový moment. V tomto případě se jedná o rozpor mezi Alfrédem, Gastonem a později Doupholem, který je hudebně na chvíli vyjmut z jásavé a hlučné atmosféry večírku. Verdi se po této scéně z reálného světa však hudebně opět vrací zpět do tanečního valčíkového rytmu, který reprezentuje povrchní svět přetvářky. Tím ukončuje druhé dějství.

Třetí jednání je zcela věnováno soukromí umírající Violetty Valéry. Přes toto velké hudební i dějové drama zazní zvenku zcela nečekaně slavnostní hudba pařížského karnevalu. Pravděpodobně chtěl Verdi tímto kontrastem ukázat pomíjivost a zbytečnost společenské frašky ve srovnání s realitou, v tomto případě se smrtí.

Tyto dvě úrovně jsou velmi konkrétní již v předehře opery a ve slavné árii Violetty Valéry na konci prvního dějství. Po krátkém úvodním recitativu zazní niterná část, ve které se Verdi zaměřuje na psychologický vývoj hrdinky. Žena, která pochází z velmi nízké společenské vrstvy, a kurtizána, která nemá nárok na lásku, je konfrontována zcela nečekaně s hlubokým citem k Alfrédovi. Záhy se však Verdi hudebně vrací do předstírané radosti a Violetta se snaží všemi možnými racionálními argumenty přesvědčit sama sebe o nesmyslu celé této láskyplné situace. Rychlá část nám ke konci opět připomene druhou rovinu krátkým vstupem Alfréda. Zcela netypicky končí nejnáročnější árie hlavní hrdinky duetem, přestože role tenora má zde funkci jen jakéhosi hlasu uvnitř Violettiny hlavy a nenarušuje brilantnost jejích koloratur ani efekt bravurní árie. Tady je jasná paralela se závěrečnou scénou opery, kdy umírající Violetta na okamžik slyší

¹⁰⁸ Dumas ml., Alexander: *Dáma s kaméliemi*, překlad Věra Kopalová, Praha 1974, s. 32, 42

karnevalovou hudbu z ulice. Láska jí přinesla smrt a život zůstává za okny její ložnice.¹⁰⁹

Hlavní dějová linie prostupuje všemi třemi jednáními a zaměřuje se na život a osobnostní vývoj kurtizány Violetty Valéry. Ona je jediná postava, která vývojem prochází. V prvním dějství se vše točí okolo Soirée a společenského života bohatých Pařížanů. Hudebně převažují jásavé, taneční a slavnostní melodie. Bodem zlomu celého příběhu je ale cit, který se ve Violettě rozvine po setkání s Alfrédem. Ve druhém aktu dává Verdi více prostoru soukromým scénám a krom večírku u Flory je hudba podstatně intimnější. Ve třetí části již divák plně vstupuje do niterného světa hlavní hrdinky, což naznačuje i introdukce k tomuto jednání. Jak již bylo řečeno, oslavná hudba zazní jen jednou na krátkou chvíli a představuje pouze vzpomínku na dávný hýřivý život umírající Violetty.

Lidská milostná tragédie. Smrt zbožné a oddané mladé dívky. Rozpolcená morálka společnosti, která žije mezi řádným světem a erotickým nočním životem, který „zbloudilou“ Violettu společensky i zdravotně zcela zničí. Takto by se dal shrnout skandální příběh mladé dívky.

Formálně se Verdi víceméně drží jasně daných pravidel dle *Solité convenienze*. Opera má hudební čísla, které ohraničují sólové scény, duety a bujaré sborové výstupy. Sólové scény, obecně označovány jako *Scena ed Aria*, začínají zpravidla *recitativem accompagnatem* (recitativem doprovázeným orchestrem), po kterém následuje pomalá část árie zvaná *Cantabile* nebo *Cavatina*. Na tu vzápětí navazuje další krátký *recitativ* a virtuózní, rychlá část zvaná *Cabaletta*. Árie Violetty v prvním jednání či Alfrédova árie na začátku druhého jsou ukázkovými příklady tohoto obvyklého stereotypu. Krátký dialog s Anninou, který na chvíli přeruší Alfrédovu formálně typickou *Scena ed Aria*, je v tomto období zcela nezvyklý a odráží Verdiho vzdor proti zažitým konvencím.¹¹⁰

Duety a velké ansámblové scény se také drží předepsané formy, ale s určitou modifikací. Ústřední duet mezi Violettou a Giorgiem Germontem uvádí Verdi netradičně *recitativovým* dialogem. Velké ansámblové scény začínají sborovým výstupem, baletem či dokonce árií. Po těchto úvodech pak s označením *Tempo d'attacco* přechází plynule do duetu či ansámblu. Novinkou je zde také klíčová role duetů z hlediska děje, což je typické pro toto Verdiho období. Stejnou myšlenku najdeme i v opeře Gaetana Donizettiho *La Favorita* (Favoritka, 1840), kterou se Verdi pravděpodobně nechal inspirovat a ve své opeře *La Traviata*

¹⁰⁹ Brzoska, Matthias: *Geschichte der Oper Eine Einführung*, Laaber 2015, s. 165

¹¹⁰ Silke, Leopold: *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 48-49

postavil dlouhý rozhovor mezi Violettou a Germontem do centra díla. Tento duet přináší bezpochyby nejdůležitější dějový zlom celé opery.¹¹¹

Můžeme říct, že se Giuseppe Verdi sice držel *Solité convenienze*, ale zároveň do svého díla vkládal revoluční myšlenky formy. Dokázal z daných forem vycházet, ale díky těmto obměnám objevoval nové a docílil plynulých přechodů mezi jednotlivými čísly, což působí na diváka mnohem přirozeněji. Vybíral si pro své operní náměty dramata velkých spisovatelů a zaměřoval se na reálné osoby i situace, kterým publikum snadno uvěřilo.¹¹² Respektoval tradice, ale nenechával se jimi zcela svazovat jako jeho současníci.

¹¹¹ Brzoska, Matthias: *Geschichte der Oper Eine Einführung*, Laaber 2015, s. 152

¹¹² Seremba, Meinhard: *Oper Einführung*, Essen 2011, s. 106

9 Světová premiéra La Traviaty a její protagonisté



Szene und Kostüme der Uraufführung – die Zensur verlangte eine Versetzung der aktuellen Geschichte in die Zeit um 1700. Verdi konnte nur verhindern, dass die Herren – wie hier zu sehen – mit Allongeperücken auftraten.

Obrázek kostýmů a scény během premiéry¹¹³

Benátské divadlo *La Fenice* nesouznělo s Verdiho novodobým rytmem ani námětem. V Itálii vládla silná tradice komponování oper s dějem zasazeným do minulých staletí a se zcela jasnými hudebními pravidly. Kurtizána, kterou Verdi použil ke kritice pařížské smetánky, byla zcela nemyslitelnou hrdinkou tradiční opery. Divadlo argumentovalo slovy, že toto zničí dobrý vkus obecnstva a že je dle tradice nutné operu přenést o několik desetiletí zpět. Tím příběh nebude tak

¹¹³ Büttiker, Herbert: *Giuseppe Verdi und seine Oper "La Traviata"*, Vortrag an der VHS Winterthur, 2015, s. 5

realistický.¹¹⁴ Verdi zuřil. Jeho cílem bylo vytvořit operu odrážející moderní pařížskou společnost. Kritizovat jejich společenský život, a to nejen námětem, ale i netradičním valčíkovým rytmem. Toto dílo ukazuje, jak bohatí rozhazují peníze, skrývají se za přetvářkami, a především využívají chudé, kterým zcela ničí reputaci a tím i jejich šanci na spořádaný život. Violetta Valéry sama ve druhém jednání v rozhovoru s Alfrédovým otcem říká, že jí Bůh očistil duši od její minulosti, ale i tak nemá žádné přátele: "Ó, hanbu smýt, jak jsem já mohla doufat, ztrácím teď lásku a zbývá jen zoufat... Bůh buď i sám vlídně mé soudil hříchy, svět dívce bídné vždy kletbu dá."¹¹⁵ Aneb společensky degradovaná žena se už v sociálním žebříčku nikdy nemůže dostat výš.

Po zdlouhavém diskutování s benátským divadlem Verdi v některých bodech sice nerad, ale ustoupil. Schválil historické kostýmy, ale v žádném případě nedovolil nasazení paruk. Opět se tedy odchýlil od již zmíněných *Solité convenienze*. Děj se tak zasadil do období okolo roku 1700 jen naoko a premiéra se mohla dál plánovat. Původní datum bylo stanovené na 26. února 1853. Verdi měl na složení *La Traviaty* čas až po premiéře své předchozí opery *Trubadúr* 19. ledna 1853 a velmi uvítal revmatické potíže způsobené zimou, které byly dobrým důvodem k odložení uvedení *La Traviaty* o více než týden. V době plánované premiéry ještě neměl hotové ani libreto ani partituru.

Nejen divadlo, ale i zpěváci nebyli z nového díla nadšeni. Tenorista Lodovico Graziani byl na roli zamilovaného Alfréda rozhodně emočně chladný a herecky nezajímavý. Barytonista Felice Varesi si stěžoval na příliš malou zápletku a monotónní postavu Alfrédova otce Giorgia Germonta. Doufal totiž v roli podobnou Rigolettovi či Macbethovi. Dále veřejně říkal, že robustní, osmatřicetiletá primadona Fanny Salvini-Donatelli rozhodně není typ na roli Violetty. Verdi s ním souhlasil a velmi rázně se snažil vyměnit Fanny za fyzicky i osobnostně vhodnější sopranistku. To se bohužel nepodařilo a Verdiho přesvědčení, že opera dopadne fiaskem, se naplnilo. Nikdy však nezpochybňoval ani nenapadal její pěveckou zdatnost.¹¹⁶ Profese operního režiséra se začala objevovat v moderním slova smyslu teprve na počátku dvacátého století. Nejprve v činohře a poté v hudebním divadle. Proto se v tomto ohledu Verdi díval daleko dopředu s vědomím, že pro věrohodné ztvárnění postav v lyricko-psychologické opeře je nutné zajistit nejen kvalitní hudební složku, ale i režiséra.

¹¹⁴ Silke, Leopold: *Verdi La Traviata*, Bärenreiter 2013, s. 38-40

¹¹⁵ "Così alla misera - ch'è un dì caduta, Di più risorgere - speranza è muta! Se pur beneficio - le indulga Iddio, L'uomo implacabile - per lei sarà" Knittl, Zdeněk: *Operní libreta*, Praha 1958, s. 37

¹¹⁶ Brzoska, Matthias: *Geschichte der Oper Eine Einführung*, Laaber 2015, s. 210

Role Violetty Valéry nepatří k největším pěveckým výzvám, které Verdi zkomponoval, avšak jedinečnost a náročnost této postavy je ve splnění mnoha různých požadavků. Herectví, ve kterém je nutné rychle měnit nálady a prezentovat silné emoce, *Bühnenpräsenz* spojená s ukotvenou pěveckou technikou i velkým hlasovým rozsahem, a v neposlední řadě také vzhled pěvkyně, který nechá diváka uvěřit, že drobná, atraktivní dívka ve svých dvacátých letech života umírá ke konci opery prakticky vyhladovělá. Již od premiéry bylo vždy náročné najít sopranistky, které splňovaly všechny požadavky.

Publikum i kritici byli většinou nemilosrdní. Po chytlavém prvním jednání s přípitkovou písní Alfréda a velmi efektivní árií Violetty začalo nadšení publika chladnout. Ve druhém aktu se podstatně zhoršila nálada diváků a ve třetím už snad ani nikdo netleskal. Smrti dlouhodobě nemocné, krásné, mladé, ale křehké dívky nikdo neuvěřil. V samotném závěru, když předstírala prostorově výrazná Fanny malátnost pěvecky s přehledem, ale s katastrofálním hereckým projevem, lidé se jen smáli či byli z jejího nemožného výkonu otráveni. Dobré ohlasy neměli ani mužští představitelé Alfréda a Giorga Germonta. Najdou se ale i vesměs pozitivní kritiky, kterých je však podstatně méně.

Na pozvání z Říma a Neapole reagoval Verdi velmi podrážděně. Divadla chtěla uvést *La Traviatu* i přes katastrofální premiéru, ale Verdi obě pozvání odmítl. Hudebnímu skladateli Cesare de Sanctis píše 29. listopadu 1854: „Nechci, aby se *Rigoletto* a *La Traviata* uváděli v Neapoli. Ani pro jednu operu nemají vhodný soubor. Obě jistě propadnou.“ V dopisové korespondenci s divadly se rozčiluje nad cenzurou, která zcela zničila jeho dílo. Udělala z Violetty nevinou dívku a tím změnila celou operu i její smysl. V Neapoli útočil na místní kněze a mnichy, kteří jeho dílo cenzurují, a přitom nežijí lepším životem: „Ah, takže se vám líbí moje *Traviata*? Ta ubohá hříšnice, která měla v Benátkách takovou smůlu. Jednoho dne přinutím svět, aby ji uctíval. Ale ne v Neapoli, kde by se vaši kněží děsili vidět na jevišti něco podobného tomu, co sami provozují v nočním klidu, zatímco by bylo lepší to dělat za jasného slunečního světla na veřejném místě, jako Diogenes.¹¹⁷“ Po říjnovém uvedení *La Traviaty* v Neapoli píše: "Takže "La Traviata" bylo fiasko! Věděl jsem to... Jak mohl management dopustit nastudování nové opery s takovým průměrným souborem! A ty mě žádáš, abych napsal do Neapole?.. S tímto vedením? Když je veřejnost stále odmítavá, kdykoli

¹¹⁷ filozof Diogenes je známý tím, že spal na ulicích Atén a Korintu většinou v sudu, močil a uspokojoval se na veřejnosti a odpověděl na nabídku přízně Alexandra Velikého slovy: "Vypadni z mého slunečního světla."

jim nabídneme něco nového?.. Proč nelze ukázat podobně královnu a selku, ctnostnou ženu a kurtizána na jevišti vašeho San Carla? Proč neukázat doktora na jevišti, který měří pacientovi tep či předvést kostýmovou párty... atd.? Je to neslušné, říkáte. Proč? Pokud je možné zabít jedem či mečem, proč nemůžeme zemřít na tuberkulózu nebo mor?“

Poprvé sám skladatel hovoří o další příčině možného selhání této „nemorální“ opery. Přestože publikum bylo zvyklé číst literární díla Stendhala, Balzaca či Guy de Maupassanta a znali i okolnosti vzniku Dumasovy hry *Dáma s kaméliemi*, nebyli připraveni přijmout tak realistický příběh na operní scéně, pro kterou do té doby platily jiné zažitě konvence a vlastní zákony. Verdi chtěl přenést pravdivost a přirozenost na operní scénu, skutečné, autentické zážitky stejně jako ty v románu a divadelní hře Alexandra Dumase ml., které ho natolik oslovily, že se vzepřel všem tradicím a zkomponoval *La Traviatu*.¹¹⁸

Trvalo více než rok, než Verdi operu znovu uvedl, tentokrát 6. května 1854 v *Teatro San Benedetto* v Benátkách. Představitelka Violetty mladá Maria Spezia byla tak drobná, že si i libretista Piave dělal starosti, zda tak křehká dívka může dozpívat tuto roli do konce. Perfektně ztělesnila Marii Duplessis, které se velmi podobala, a všichni věřili v její tragickou smrt. Maria nebyla přední italskou primadonou, ale jak se ukázalo, přestože pěvecký výkon byl o úroveň horší než v podání Fanny Salvini-Donatelli, sklidila mnohem větší úspěch svojí věrohodností a hereckým nadáním. Toto druhé provedení bylo počátkem celosvětového úspěchu *La Traviaty*.

¹¹⁸ Baranova, Vera P.; Voitkevich, Svetlana G.: *G. Verdi's "La Traviata": History of Creation, First Productions and Stage Interpretation of the Character of Violetta*, Journal of Siberian Federal University 2016, s. 108-110

DRUHÁ ČÁST

10 Osobnost Violetty Valéry

Ve druhé části mé doktorské práce se budu zaměřovat na samotnou interpretaci hlavní hrdinky Violetty Valéry, a to z hlediska jak pěveckého, tak i herecko-emočního. V devatenáctém století se žena velmi často stává nositelkou příběhu a emočním centrem opery. To pramení z romantického smýšlení, které používá afekty k vyjádření dramatu. Oproti mužům je atributem ženy citovost, náladovost a iracionalita, čehož operní autoři v tomto hudebním období hojně využívají. Tím však oslabují důležitost mužských, racionálních představitelů.

Hlavní příběhovou linkou je osud slavné kurtizány, která nejen psychicky, ale i finančně zničila mnoho mužů. Opera zachycuje Violettu v poslední fázi jejího života, v období vážného onemocnění, které přispívá k hlubším pocitům i její osobnostní proměně v průběhu opery. Dílo začíná a končí stejným hudebním tématem, které vystihuje nevyhnutelnost její smrti; koloběh života, jako bychom se obloukem vraceli do stejného bodu, ze kterého jsme vyšli. Hlavní témata jsou láska v mnoha podobách (nejčastěji v F-dur), smrt (v des-moll či c-moll v předehře posledního aktu), zapovězené prostředí, vztahy a postoj společnosti. Velmi důležité je uvědomit si kontrastní prostředí večírků se „skutečným“ životem, jehož součástí je i smrt, která stírá vše nepodstatné a vynáší do popředí silné emoce.

Pokud bychom chtěli přenést rozdíl mezi Verdiho operní postavou Violettou Valéry a jejím původním historickým vzorem Marií Duplessis do ženských kultovních postav naší doby, bylo by to zhruba stejné jako dvojice Marie Callas a Marilyn Monroe. To platí pro různé dimenze osobního charisma a přitažlivosti i pro zásadně odlišné úrovně estetického a uměleckého vyjádření. Verdi svou andělskou hudbou stylizoval skutečnou kurtizánu, živoucí legendu své doby, do mýtu o téměř svaté mučednici, nadčasové bytosti z dávné tragédie.

Marie Duplessis alias Alphonsine Plessis alias Marguerite Gautier, to jsou tři jména pro téměř tu samou osobu. Pro smutnou, bledou a luxusní ženu pařížských salónů, pro exotickou porcelánovou panenku, pro předmět chůtice, rozhořčení a kompenzace, pro ženu všech mužských snů. Jsou to různá jména pro věčně dětinskou, lascivní ženu, která se později objevuje jako Mimi, Lulu, Marilyn

Monroe či Brigitte Bardot. Krásná, mladá a zkažená, křehká a necudná, vražedná a konzumní.

Nic z její nemravné podstaty ve Verdiho opeře ale není, a to je velmi důležité si uvědomit. U Violetty vnímáme pouze nadřazenou, emancipovanou ženskou krásu, která se promění v životní tragédii. Verdiho nadchla postava Violetty či snad Marie Duplessis natolik, že se celé jeho dílo točí jen kolem jejího tragického života. S výjimkou dvou kratších scén ve druhém dějství je hlavní hrdinka neustále na jevišti a aktivně se podílí na celém ději opery, což v té době bylo něco zcela nového. Role Violetty působí jako ztělesnění antické bohyně, která se v šatech kurtizány omylem ocitla v Paříži v devatenáctém století. Tullio Serafin píše: „Ve Verdiho opeře se Violetta nikdy neobjevuje jako dáma polosvěta nebo jako žena pochybného potěšení, ale jednoduše jako žena s kouzlem svého pohlaví, se svým velkým žalem a vznešenou oddaností lásce“.¹¹⁹

Určitě není náhoda, že ve Verdiho operních námětech ztvárňují hlavní postavy vyvrhelové společnosti (Ernani, Zamoro, Corrado, Rigoletto, Manrico, Alvaro apod.). V měšťanském životě existují opravdu tragické osudy lidí v chudobě či ve zločinu, umělců nebo jen asociálů, kteří jsou vyšší společností odsouzeni či sešli z cesty, zbloudili, jako La Traviata. Tyto osudy lidí stojí za to umělecky a hudebně zvěčnit, protože se svým jedinečným nešťastným osudem dotýkají našich nejhlubších emočních center.

Verdiho Traviata se v lesknoucích salonech neřesti pohybuje téměř jako cizinec a nedělá nic, co by úctyhodná žena neprováděla. Lascivní náznak se neobjeví dokonce ani ve smyslné *cabalettě* „Sempre libera degg'io“ na konci prvního aktu, kterou se brání narůstající lásce k Alfrédovi a snaží se držet svého starého života. Ani zde, ani v bujaré přípitkové písni „Libiamo“ taktéž v prvním dějství či v jejím posledním veřejném vystoupení na večírku u Flóry ve druhém jednání není ve Verdiho hudbě cítit téměř žádný náznak obscénnosti a emocionální prázdnoty z její zavrženíhodné existence. Hudba navozuje v divácích pouze čisté pocity radosti, žalu, lásky i utrpení, které by jen stěží mohly vzejít z promiskuitní neemoční kurtizány. I v nejhlubších bolestech a životní rezignaci Violetty Verdiho hudba nikdy neztratí svou mocnou krásu, *belcanto* a optimismus, že hlavní představitelka dojde klidu a zemře zbavena všech svých hříchů.

Violetta se liší od svých hrdinských předchůdkyň, které zoufale trpí svým osudem, tím, že chápe nesmyslnost beznadějně rozzlobené vzpoury proti pevně

¹¹⁹ Serafin, Tullio: *La Traviata*, Miláno 1964, s. 266

zavedeným společenským konvencím. To však neznamená, že je kvůli přijetí reality svého postavení a určité rezignaci slabá a nevýrazná operní hrdinka. Je třeba k této roli takto přistupovat a neztělesňovat ji jako promiskuitní, neemoční a lhostejnou ženu polosvěta.

11 Pěvecká úskalí a interpretační historie

V prvním jednání převládá přetvářka a povrchní emoce, ve druhém aktu se však Violetta více otevře a divák může nahlédnout do jejího pravého nitra. Emočně nejsilnější momenty jsou chvíle bolesti a zoufalství během duetu s Giorgiem Germontem, vyznání lásky Alfrédovi a poté v citově nejvypjatějším místě opery, kterým je veřejné zneuctění a obvinění Violetty ze zrady její lásky. Ve třetím jednání již zcela převládá „skutečný život“, umírání, bolest, ale i smíření a odpuštění.

Role Violetty Valéry je velkou výzvou pro mnoho primadon po pěvecké i herecké stránce. Již skoro dvě staletí řeší každý operní režisér a dirigent otázku, jaký hlasový obor je pro tuto roli nejvhodnější. V ideálním případě by se měla angažovat pro každé jednání jiná pěvkyně s jiným typem hlasu.

V prvním aktu je potřeba mít pohyblivý, pronikavý, ale chvílemi i vylehčený hlas lyrické koloratury. Technicky zvládnout nelehké běhy a skoky s vtípem a nadsázkou ve velkém rozsahu. Přetvářku a povrchní emoce Violetty Verdi hudebně vyjádřil pěvecky náročnými rychlými pasážemi, které se nejvýrazněji objevují v její árii „Sempre libera“ na konci tohoto jednání a již zmíněnými vylehčenými motivy například v duetu s Alfrédem „Ah, se ciò è ver, fuggitemi“, kde si Violetta s velkou grácií pohrává s jeho city.

Druhé jednání se odehrává s časovým odstupem jednoho roku, během kterého hlavní hrdinka zcela změnila způsob života. Tento akt je rozdělen do dvou obrazů, nejprve se ocitneme na venkově a poté na večírku u Flóry. Verdi její vývoj zachycuje i v hudbě a zcela upouští od koloratur, které jako by zůstaly v minulosti i s její osobností kurtizány. Pěvecká poloha je v tomto aktu nižší a z lyrické koloratury se stává lyrický až lyricko-dramatický soprán. Rozsáhlý duet s Giorgiem Germontem je založen na silných emocích, které dávají této postavě zcela nový rozměr. V tuto chvíli by bylo ideální angažovat novou pěvkyni s barevnějším, hlubším a sytější hlasem, což samozřejmě není možné, a proto není zcela snadné najít sopranistku, která obstojně zvládne takto rozdílné pěvecké i herecké polohy. Ve druhém jednání je potřeba si pečlivě rozvrhnout síly, aby mohlo drama přesvědčivě gradovat. Emotivnost scény může pěvkyni velmi snadno strhnout a tím se ztratí napětí, které je třeba udržet až do konce druhého obrazu (scény na venkově). Vrcholem je bezesporu vyznání lásky Alfrédovi „Amami, Alfredo“, kterým se zároveň Violetta loučí s idylickým životem daleko od víru velkoměsta a obětuje svou lásku ve prospěch šťastného

manželství Alfrédovy sestry. Jak píše výše, před závěrečným ansámblem druhého aktu nastává emoční vrchol celé opery, kdy Alfréd Violettu veřejně dehonestuje na večírku u Flóry. Od této chvíle je Violetta zlomena osudem a opět se mění i charakter jejího zpěvu.

Krom malého dramatického záchvěvu v duetu s Alfrédem nechává již Verdi ve třetím jednání hlavní protagonistku v lyrické sopránové poloze. Ta symbolizuje nevyhnutelnost smrti, smíření s osudem a určité odhmotňování se, pozvolné umírání těla a v závěru jakési rozhrěšení i dosažení odpuštění svých hříchů. Obdobně tomu je i u Gildy v opeře *Rigoletto*, kterou Verdi uvedl jen několik měsíců před *La Traviatou*. Aby sopranistka tento akt dobře zvládla po pěvecko-technické stránce, je záhodno nenechat se zcela strhnout v předchozím jednání burácejícím orchestrem a vlastními emocemi. S hlasem je třeba i v exponovaných místech zacházet technicky precizně a nepustit ho do příliš širokého a tmavého zvuku. To by poté mohlo být na úkor celého třetího jednání, které je převážně ve vysoké poloze ve slabé dynamice. Hlas si potřebuje udržet zvukovou „štíhlost“ a čistotu. Ne nadarmo se říká Verdimu „italský Mozart“. Obzvlášť v jeho ranějších operách je potřeba s hlasem zacházet velmi technicky s mozartovsky přesnými běhy. Bohužel je role Violetty právě kvůli centrálnímu duetu z druhého jednání často obsazována pěvkyněmi s velkým, dramatickým hlasem. To ale škodí jak prvnímu aktu, kde chybí lehkost a přesnost v rychlých pasážích, tak i druhému, a především třetímu dějství, které je vystavěno na andělsky průzračných výškách.

Jako nás druhé jednání svádí chvílemi k wagnerovskému mohutnému zvuku, tak i třetí akt má svá úskalí. Violetta je v bezprostřední blízkosti smrti, ale i tak je třeba udržet hlas zdravý. Například v momentě velké slabosti těla „Prendi, quest 'e l'immagine“ má nemálo pěvkyně tendenci sípat a velmi realisticky promítat smrtelnou nemoc i do svého hlasu. Tím se však blížíme spíše k pozdějšímu Puccinimu a předbíháme dobu. Je potřeba si uvědomit, že interpretace v polovině devatenáctého století byla jiná, než jak ji známe ze slavných nahrávek dvacátého století.

Je pochopitelné, že dlouhá historie *La Traviaty* s sebou nese i vznik interpretačních návyků, které už nemají nic společného se záměrem skladatele a odrážejí spíše dobu, ve které vznikly než dobu napsání opery. Řada těchto postupů se pak jednoduše zahrne pod pojem „interpretační tradice“. Málokterá pěvkyně přemýšlí o tom, zda a nakolik tyto postupy respektují vůli autora. Přitom právě Giuseppe Verdi byl ve svých nárocích přísný a v požadavcích jednoznačný. V partituře *La Traviaty* najdeme na tehdejší dobu neobvyklá výrazová a

přednesová označení: *cupo* (zasmušile), *un fil di voce* (nitkou hlasu), *con tutta la forza* (vší silou), *con espansione* (s expanzí), *con effetto questo ripiglio* (tento skok s účinkem), *con dignitoso fuoco* (s důstojným ohněm), *noc voce debolissima e con passione* (co nejslabším hlasem a s vášní) apod. Rovněž Verdiho značení dynamiky zaujímá širokou škálu – od pětinasobného *piana* (ppppp) až po trojnásobné *forte* (fff), čímž připomíná Čajkovského, který žádal od svých interpretů podobné extrémy. Je proto s podivem, že si hudební veřejnost musela počkat až do r. 1996, kdy partitura opery vyšla v pečlivě připraveném kritickém vydání.

Za řadu zlovyků v partituře (jako u každé italské opery) mohou pěvci – zvykli si vkládat do Verdiho kantilény nápadná zpomalení a efektní vysoké tóny, kvůli kterým často vynechávají řadu taktů či svévolně mění rytmus i melodii. Opera se pak stává přehlídkou vysokých not a pěveckým cirkusem namísto hudebního dramatu. Další „interpretační tradicí“ je pěvecké *portamento* (klouzání mezi dvěma tóny), které přišlo do módy ve zvýšené míře až na konci devatenáctého století a o němž se Verdiho nejbližší přítel Emanuele Muzio vyjadřuje v dopise z r. 1886 velmi negativně (šlo o provedení *La Traviaty* Adelinou Patti). Naproti tomu respektujeme dobový požadavek na volnost pěvce v *recitativech*, kdy má být zcela nezávislý na orchestru, a to i za cenu změny notového zápisu.

Od r. 1847 (premiéra opery *Attila*) používá Verdi metronomické údaje. Někdy je píše na zvláštním lístku, který přikládá k partituře či přímo do ní. V *La Traviatě* jsou pečlivě zapsány do rukopisného opisu partitury i do prvního klavírního výtahu – obojí nechal vyhotovit Verdiho vydavatel Ricordi. Některá místa jsou o něco rychlejší a zabraňují tak sentimentalitě: Violettiná pasáž z duetu s Germontem „Dite alla giovine“, její druhá árie „Addio, del passato“ nebo duet s Alfrédem „Parigi, o cara, noi lasceremo“. Jiné pasáže jsou zřetelně pomalejší a mají větší závažnost či zdůrazněnou expresivitu: Alfrédova árie „De miei bollenti spiriti“ nebo duet Violetty a Alfréda „Morro!“.

Samostatnou kapitolou jsou škrty v uzavřených hudebních číslech, které v „tradiční“ verzi zkracují partituru až o půl hodiny a z nichž žádný Verdi neschválil. Navíc bortí stavbu celé opery a poškozují její hudební strukturu. Verdi vědomě používá v *La Traviatě* víceslokové, tedy strofické árie, aby partituře dodal francouzskou chuť – víceslokovost je typický znak francouzské opery a *La Traviata* se, jak víme, odehrává v Paříži. Je to však z podstaty italská opera, jejímž znakem je třeba *concertato* (rozlehlé hudební číslo, statický ansámbl, v němž postavy komentují svůj duševní stav) nebo velká scéna sestávající

z pomalé árie, střední části (*tempo di mezzo*), kdy přijde nějaký vnější impulz (dopis, další postava apod.), a závěrečné *cabaletty*, která se opakuje.

La Traviata je první opera, ve které hlavní hrdinka umře na tuberkulózu a otvírá tak dveře k pozdějšímu realismu. Na počátku 19. století dosáhla tuberkulóza úrovně epidemie v Evropě i ve Spojených státech. Tato vysoce infekční nemoc napadá plíce a poškozuje i další orgány. Před příchodem antibiotik bylo téměř nemožné tuberkulózu léčit, její oběti před smrtí často postupně hubly a bledly. Právě hubnutí a s ním spojená bledá pleť začaly být vnímány nejen jako projevy nemoci, ale také jako standard ženské přitažlivosti. Tuberkulóza na začátku devatenáctého století silně ovlivnila módu i vnímání ideálu krásy. Pacientky měly velice bledou, jemnou až téměř průhlednou pleť, rozšířené oči, růžové tváře a rudé rty, které signalizovaly mírnou horečku. Ženy se snažily symptomy nemoci napodobit.¹²⁰

¹²⁰ tato kapitola vznikla během konzultací s dirigentem, klavíristou, cembalistou a pedagogem MgA. Vojtěchem Spurným

12 Interpretace role Violetty Valéry

12.1 První jednání

12.1.1 Předehra

Krátká předehra je typickým znakem Verdiho. Vyjadřuje tragédii a smutek z Violettinu předčasného úmrtí a reprezentuje její motiv rozloučení s láskou. Tvoří jakýsi most mezi začátkem díla a posledním jednáním, v němž je představen skon hlavní hrdinky. Zajímavostí je protichůdné vystavění dějové linky v opeře a v literární předloze. Verdi vychází z přirozené časové osy od večírku k smrti, ale v románu *Dáma s kaméliemi* dějová linka plyne zpětně, tedy od jejího úmrtí do šťastnějších časů. Dumasovu retrospektivu nalézáme pouze ve Verdiho předehře, kde se hudebně přenášíme od smrtelné postele ve třetím dějství k prvnímu setkání s Violettou Valéry. Hudba je melancholická, toužebná, ukazující její prázdný život, nemoc a beznaděj. Také ale naznačuje její marné pokusy o štěstí, když se snaží svému smutku čelit tím, že se neustále účastní večírků, holduje alkoholu a hledá povrchní potěšení.

12.1.2 První scéna

Obsahem prvního jednání jsou známosti a láska. Italská i francouzská opera první poloviny devatenáctého století tradičně začíná mužským sborem či mužským sólistickým výstupem, který předpřipraví vstup primadony. Tento kontrast přináší větší efekt v začátku díla a objevuje se i v *La Traviatě*. Společnost je umístěna ve slavnostním prostředí, ve velkém sále, kde je Violetta centrem pozornosti. Její slova „Al piacere m'affido, ed io soglio con tal farmaco i mali sopir.“ divákovi hned v začátku opery jasně ukazují, jakého ražení a přesvědčení je hlavní představitelka. Volně by se tato věta dala přeložit jako: „Oddávám se potěšení, protože to je nejlepší lék na mé neduhy.“

Její první fráze jsou psány v nižší poloze, aby působily spíše jako mluva, *recitativ*¹²¹, a hned v první větě sestupuje sopránistka až k c1. Je zde potřeba dobře posadit hlas a nezapomínat na využití hlavové rezonance, aby se i hluboké tóny prosadily v rušném prostředí soirée.

¹²¹ Recitativ je druh zpěvu, který je v opeře jedinečný, a používá se při konverzaci postav nebo při uvedení árie. Text v melodické lince imituje řeč, a má velmi omezený rozsah. Nemá žádnou rozpoznatelnou melodii a jeho tempo se řídí rytmem mluveného slova. Recitativ je určen k tomu, aby spojoval hudební čísla a sděloval potřebné dějové informace publiku. Může být doprovázen buď celým orchestrem, nebo, jak tomu často bývá v opeře napsané před rokem 1800, cembalem či klávesovým nástrojem.

VIOLETTA (va loro incontro)

Flo - ra, a - mi - ci, la not - te che re - sta

Večirkovou hudbu prostupují něžné sekundární motivy plné naivní, přehnané a falešné radosti, korunované půvabným valčíkem, nad kterým jako by se vznášely nezávazné konverzace sólistů a části sboru, které jsou rovnocenné. První setkání s Alfrédem nebere Violetta příliš vážně a odpovídá mu s velkou nadsázkou. Ta se projevuje jak v hereckém projevu, naznačujícím lhostejnost a pobavení slovem „láska“, tak i v krátkých jednovětvých odpovědích, kterými si z jeho náklonnosti tropí legraci v dialogu s Gastonem i ostatními v místnosti. Hosté večírku vědí, že je Alfréd nenapravitelný romantik, a tak ho naléhavě žádají, aby pronesl přípitek. Celý úvod se nese v duchu nenarušeného hudebního toku. Divák pozoruje společnost, kde se naprosto přirozeně střídají dialogy. Život na scéně zcela neformálně plyne. Je důležité si uvědomit, že Verdiho pojetí Violetty je velice noblesní a zidealizované. Hlavní hrdinka se nikde neukáže ve světle prostitutky s nižšími mravy. Ve společnosti vystupuje vždy s grácií a šarmem a v pozdějších scénách, kde se ukazuje její pravé já, působí jako slušná, spořádaná a věřící žena.

12.1.3 Brindisi

Prvním intermezzem je bouřlivá přípitková píseň „Libiamo“. Nejprve se prezentuje Alfréd svým projevem ve jménu lásky i životní radosti a sbor mu nadšeně bere z úst jeho slova „Libiam, amor fra i calici più caldi baci avrà.“.

Violetta ale lásku nikdy nezažila, a proto v ni nevěří. Stroficky opakuje Alfrédův nápěvek a přesvědčuje sama sebe i své okolí o tom, že jedinou náplní života by měla být zábava a potěšení.

¹²² Ricordi, G.: *La Traviata, klavírní výtah*, s. 6

Je to její první plnohodnotná melodie od začátku opery, doposud se prezentovala jen formou dialogů v *recitativním* duchu. Z pěveckého hlediska toto hudební číslo není náročné, ale je potřeba si dát pozor na dynamiku a rytmickou i intonační preciznost rychlých obalů.¹²³ Pokud před každým obalem vylehčíme a zkoncentrujeme hlas do prostoru nad středem tvrdého patra, využijeme více hlavových rezonancí a zvýšíme jeho pohyblivost i srozumitelnost. Interpretací nám tato přípitková píseň může připomínat mozartovskou dobu. Hlas by měl být oproti dalšímu jednání lehký, hbitý a často využívat tzv. *messa di voce*.¹²⁴ Pěvkyně by se měly vyhnout snaze o mohutný zvuk, ve kterém se ztrácí srozumitelnost not a protiřečí si s Verdiho zápisem, který požaduje celé hudební číslo ve slabé dynamice. Bohužel již zmiňovaná „interpretační tradice“ dvacátého století se často uchyluje k příliš silné dynamice a sopranistky mají potřebu po dlouhém úvodu ukázat svůj hlas v plné síle, které ale dává Verdi prostor až později.

Po Violettině sloce o nesmyslnosti lásky sbor nadšeně opakuje i její myšlenku a nastává krátká vsuvka, malý dialog mezi hlavními představiteli. Alfréd se nenechá snadno odradit a reaguje na její větu, že život je jen potěšení slovy: „jen pro ty, kteří neznají lásku“. Violetta zdůrazňuje svůj život bez lásky a říká: „Nemluv o lásce s někým, kdo neví, co to je.“, takový je prý její osud. Zde je potřeba najít jinou hlasovou barvu i hereckou rovinu. V tomto krátkém momentu se z chytlavé a líbivé melodie stane opět intimnější *recitativ*, ve kterém je nutné dát větší důraz na srozumitelnost textu a vytvořit kontrast k valčíkové melodii, která se vzápětí vrací.

Ve třetím opakování nápěvku Violetta s Alfrédem zpívají společně v unisonu za doprovodu sboru, opět s povrchní rozjařeností.

¹²³ Obal je zvláštní skupinka tónů, která "obaluje" tón hlavní vrchním a spodním sousedícím tónem. Začíná se vždy vrchním sousedícím tónem, pak následuje hlavní tón (tedy jako u přírazu), pak spodní sousedící tón a nakonec zase hlavní tón. Přízvuk je opět až na tomto posledním (a také obvykle nejdelším) hlavním tónu. Někdy ovšem obal nastupuje až po tónu hlavním, tedy mezi dvěma sousedícími tóny hlavními, a podobá se odrazné skupince. Přízvuk nemá. Obal se značí zvláštním znamením, které je podle potřeby doplněno posuvkami pro vrchní nebo spodní ozdobný tón. Znamení se píše buď nad příslušnou notou (u obalu přírazného), nebo mezi notami (u obalu odrazného). <http://www.pianovka.cz/>

¹²⁴ *Messa di voce* je italský termín pěvecké techniky, která zahrnuje postupné zesilování a zeslabování v rámci jednoho tónu. To znamená, že nota se nasadí ve slabé dynamice, postupně a hladce se zesiluje, až dosáhne vysoké hlasitosti, a pak se podobně znovu ztiší.

12.1.4 Duet s Alfrédem

Kvůli dlouhé nemoci však Violettu po takto fyzicky náročném výstupu přemůže slabost a řekne svým hostům, aby si dál užívali večera ve vedlejší místnosti. Všichni odejdou, až na Alfréda. Ten zůstává, aby jí vyjádřil svou lásku. Violetta se cítí trapně a zpočátku ho odmítá, protože sama nikdy doopravdy nemilovala, ale Alfrédova upřímná slova v ní vzbuzují zvědavost a zvláštní, nový cit.

Jejich velká scéna začíná dialogem, který působí jako zcela běžný rozhovor. Opět se tu neobjevuje žádná výrazná melodie a důraz je kladen na srozumitelnost textu. Po herecké stránce jsou velmi důležité Violettiny reakce na Alfrédovy otázky a myšlenky. Na začátku v nás Verdi vzbuzuje pocit, že mu Violetta neustále skáče do řeči a tropí si legraci z jeho nesmyslných řečí o lásce k ní, jak by to žena v jejím postavení běžně dělala. Tím je scéna velmi realistická. Zde bych ráda zmínila, že nejsem zastánce vkládání mnoha citoslovcí mezi pěvecké fráze, ale z důvodu větší divácké uvěřitelnosti vkládám do této *recitativní* části hlasitý smích, aby měl Alfréd jasný důvod říci „ridete“, tedy „smějete se“.

Po otázce, jak dlouho už ji Alfréd miluje, Verdi plynule přechází do tenorové árie „Un dì felice, eterea“. Jeho melodie je velmi niterná a Violetta má konečně prostor si uvědomit, jak se jí jeho slova dotýkají. Je to první moment, kdy je společnost doslova za dveřmi. Může si tedy dovolit na okamžik poodhalit své pravé já a vnímat pro ni doposud neznámý cit. Divák prvně vidí Violettu jako člověka, ne jako ženu s maskou, která musí neustále předstírat radostnou bezprostřednost a extravaganci vůči svému okolí. V této líbivé kantiléně hrozí nebezpečí tzv. „vypadnutí z role“, protože sopranistka má za sebou již přibližně deset minut mentálně náročného výstupu. Spousta recitativních úseků a různých krátkých melodií je totiž na koncentraci podstatně náročnější než kupříkladu desetiminutová árie, která hudebně logicky plyne a ve které se často opakuje stejný text. Toto Alfrédovo vyznání je první chvilka od vstupu Violetty na jeviště, kdy si může oddychnout. Proto je velmi důležité pokračovat v myšlenkách dále, reagovat na Alfrédova slova, pomalu pociťovat přerod z povrchní přetvářky do hlubšího citu a nepustit tak herecké napětí.

Je podstatné si uvědomit, že hlavní hrdinku doposud neměl nikdo opravdu rád. V dětství byla jen zneužívána vlastním hrubiánským otcem, prodána do Paříže a poté vydržována muži z nejvyšší společnosti. Celý její život šlo jen o peníze, sebezapření, neupřímnost a faleš. Nyní se z nenadání objeví Alfréd s upřímným zájmem o její zdraví a vyzná jí lásku. Když byla Marie Duplessis nemocná

a umírala, nikdo z jejich večírkových kamarádů si na ni ani nevzpomněl, což jasně dokazuje, že nikdy neměla opravdové přátele. Druhá část tenorové árie „Di quell’amor“ nás bude provázet jako příznačný motiv (*idée fixe*) jejich lásky až do konce opery.

125

A *con espansione* *p*
 - mor. Di quell'amor, quell'a-mor ch'è pal-pito del - l'u-ni-ver-so, del-
 A *con grazia*
 - l'u-niverso in-te-ro, misterì-o-so, misterioso, alte-ro, croce, croce e de-
 VIO.
 Ah se ciò è ver, fug-gi-temi...
 A
 - li-zia, croce e de-li-zia, delizia al cor.
pp

Brillante 45

v
solo amista de io v'of. fro; a mar.....non so, nè sof - fro un co - si eroico a'

v
- mo - re. Io sono franca, in - ge - nua; altra cercar do - ve - te; non

v
leggero
ALF. ar - duotro ve - re - te di - men - ticarmi al. lor.

Oh a - mo - re

Do tenorového sóla vstoupí Violetta se slovy „Ah, se ciò è ver, fuggitemi“, („pokud je to pravda, opusťte mne“) a nabízí Alfrédovi pouze přátelství. Ona, protože nevěří, že by ji někdo mohl opravdu milovat, se mu vysmívá. Sama sobě zakazuje jakýkoliv cit a opět se vrací její koketnost. Tento sólový vstup je hlasově nejvylehčenějším místem celé opery. Nelze zde tvořit velké, znělé tóny, ale pěvkyně musí s instrumentální přesností artikulovat a vyzpívat všechny rychlé pasáže. Ať už *staccatové* vysoké tóny či dvaatřicetinové běhy. Toto je jediné místo v celém díle, kde Verdi v hlasové lince Violetty použil takto rychlé notové hodnoty. Alfréd vstupuje do jejího zpěvu se stále stejně melancholickým projevem lásky a vzniká zde velký rytmický kontrast. Na jedné straně Violettiny

¹²⁶ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 45

rychlé postupy, *staccata* a odlehčené tóny a proti tomu romantická stabilní kantiléna Alfréda. Něco podobného se objevuje i v úplném závěru prvního dějství během sopránové árie. Tento duet působí jako trio s orchestrem ve valčíkovém rytmu.

Závěrečnou kadenci, ve které je již jasné, že city nejsou jednostranné, přeruší realita večírku, kde se opět vracíme do původního tanečního třídobého taktu. Toto Alfrédovo doznání v F-dur, v tónině, která symbolizuje lásku napříč celým dílem, nevede k plnohodnotnému duetu, jak by divák čekal, ale k dalšímu rozhovoru. Opět v realistické konverzaci Alfréd vyslovuje Violettě svou náklonnost a jejich světy se protnou. V pozadí zní muzika z oslavy a tvoří opět neformální kulisu. Violetta Alfrédovi podává květinu jako dárek na rozloučenou a žádá ho, aby se vrátil, až zvadne, tedy už zítra. S upřímnou radostí, že ho opět uvidí. Z intimní scény se ale opět stává fraška a po závěrečném dialogu hlavních hrdinů se hudebně vracíme do valčíkových rytmů a do požívačné pařížské společnosti. Hudba je náhle rychlá, zbrklá, postavena na opakujících se motivech, kterými Verdi ukazuje vyčerpávající životní styl aristokratů hledajících povrchní potěšení.

Šťastný Alfréd pochopí, že se smí nazítří vrátit, a odchází. Loučí se i ostatní Violettini hosté sborovým číslem, ve kterém naznačují, že se již rozednívá („Si ridesta in ciel l'aurora“), a dívka zůstává sama. V tomto momentě končí introdukce, která tvoří dvě třetiny prvního jednání. Tedy všechna hudební čísla prvního dějství až do sólové árie Violetty. V té sní o lásce k muži, který by ji také mohl milovat. Pak se ale vysměje sama sobě a opěvuje krásu svobody a volného života. Do jejího hlasu zaznívá Alfrédův láskyplný zpěv.

12.1.5 Árie Violetty

V divadelní hře Alexandra Dumase ml. *Dáma s kaméliemi*, ze které Verdi vycházel, nejsou žádné dlouhé monology. Proto bylo problematické zařadit árie do operního díla. Celkově jsou v *La Traviatě* jen čtyři. Dvě pro hlavní představitelku Violettu, jedna tenorová a jedna barytonová.

První árii naší hrdinky bych dala název „Violettino dilemma“. V tomto hudebním čísle Verdiho protagonistka prochází řadou rozporuplných emocí a myšlenkových pochodů. Jedno krátké setkání s Alfrédem jí postavilo celý dosavadní život vzhůru nohama a její rozpolcenost je velmi důležitým aspektem, který musí každá sopranistka na jevišti ztvárnit. Tato árie uzavírá první akt opery a má tradiční hudební formu: *recitativ - cantabile - recitativ - cabaletta*. Každá část má svá pěvecká i výrazová úskalí, a proto je třeba si toto velké hudební číslo pečlivě

rozčlenit a rozložit fyzické síly. Každému úseku se ve své práci budu věnovat samostatně po stránce pěvecké i emocionálně-výrazové. Tato scéna trvá přibližně dvanáct a půl minuty a pro sopranistku je po dlouhém úvodu, kdy se ani na chvíli nedostane z jeviště, skutečně fyzicky, pěvecky i herecky velmi náročná.

Recitativ: È strano

Do této chvíle jsme viděli Violettu jako divokou koketu, která je vůči Alfrédovi, který jí neustále vyjadřuje svou lásku, poněkud pasivně agresivní. Po burácivé sborové scéně započne svůj sólový výstup tichým „È strano“. Ve svém niterném rozpolcení si opakuje sama pro sebe tato dvě slova a pak začne zpochybňovat svůj nový cit, který se v ní rodí. Divák opět o kousek více poznává Violettinu pravou tvář, která jako by se uzavřela do vlastního světa, plně pohlcena novými otázkami o bytí, lásce i případném rodinném životě. Zcela ztracena v rozjímání přemýšlí, zda by i ona mohla zažít pro ni doposud mýtický fenomén či by tento pokus vedl k osudné tragédii.

Z pěvecko-technického hlediska není tento úsek příliš náročný. Opět bych použila přirovnání k mozartovskému stylu zpěvu, kdy zvuk nesmí být přehnaně mohutný, ale čistý, jasný a lehký. Rozhodně bych se zde vyhnula *portamentům* a manýrám, jako je například prvoplánové natahování vysokých not bez hlubšího smyslu, jen aby pěvkyně ukázala svůj hlas.

Tento *recitativní* úvod je postaven na různých úvahách, které se rodí ve Violettině mysli v krátkých orchestrálních mezihrách. Každá idea se musí do hlavy sopranistky dostat před pěveckou frází, aby byla uvěřitelná. To samozřejmě vždy (ale v tomto *recitativu* je to obzvláště důležité), protože prakticky v každé mezihře musíme změnit emoci a k tomu patřičně i barvu hlasu. Již první dvě krátké fráze „È strano“ je nutno rozlišit zabarvením hlasu, emocí i dynamikou. Pro mě je nejlogičtější první tři tóny s textem „È strano“ soustředěně vyslovit. Polohlasem, pro sebe, velmi prostě, s co nejmenším zvukovým obalem a s důrazem na výslovnost. Zato druhé „È strano“ již naléhavěji v plnějším zvuku a s otázkou k divákovi, zda mu to také přijde divné. Vnitřní pocit zmatení a naléhavosti automaticky zapojí více svalů v těle a zvuk jak zesílí, tak i zbarví dalšími rezonancemi. Toto je má osobní interpretace prvních dvou frází, která slouží jako příklad, jak s každou větou pracovat. Samozřejmě se tyto dvě krátké věty dají vyložit i jinak či zcela obráceně. Nejprve naléhat a pak se teprve ponořit do svého nitra. Avšak hudební linka se tónově zvyšuje, a to zpravidla značí skladatelův

záměr, že by se intenzita zvuku měla zvyšovat. Pokud ale bude interpretace pěvkyně přesvědčivá, není chybné toto pravidlo nedodržet.

Jak jsem popsala na krátkém příkladu výše, v této části je naprosto stěžejní nejprve myšlenku uchopit, v hlavě analyzovat a až pak ji přenést do pěvecké fráze. Těchto pár úvodních taktů je doslova nabito rozmanitými idejemi, které se dají vyložit a přednést mnoha různými způsoby. Hudebně nejsou nijak zvlášť výrazné, a tak pozornost diváka udržíme nejlépe změnami nálad, emocí, dynamiky i například pokládáním některých otázek přímo obecenstvu, po kterých se opět ztratíme v rozjímání. Tyto kontrasty jsou zde naprosto zásadní složkou.

Cantabile: Ah, fors'è lui

Po úvodní části, kde bylo potřeba využívat co nejvíce *parlanda*¹²⁷, se dostáváme k sopránové zasněné árii o vidině lásky „Ah, fors'è lui“, v překladu „Ach, možná je to on“ v pomalém *andantinu*. Violetta nejprve doufá, že je to vše skutečné a že by mohla začít nový život. Ve druhé sloce vzpomíná, jak jako mladá dívka snila o životě s milujícím a krásným mužem. Bohužel mnohé produkce tuto část vypouští, přestože je zde přímá vazba na rozhovor mezi Germontem a Violettou v druhém dějství. A to v momentě, když přichází do hry Alfrédova sestra, mladá a nevinná nevěsta, jejíž krásnou budoucnost Violetta ohrožuje.

Tento pomalý hudební díl není tak náročný na změny emocí, dynamiky a hlasových poloh, ale jeho úskalí spočívá ve vytvoření *legatových* frází. Nesmí se otevřeně říci, že by zde byl text druhořadý, ale každá pěvkyně by měla klást velký důraz na zvládnutí dlouhých, zvukově vyrovnaných frází. Sám Verdi si v korespondenci stěžoval, když sopranistky dělaly přílišná *rubata*¹²⁸ a *portamenta*¹²⁹. Proto je vhodné tuto část držet s malými rytmickými odchylkami v pulzujícím metru a čistě přecházet z tónu na tón na dechové opoře. V tradici minulého století často sopranistky držely nekonečně dlouho vysoké noty v každé frázi, aby se publiku předvedly, ale rozbíjely tím přirozeně pulzující hudební tok.

Verdi toto *cantabile* od začátku vystavěl v mollové tónině, která symbolizuje Violettin vnitřní, opravdový svět. Její pochybnosti i pomalu vzrůstající cit. Stojí v kontrastu k durovému, poslednímu úseku této velké scény „Sempre libera“ „Stále volná“, který se opět celý nese v duchu falše a neúspěšné snahy o návrat k předchozímu zhýralému způsobu života.

¹²⁷ *Parlando* je způsob zpěvu blízký mluvené řeči.

¹²⁸ *Rubato* je hudebně v nepravdělném, uvolněném tempu

¹²⁹ *Portamento* je ve zpěvu spojení dvou tónů klouzavým přechodem

I v této části však zazní durová pasáž, vždy v druhé půlce sloky. F-dur zde ale nemá s přetvářkou nic společného. Vyjadřuje čistou radost a láskyplnou vzpomínku na nového nápadníka. Verdi brilantním způsobem přizpůsobil melodii, kterou Alfréd přednesl v předchozím duetu, v jádru její árie. Spojuje je tímto jednoduchým a efektivním způsobem a divákovi je již jasné, co Violetta opravdu cítí.

130

con espansione

Sen - tia che a - mo - re, che amo - re è pal - pito del - l'u - ni -

pp 3

ver - so, dell'u - ni-ver.so in.te - ro, mi - ste - ri - o - so,

legg.

mi - ste-ri-o-so, alte - ro, cro - ce, cro-ce e de - li - zia, cro-ce e de - li - zia, deliziaa

Celá mollová hudební plocha by se měla interpretovat s ohledem na vnitřní rozpoložení Violetty. Ta je najednou zcela zranitelná, křehká a vystrašená dívenka, které někdo rozbořil její ochrannou hradbu, za kterou se od útlého mládí schovávala. Rozhodně zde není prostor na velký heroický zvuk, celá pasáž by se měla držet ve slabé, zasněné dynamice. V durové části můžeme ukázat sytější a silnější zvuk, ale stále bez dramatické polohy, pro kterou bude dostatek prostoru v následujícím jednání.

Verdi zde její nesmělost v mollových úsecích podtrhuje krátkými pauzami. Je tu jasná podobnost s první árií Gildy v opeře *Rigoletto*, o které byla řeč v začátku mé práce. V její první árii také skladatel vyjádřil obavy či rozrušení z první lásky pauzami po každé notě. I přesto ale potřebujeme vnímat velké několikataktové fráze jako celek a v každé pauze pocitově pokračovat dál, abychom nerozbili hudební linii.

Z pěveckého hlediska je zde třeba po dlouhém úvodu celého prvního jednání uklidnit bránici a všechny fráze vynést na klidném, pomalu plynoucím dechu. Po emotivním úvodním večírku i předchozím *recitativu* je – pokud je to režijně možné – ideální se třeba posadit, aby se i tělo zklidnilo, a vnímat opravdu jen vnitřní proudění vzduchu, rezonanci zvuku a neustále pokračující fráze, které se nezastavují, ani když se nadechujeme. Divák z nás musí vycítit, že se v našem nitru rodí láska, která transformuje hlavní hrdinku od základu. Od této chvíle se již nikdy Violetta neprojeví jako na úvodním večírku. Bez citů, povrchně, rozverně, bezstarostně. I ve chvílích, kdy bude tyto masky opět ukazovat, vždy jí to bude nepříjemné a proti mysli. V tomto momentě nastává velmi důležitý vývojový zlom její osobnosti, který musí každá pěvkyně věrohodně předat publiku a je klíčový pro vnímání Violetty ve druhém i třetím dějství.

Recitativ: Follie

Zde se hodí anglický výrok „Sudden change of heart“, doslova „Náhlá změna srdce“. Hrdinka se najednou probudí z romantického snu a uvědomí si, že to vše byla jen iluze. Hlavní protagonistka sama sebe v tomto krátkém *recitativu*, který spojuje zamilovanou kantilénu s energickou *cabalettou*, přesvědčuje, že láska je nerozumná. Vše odmítá opakováním slova „Follie“, zůstávajíc v F-dur. Violetta náhle setřásá své pochybnosti: „Follie! Follie! Delirio vano è questo“. Říká, že je sama a opuštěná v této přeplněné poušti známé jako Paříž a měla by si raději užívat života a zemřít ve víru radosti: „ne' vortici perir, gioir, gioir“. Použitý výraz „gioir“ má nepochybně v tomto případě konotaci sexuálního potěšení, které je podtrženo velmi sugestivní koloraturou. Energické běhy tvoří hudební spojku k poslední části, ke *cabalettě* o svobodě.



Herecky je celá tato plocha velmi naléhavá, ze začátku skrz zoufalství, vzdor až k předstírané radosti. Violetta se snaží přesvědčit sama sebe i okolí, že nejdůležitější je potěšení a zábava. Na rozdíl od prvního vstupu ale divák i sopranistka cítí, že je to marný pokus o návrat k předchozímu způsobu života. Že poté, co se v ní probudily city k Alfrédovi, není již cesty zpět.

Pěvecky je tento *recitativ* zcela odlišný od toho úvodního. Již nejde o niterné myšlenky a nové pocity, ale o pokus je doslova přehlušit. Proto je zde potřeba celkově využít většího hlasového potenciálu a silnějšího zvuku. Zatímco v prvním *recitativu* jsme si vystačili převážně s hlavovými rezonancemi, jemným a čistým zvukem s důrazem na výslovnost, zde je třeba větší brániční opory a masy těla, aby zvuk byl ženský (nikoliv dívčí), barevný a plnokrevný.

Zajímavostí jsou pro mě poslední vysoké koloratury na slovech „gioir“, které se často interpretují v silné dynamice a s velkými metrickými výkyvy. Pěvkyně se často nechají unést zvukem a možností opět prezentovat svůj hlas na držených vysokých tónech, přestože intence skladatele byla očividně jiná. Verdi celou tuto plochu napsal bez *rubata* a ve slabé dynamice. Z pěvecky-technického hlediska je samozřejmě mnohem složitější vytvořit nosné *piano* ve tříčárkované oktávě. Tak tedy nejen proto, že sopranistky chtějí ukázat svůj hlas, ale i kvůli technické náročnosti volí v tomto místě silný, dramatický zvuk, a to převážně, pokud je tato role obsazena pěvkyní s lyrickým, níže posazeným hlasem, pro kterou je tato vysoká poloha náročná a často stresující. Opět se dostáváme k věčnému problému, jakým hlasovým oborem roli Violetty Valéry obsadit. Zda lehčím, vyšším sopránem, který bezproblémově zvládne celé první jednání dle Verdiho zápisu, či barevnějším, nižším hlasem, který je vhodný do začátku druhého dějství, případně čistě lyrickým sopránem, který se nejvíce využije ve třetím a čtvrtém obrazu opery.

Cabaletta: Sempre libera

Ráda bych se na chvíli zastavila u významu slova *cabaletta*. Tato dvoudílná hudební forma byla velmi oblíbená hlavně v italské opeře devatenáctého století. Obecně se dá říci, že tvoří kontrast k úvodní pomalé části *cantabile*. Je zpravidla živější, rychlejší, energičtější a velmi emocionální. Může vyjadřovat ohromné štěstí, ale i například velké zoufalství. Skládá se ze dvou slok, po kterých následuje virtuózní *coda*, často velmi koloraturní s případnou kadencí. Tuto formu najdeme u všech italských operních skladatelů první poloviny devatenáctého století, jako jsou Bellini, Donizetti, Rossini a další.

Původ slova není zcela jasný. Historické zdroje uvádí, že *cabaletta* pochází z italského *cavallo* (kůň), protože doprovod často připomíná pulzující rytmus cválajícího koně. Další teorie ale tvrdí, že původ slova je v italských *cabalo* (dvojverší) či *cavalletta* (saranče), což by značilo poskakujícího, rychlého živočicha. V árii Violetty by to mohlo symbolizovat její snahu o neustálý hon za potěšením a touhu vymanit se za každou cenu z životního zastavení a usazení se s Alfrédem.

Skrz náročné koloratury v závěru předchozího recitativu se Verdi prokomponoval do radostné As-dur, ve které Violetta vydrží až do konce prvního dějství. Je to emocionálně nejvypjatější místo celého prvního jednání a je zde nezbytné udržet naše vnitřní emoce na uzdě. Hrozí totiž nebezpečí, že se sopranistka nechá citově příliš unést, což pak může být na úkor pěveckého projevu. Je třeba si uvědomit, že se tato část skládá ze dvou slok a *cody*, a proto musí každá protagonistka správně rozložit své pěvecké i fyzické síly. Hudba se neustále valí vpřed a nenechá Violettu ani na chvíli odpočinout. Snad jen v krátkém sólovém vstupu Alfréda. Violetta se zde na okamžik zastaví, aby pozorně naslouchala návratu melodie představující jejich lásku.

V této rychlé závěrečné části je třeba najít dvě herecké i pěvecké polohy. Každá sloka, přestože jsou hudebně i textově totožné, vyjadřuje jiné duševní rozpoložení. Opět je na každé pěvkyni, jak Violettin vnitřní vývoj pojme. Osobně mi přijde logické po vzdorovitém *recitativu* zpívat první sloku s velkou energií, v silnější dynamice a s jasným cílem přesvědčit sama sebe i publikum, že její dosavadní život byl nepopsatelně lepší než nějaká nesmyslná iluze lásky. Violetta se doslova vzbouří proti poutům lásky a křičí „Navždy volná!“. Když už se jí skoro podaří zapomenout na nově objevené city, tenor začne zpívat svůj nápěvek připomínající jí jejich lásku. Je opravdu tam nebo je to jen v její mysli? To je na

režisérovi, ale záměr je jasný – Violetta se tohoto nového citu nemůže zbavit; je to potřetí, co se melodie objevuje za méně než třicet minut. Nejprve téma patřilo v jejich duetu Alfrédovi, poté ho převzala Violetta ve svém *cantabile*. Nyní patří oběma a představuje i její touhu po lásce. Transformace je dokončena a ona se vzmůže jen na melancholický povzdech „oh amore“.

131

72

ANDANTINO $\text{♩} = 96$

V il pen - sier.
ALFREDO (sotto al balcone)
A - mor, a - mor è

ANDANTINO $\text{♩} = 96$

V Oh! oh amore!

A pal - pito del - l'u - ni - ver - so, dell'u - niver.so in.te - - ro, miste.rī - o - so,

V Fol - -

A mi.ste.rī.o.so,al.te - ro, croce, croce e de . li.zia, croce e de . li.zia, de.lizia ai

Přesto se ale vzápětí ještě jednou lásce vzepře a zopakuje svoji ústřední melodii s chtivostí po nekončící svobodě „*Sempre libera*“, ve které se snaží zahnat intenzivní touhu po Alfrédovi. V této druhé sloce se přikláním k niternějšímu pojetí ve slabší dynamice bez přehnané falešné emotivnosti. Vnímám ji jako snahu o přehlušení Alfrédových nápěvků, které jsou všude okolo, i v její mysli. Verdi prokomponoval jejich pěvecké linky, které vedou k finální bitvě vůlí. Nikoliv však mezi Violettou a Alfrédem, ale mezi dvěma konkurenčními světy kurtizány a počestného měšťana, tedy mezi současným hýřivým a novým vysněným životem. V prvním případě ví, co očekávat, a má nad vším kontrolu. Ve druhém případě se může poddat své nejhlubší touze, ale neví nic o obětech, které ji čekají. Je na každé sopranistce i režijním pojetí, jak finální *codu* pojme. Poslední naděje je ale již ztracena, a i Violetta tuší, že definitivně propadla kouzlu lásky a její život se od základů mění. Poslední výkřiky se ozývají v *codě*, kterou osobně zpívám již šťastněji a upřímněji. Rychlé koloratury jsou pro mě projevem nové formy potěšení z čerstvě poznání citu k Alfrédovi. Už to není vzdor, ale vřelá radost s trochou strachu z neznáma. Všichni víme, co si hlavní hrdinka zvolí do začátku dalšího dějství, ale konec této árie v divákovi i tak zanechává ohromnou nejednoznačnost a napětí, protože Violetta neučiní jasnou volbu.

Z čistě pěveckého hlediska je tato *cabaletta* bezpochyby nejnáročnější část z celého prvního jednání. Je nezbytné mít pod kontrolou své emoce, aby bránice mohla zůstat v klidu a podporovala správnou dechovou oporu, která je pro sled náročných koloratur velice důležitá. Verdi nedává pěvkyním mnoho prostoru pro nádechy, a proto je třeba si dobře rozvrhnout množství vzduchu během frázování. Jak již bylo několikrát řečeno, koloratury v prvním jednání *La Traviaty* musí být velmi konkrétní a vylehčené. Všimněme si, že v části *cody* Verdi nad stupnicové běhy píše tečky, které neznačí striktně krátké *staccato*, ale neslitě konkrétní vyzpívání každé noty. Toho docílíme, jen pokud udržíme bránici pružnou a zvukový sloupec úzký a koncentrovaný, nikoliv roztáhlý do širokého, mohutného zvuku.

Věčnou otázkou zůstává, zda je na místě zpívat v partituře nenapsané vysoké es v závěru árie. Verdi byl zastánce neustále pokračujícího zvuku a nemáme z jeho doby žádné zprávy o tom, že by protagonistky podporoval v držení vysoké noty v závěru této *cabaletty*. Domnívám se, že zastavit po skoro třinácti minutách vrcholící hudební tok, jen aby sopranistka ukázala, že má ve svém rozsahu i tříčárkované es, vezme burácejícímu finále prvního jednání velkou část hudebního napětí. Vyřešila jsem tuto otázku kompromisem. Přes celý devátý takt

od konce držím vysoké c3, ze kterého přejdu na zmíněné es3 (přes celý osmý takt od konce), a v následujícím taktu zazpívám napsané as1 o oktávu výš. Tímto způsobem se nemusí zastavit celý orchestr a jeho hudební pohyb, ale mohu si vysokou notu v závěru i tak zazpívat. Nemyslím si však, že Verdiho záměrem bylo, aby sopranistka zpívala takto vysoko, protože nikde v celé opeře se nedostane dle skladatelova zápisu nad des3.

132

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system consists of a vocal line (marked 'v') and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "mio pen - sier..... il mio pen-". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The bottom system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "- sier.". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score concludes with the markings "G 42314 G" and "Fine dell'Atto Iº".

Tato árie je poslední Verdiho vysokou koloraturní árií, kterou za svého života napsal. V pozdějších operách se také objevují koloraturní prvky, ale nikdy se již nedostává do takto odlehčených, rychlých a vysokých poloh. Přestože je tato část pěvecky velmi náročná, nejintenzivnější scény, z hlediska emocionálního a dramatického vývoje postavy, lze slyšet v dalších dějstvích. Druhá árie Violetty ve třetím jednání je již zcela lyrického charakteru.

12.2 Druhé jednání

Pěvecky nejtěžší část pro hlavní hrdinku je druhé dějství. Na začátku je ve stavu dokonalého štěstí, plně věří, že konečně našla pravou opěťovanou lásku. Je klidná, neformálně domácká, a žije konečně v naprosté harmonii. Nicméně, Giorgio Germont všechno záhy změní. Hodně publikací pojednává o důležitosti tohoto rozsáhlého duetu a pochopení velikosti její oběti. To poznamenal v dopise i sám skladatel dne 17. února 1855: "Chtěl bych ji sám režírovat. ... Violetino zhroucení probíhá tiše, bez viditelné emoce. Je čitelné z unaveného hlasu i chování. Její hlas se náhle změní na plochý a bez života - jako by duše opustila tělo."¹³³. Rozsáhlá scéna vyžaduje od umělkyně dramatické schopnosti, které však musí ztvárnit přirozeně, aby jim publikum zcela uvěřilo. Zároveň musí být emoce vyjádřeny hudebně a intonačně velmi přesně.

12.2.1 První obraz - venkov

Oproti předloze Alexandra Dumase ml. Verdi vynechává celé jedno jednání, ve kterém se Violetta s Alfrédem sblíží a přesouvají do společného domu na venkově. Během pauzy mezi prvním a druhým operním dějstvím uběhnou tři měsíce a ocitáme se v panském sídle, daleko od lesku a půvabu Paříže. Služebná Annina odhalí Alfrédovi, že Violetta prodávala své věci, aby mohla financovat jejich novou rezidenci. Alfréd se cítí ponížen a okamžitě odjíždí do Paříže, aby osobně vyrovnal jejich dluh. To vše publiku sdělí ve své úvodní árii, která je oproti prvnímu jednání výrazně dramatičtější a z lyrického tenora se Alfréd posunuje do roviny *spinto*, tedy do lyricko-dramatického oboru. Toto je první delší plocha od začátku opery, kdy hlavní hrdinka není na scéně.

Z pěveckého hlediska je i u Violetty druhé jednání velmi odlišné od prvního. Lehké koketní koloratury, odlehčené fráze i hravost z hlasu zcela mizí. V ideálním případě by si sopranistka potřebovala během pauzy vyměnit kromě kostýmu i koloraturní hlasivky za lyricko-dramatické. Druhé dějství je celkově posazeno do nižší pěvecké polohy s hustším doprovodným orchestrem a důrazem na dlouhé *legatové* plochy lyrického i dramatického charakteru.

Ráda bych jen velmi stručně připomenula děj, který se odehrává v tomto centrálním duetu. Je důležitý pro pochopení celku a uvědomění si, jakými vnitřními změnami Violetta prochází. Pomyslnou masku pohřbila se svým

¹³³ Baranova, Vera P.; Voitkevich, Svetlana G.: *G. Verdi's "La Traviata": History of Creation, First Productions and Stage Interpretation of the Character of Violetta*, Journal of Siberian Federal University 2016, s. 114

minulým životem v Paříži a divák má konečně možnost vidět její pravé já. Od této chvíle je potřeba klást zvýšený důraz na emoce a vnitřní pochody hlavní protagonistky.

Zatímco je Alfréd pryč, Violettu nečekaně navštíví jeho otec Giorgio Germont, který nesouhlasí s jejich vztahem. Germont ji požádá, aby se s jeho synem rozešla, protože jejich poměr ničí pověst rodiny a snoubenec Alfrédovy sestry vyhrožuje ukončením jejich zasnoubení, pokud s ní bude Alfréd nadále vídán. Violetta je rozpolcená. Nejprve si nechce vůbec připustit, že by ho opustila, ale Germont apeluje na její lidskost a prosí ji, aby nechala jeho syna jít. Nakonec souhlasí. Germonta to obměkčí a poděkuje Violettě za tak těžké, ale ušlechtilé rozhodnutí. Ona žádá na oplátku jedinou věc – aby se Alfréd dozvěděl o její oběti poté, co zemře.

Tenorovou árii a samotný centrální duet Violetty s Germontem propojuje krátký dialog. Služebná Annina Violettě sdělí, že Alfréd odjel do Paříže a sluha Giuseppe ohlásí příchod Alfrédova otce.

Duet s Germontem

Stejně jako předchozí árie, má i nadcházející duet své konvenční schéma s *recitativním* úvodem, přechody a hlavními částmi v různých tempech. Pro přehlednost jsem se rozhodla toto hudební číslo rozdělit na pět melodických částí, které na sebe naprosto nenásilně navazují. Verdi zde využívá opravdu fascinující škálu hudebních možností a divák má pocit, že dialog mezi Violettou a Germontem plyne zcela přirozeně, přestože je v něm mnoho harmonických, výrazových, tempových i emocionálních zvrátů. Je ukázkovým příkladem melodické expresivity hlasů. Giuseppe Verdi měl stále vzrůstající tendenci vzdát se oddělení árie od *recitativu* a odvažují se tvrdit, že tato scéna patří k jeho architektonicky nejpropracovanějším hudebním číslům. V mnoha publikacích je tento rozsáhlý duet označován jako středobod opery.

Scéna začíná tzv. *suchým recitativem*¹³⁴. Divák i Violetta prvně vidí Alfrédova otce, ze kterého vyzařuje vážnost a strach. S Violettou jedná velmi chladně a autoritativně. Ta je však zocelena těžkým dětstvím i tvrdým životem v Paříži. Přestože ji hned v prvním *recitativu* obviní ze zneužívání jeho syna, který z lásky k ní údajně ztratil rozum, zachová se jako silná osobnost. Ohradí se proti nevhodnému chování rozčileného Germonta argumenty, že ona je žena, a ještě

¹³⁴ Suchý recitativ neboli *recitativo secco* je typ recitativního zpěvu, při kterém je zpěvák doprovázen pouze *continuem*, který tvoří harmonický podkres.

k tomu ve svém vlastním domě. Jestli s ní nebude jednat s úctou, má ihned odejít. Ve frázi „Donna son io, signore, ed in mia casa.“ neboli „Jsem žena, pane, a ve svém domě.“ je žádoucí přímočarost projevu a síla osobnosti. Zde si Violetta opravdu musí stát za svým přesvědčením, že nedělá nic špatného, vždyť jen brání lásku. To je potřeba podpořit i využitím tmavších (zadních a hrudních) hlasových rezonancí s jasným nasazením od prvního tónu. Vzápětí se rozhodne ukázat Germontovi účet z prodaného jmění, aby měla dostatek peněz na financování jejich domu. Tuto informaci mu předává s úplně jinou emocí. S nadějí, že ji bude mít také rád a požehná jim. Tento emocionální stříh je opravdu důležitý. Verdi vše ještě podpoří krásnou melodickou frází, která tvoří středobod prvního *recitativu*. Sopranistka musí dobře kontrolovat dech a snažit se o co největší *legato*, které tvoří protipól k první rázné frázi. Obecně se dá říci, že pozornost diváka udržíme změnami nálad, pestrou škálou barev v hlasu (tedy prací s různými rezonancemi, o čemž byla řeč v kapitole o *belcantu* a co nejširším dynamickým spektrem.

Na Germonta to zapůsobí, zmizí jeho ledová vážnost a pomalu se stává laskavějším; avšak stále trvá na svém. Jeho čest je pro něj na prvním místě a podle něho by jakási kurtizána ruinovala v polovině devatenáctého století jméno celé rodiny. Violettě to sice nejprve neřekne přímo, ale ona už tuší, že její chvíle životního štěstí právě končí. Germont se rozhodne přednést hlavní argument a začne jí vyprávět o Alfrédově sestře, o které doposud nevěděla. To je začátek **první melodické části duetu**, který je nejprve monologem. Charakter melodie je pro Germonta typický, oduševnělý, ale také neemocionální, naléhavý a odměřený. Violetta během jeho monologu může mít mnoho různých pocitů a myšlenek. Osobně se přiklání k tomu, že v začátku jeho vyprávění spíše převažují emoce překvapení, že má Alfréd sestru. Dále má také upřímný zájem o jejich rodinu a naději, že by do ní mohla patřit jednou i ona. Zároveň si je vědoma toho, že jsou její myšlenky utopické. Přestože je zde Verdiho hudba snová, divák i Violetta už nyní cítí, že to nedopadne dobře. Germontův monolog se po chvíli mění v otevřený dialog. Violetta tuší, o co mu jde a Giuseppe Verdi zahušťuje instrumentaci, aby podpořil první dramatickou eskalaci duetu. Po „È d’uopo“ „To musí být“ vykřikne Violetta „Ah no! giammai!“ „Ach ne! nikdy“. Toto je krásný příklad toho, jak důležité je zůstat v roli a pokračovat v herecké akci, i když Violetta během malé árie Germonta nezpívá. Opět připomínám, že vždy musíme mít nejprve jasnou myšlenku, která se projeví v našich očích a následně i v těle, aby bylo herectví uvěřitelné. Není třeba velkých pohybů, často stačí jen pohled s jasným záměrem, který dokáže okamžitě změnit náladu v

celém divadle. Samotné herectví bez předchozích myšlenkových pochodů a bez stoprocentní vědomé přítomnosti na jevišti je prázdné a pro diváky neuvěřitelné.

135

The image shows a page of a musical score for the opera La Traviata. It contains three systems of music, each with a vocal line (V) and a piano accompaniment (G). The first system includes the lyrics 'Ah no! giammai..... no, mai!' and 'd'uo - po.' with a 'pauza lunga' marking. The second system has lyrics 'Non sa - pe te quale af - fet - to vi - vo, im - men - so..... m'ar - da in pet - to? che n'è a -' and is marked 'VIVACISSIMO' and 'agitato'. The third system continues with '- mi - ci, n'è pa - ren - ti io non con - to..... tra'vi - ven - ti? e che Al.' and is marked 'colla parte'.

Dostáváme se do **druhé melodické části duetu**. Nyní je na řadě monolog Violetty. Svou lásku hájí ve velmi slabé dynamice ve *vivacissimu*. Dynamické rozdíly jsou zde velmi důležité, proto je dobré udržet většinu tohoto výstupu v co nejintimnější náladě a nejslabší zvukové intenzitě, jako by se hlavní hrdinka bála cokoliv říct. V chromatických postupech se kolísání hlasu zlomeného nemocí stává skutečností, kterou Germont zatím nebere vážně. S hrůzou a zoufalstvím se mu snaží vysvětlit, že nemá žádnou rodinu ani přátele a zůstane úplně sama. Celou tuto hudební plochu musí pěvkyně udržet navzdory rostoucímu stresu na klidném dechovém sloupci s jasnou artikulací a tím vytvořit hmatatelné napětí.

¹³⁵ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 97

Je to poslední pokus o záchranu jejich vztahu s Alfrédem. Germont je však neoblomný.

Na relativně malé hudební ploše Verdi přechází od *pianissima* až k finálnímu *fortissimu*. V závěru druhé sloky se hudba neopakuje, ale proměňuje se v bouřlivý výbuch emocí, během kterého chce hlavní představitelka raději zemřít než se vzdát lásky. V partituře je na tomto místě napsáno *più vivo*. Od Germontova *allegra moderata* jsme přešli přes *vivacissimo* až k *più vivo*, tedy velmi živému tempu, které přináší další dramatický vrchol. Z pěveckého hlediska pomůže, když si v celém tomto monologu udržíme pocit velké *legatové* fráze, do které velmi hbitě vkládáme italský text. Děláme tedy dvě protichůdné věci. Na klidné bránici a dechovém sloupci velmi aktivně artikuluje, a přestože se hudba neustále zastavuje, vnímáme ji jako jednu nekončící frázi. Z pěvecko-technického hlediska bychom mohli tuto hudební část přirovnat k árii Gildy „Caro nome“ nebo ke *cantabile* „Ah, fors'è lui“ v árii z prvního dějství, o kterých již byla řeč. Přes neustálé pauzy je nezbytné vnímat nekončící tok hudby s jasným směrem a velké oblouky frází.

V *recitativu* a následném monologu se Germont snaží zmírnit Violettinu horečnaté rozrušení. Ve **třetí melodické části duetu**, v *andante mossu*, vypráví velmi mírumilovně o současné době, konvencích, lásce i víře a poskytuje jí morální podporu i pocit pochopení. Violetta ve své bolesti souhlasí a postupně se odhodlává k fatálnímu životnímu kroku. Opustit svého milovaného. Během jeho monologu prochází sopranistka velkým vnitřním procesem. Od naprostého zoufalství až ke smíření s osudem a přijetí zodpovědnosti v prospěch Alfrédovy sestry. Přestože jí Germont říká, že je krásná a mladá a jistě si najde nového muže, ví, že zanedlouho zemře. A proto chce dopřát lásku té nevinné mladé dívce. Její krátké vstupy do Germontova zpěvu se slovy „è vero“ „je to pravda“ jsou jakoby nepřítomné, mimochodem. Germont to však rád slyší a mění se i charakter jeho melodické linky. Na rozdíl od jeho prvního vyprávění, kdy soustředěně naslouchala každému jeho slovu, si již žije ve své myslí a jeho přítomnost skoro nevnímá.

Je dobře, že zde Verdi nerozbil Violettinu přemítání běžným *recitativem* a rovnou přechází do **čtvrté melodické části duetu**, ve které sopranistka polemizuje o osudu padlé ženy. Svou úvahou přeruší hudební linku barytonu, který se sice snaží nadále do jejího monologu vstupovat, ale ona ho již zcela přestala vnímat. Celá tato pasáž má melancholickou náladu a hlavní hrdinka se stále více propadá do svého smutku. Melodie je velmi zvláštní, v začátku se snaží udržet v jedné

výšce a pak začíná pomalu klesat. Nejprve o půltón, vzápětí o celý tón a končí sestupnou kvartou. Pro pěvkyni je napsaná v nepohodlné pěvecké poloze a slabé dynamice *pianissima*.

136

VIO. (da sè) (con estremo dolore)

(Co - - - sial.la

gio.vi.ne, è Dio che i.spi.ra.ta.i det.tà un ge.ni.tor.

mi - - se.ra, ch'è un di.ca.du - - ta,

Je to velký kontrast k předchozímu výstupu Violetty, ve kterém byly primární emoce. Zoufalství, prosba, smrt od zajímavého *pianissima* až k zoufalému *fortissimu*. Po čtrnácti zcela neemocionálních taktech se Violetta jakoby probudí ze snu a opět si uvědomí přítomnost Germonta. Orchester přestane hrát a malým *recitativem* přechází scéna do krásné melodie „Dite alla giovine“ „Řekněte té dívce“, ve které přeje Alfrédově sestře šťastný život plný lásky. Veškeré napětí je

¹³⁶ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 103

pryč. V *andantino cantabile* zcela smířeně přijímá Violetta svůj osud. Tato vokální fráze dokazuje Verdiho genialitu. Melodie je originální, výrazná a zcela v souladu se slovy, zároveň ale i jednoduchá a čistá. Dá se říct, že zde umění doslova září a staví Violettu prvně do světla světice, čímž předjímá poslední scénu opery.

137

ANDANTINO
Cantabile

p

Di - te alla gio - vine si bel - la e pu - ra, c

ANDANTINO

p

Tváří v tvář této prosbě a pláče se probouzí i v neoblomném Germontovi dojemné tóny. Na místo nedůvěry a opovržení postupně přichází lítost a podpora. „Piangi, piangi“, utěšuje ji a dotváří Violettinu hudební frázi v naprosté symbióze.

138

pp

-rà e morrà e mor - rà.

GER.

Piangi, piangi, pian - gi, o mi - se - ra, piangi, piangi,

¹³⁷ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 105

¹³⁸ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 106

Zná-li divák hudební konvence této doby, je mu jasné, že největší klid přichází před bouří. Sympatie jsou vyjádřeny v následném racionálním *recitativu*, kdy se rozhodují, jakým způsobem Violetta Alfréda opustí. Avšak emoce se opět vrátí do hry a ona se propadá do doposud největšího zoufalství.

Pátá melodická část duetu koresponduje s *cabalettou*. V živém tempu a emotivním duetu se Violetta utvrzuje v tom, že dělá správné rozhodnutí, i když ji to bezpochyby zabije. Slovem „Morrò!“ začíná tato hudební plocha. První výkřik je ve *fortissimu*, ale hned poté je třeba udržet následujících osm taktů v co nejslabší dynamice s napětím, abychom připravili postupnou gradaci. Všimněme si také, že v této osmitaktové frázi Verdi použil v tečkovaném rytmu notovou hodnotu šestnáctinových hodnot a nikoliv osminových. Tím podpořil rytmickou ostrost a zvýšil napětí v *pianissimu*.

139

VIO. (tornando a lui) *f*
Mor-

G. sa!

V. *ALL. MOD. pp* *♩ = 108*
rò!.. mor-rò!.. la mia me-mò-ria non fi - a ch'ei male - di - ca, se

V. *ALL. MOD. pp* *♩ = 108*
le mie pene or - ri - bili vi sia chialmengli di - ca.

GER. No, ge - nero - sa,

S textem „Conosca il sacrificio che consumai d'amore“ „Měl by znát oběť, kterou jsem z lásky učinila“ prosí Violetta Germonta, aby Alfrédovi po její smrti řekl pravdu. Zde se výklady operních režisérů rozcházejí, ale pokud vycházíme jen z libreta a hudby, Germont ještě nevěří, že by Violetta opravdu umírala. Dalším vodítkem je Alfrédova věta „Vedi padre mio“ ve třetím dějství u lože umírající hrdinky. Alfréd chce vyčítavě říci něco ve smyslu „Podívej, otče, už mi věříš, že opravdu umírá?“.

Každopádně, v celém závěru duetu je pro interpretaci Violetty potřeba mít na paměti, že jí nezbývá již mnoho týdnů života. Vědomí blížící se smrti by se z mysli hlavní protagonistky nemělo v průběhu celé opery nikdy vytratit. Proto až do Germontova odchodu neustále opakuje svou prosbu. Postupně se zahušťuje instrumentace a celá scéna graduje až do závěrečné jakési *cody*. Konec duetu je jednoduchý a velmi krásný. Žádné ariety, koloratury nebo dramatické finále, ale zpěv, který se rozplývá v *recitativech* se slovy „Non ci vedrem più forse ... Siate felice ... Addio“ neboli "Asi se už nikdy neuvidíme ... Buďte šťastný ... Addio“. Duet se uzavře tichým rozloučením.

Recitativ a Amami Alfredo

Violetta prchá ze sídla, vrací se do Paříže a loučí se s Alfrédem dopisem. V okamžiku, když to nevěřícně čte, opět přichází Germont, aby utěšil svého syna. Brzy se Alfrédovo zlomené srdce ale naplní žárlivostí a on se rozhodne vystopovat Violettu v Paříži. Toto je obsah druhé poloviny scény na venkově.

Po odchodu Germonta a krátké modlitbě „Dammi tu forza, o cielo“ „Dejte mi sílu, ó nebesa“ si Violetta zavolá svou služebnou Anninu. Předá jí dopis pro Flóru, ve kterém přijímá pozvání na její večírek. *Recitativ* je velmi strohý a měl by působit mluveně. V tomto momentě je hudba druhořadá. Po odchodu služebné Violetta musí napsat osudový dopis Alfrédovi, ve kterém popírá svou lásku k němu.

Ozve se výrazná klarinetová kantiléna, která doprovází Violettinu tiché psaní. Alfréd se ale náhle vrátí domů a hudebně se dostáváme do krátkého *recitativního* duetu. Hudba je vzrušeně rytmická a postupně graduje až do slavné melodie „Amami, Alfredo“ „Miluj mě, Alfréde“. Na malém prostoru nám Verdi ukazuje, jaký je hudba silný výrazový prostředek, o kterém se v tomto případě může divadelnímu dramatikovi jen zdát. Skrz mistrnou orchestraci dosahuje naprosto přirozené gradace napětí až k emocionálnímu výbuchu Violetty. Zaposloucháme-li se, postřehneme trylky houslí, když se Violetta snaží usmát či třeba sténání klarinetů, viol a violoncell. A pak je tu pěvecká linka plná emocí, která nad

orchestrem tvoří melodickou křivku. Libreto celé této scény je takřka doslovně přeloženo z předlohy, z divadelní hry *Dáma s kaméliemi* Alexandra Dumase ml., která začíná taktéž slovy „Mon Dieu, donnez-moi la force“.

Violetta je zmatená, snaží se hrát spokojenost a radost, že ho vidí a zároveň ji pohlcuje emoce zoufalství, že je to nejspíše naposledy. Tento duet je mimořádně expresivní a na relativně krátké hudební ploše se míchá mnoho emocí. Protagonistka se pokouší odejít a skrývat pláč, ale ani jedno se jí nedaří. To musí být znát jak v herectví, tak i v hlase. Je zcela rozpolcena, rozrušena a před psychickým zhroucením.

Celá pasáž se přibližuje k emocionální explozi, ale před finální prosbou, aby ji miloval tak, jak ona miluje jeho, prochází nejjemnějšími stagnacemi a citovými výkyvy. Neustále dokola opakuje otázku, zda ji Alfréd stále miluje. V tom se rozpláče, hned ale zase předstírá spokojenost a klid. Její věty netvoří uzavřenou hudební linku, ale neustále rozvíjí nové melodie, což podporuje nervozitu. Orchester bizarně vesele trylkuje do tklivé melodie, což mi připomíná scénu z posledního dějství, ve které Violetta svými trylkami přesvědčuje Alfréda, že je plná síly a veselá. Náhle trylky mizí a přes frázi, ve které slibuje, že mu vždy bude nablízku, tam, mezi květinami, se v bolestné modulaci dostáváme k slavné melodii, která se konečně promění v uzavřený hudební celek. Verdi dokázal do krátké melodie vložit takovou sílu, že dosahuje kvalit árie a je zcela na místě ji považovat za hudební centrum opery *La Traviata*.

Z pěveckého hlediska je nejdůležitější správné rozvržení sil a dynamiky. Je evidentní, že se jedná o velkou *legatovou* frázi, do které je potřeba vložit silné city. Také si ale potřebujeme předem uvědomit, kam Verdiho hudební linka směřuje, nenechat se strhnout hned v začátku do silné dynamiky a nevyplývat všechny emoce. Gradace musí být postupná, předem promyšlená. Vrchol této krátké, ale zcela klíčové melodie, nastává až po úvodních osmi taktech, kde hudební fráze stoupá k tklivému *b2*. Verdi pěvkyni „provokuje“ dynamikou, mocnými vlnami v orchestru, které odrážejí nestabilní emoce pohlcující hlavní hrdinku. V tomto místě záleží i na citlivosti a inteligenci dirigenta, který musí udržet orchestrální hráče „na uzdě“, aby nepřekryli sopranistku a nepotopili tak celou tragickou vokální frázi do příliš mohutného orchestrálního zvuku.

(con passione e forza)

v A - - - ma - mi, Alfre - - do, a - ma - mi quan - t'io

ff p ff

v t'a - - mo... a - - ma - mi, Alfre - - do, quan - t'io

ff p ff

v t'a - - mo, quan - t'io t'a - - mo... Ad - di - - o!.. (corre in giardino)

dim. p ff

v

Osobnost Violetty se rozvíjí před očima diváků. Zatímco kdysi váhala přijmout Alfrédovu lásku, nyní mu v zoufalé prosbě přikazuje, aby ji miloval. Verdi posiluje tento moment plným zvukem orchestru ve *fortissimu* s drženými akordy a znělým *tremolem* ve smyčcích. Když hudba konečně zakotví v F-dur, celá hudební nálada se zcela změní. Sled tónů, klesajících bez protipohybu, je fragmentem Alfrédova motivu „*misterioso*“. Violetta slavná melodie a dlouhá *crescenda* a *decrescenda* se stávají sluchovým mezníkem, který nikdo nemůže minout. Violetta, přestože vyjadřuje svou lásku, ví, jaký tragický konec ji čeká.

Osobně se přikláním k tomu, aby zde sopranistka zůstala v tempu jen s malými rytmickými výkyvy. Pokud se zde příliš rozvášní, může být daná snaha spíše na škodu. Zda roli Violetty ztvárňuje koloraturní nebo lyricko-dramatická sopranistka zde není podstatné. Pokud se fráze správně vystaví, dá se dosáhnout stejně silného účinku i se subtilnějším hlasem.

12.2.2 Druhý obraz - večírek u Flóry

Po sborové scéně cikánek a matadorů přichází Violetta po boku barona. Alfréd je již na večírku přiopilý a když je spolu vidí, hraje karty a pozve jejího milence, aby se přidal. Po svém vítězství se domlouvá s baronem na odvetě. Jakmile všichni odejdou k večeři, Alfréd konfrontuje Violettu ohledně jejích citů k baronovi. Ta v zoufalství řekne, že ho miluje, což Alfréda tak rozčílí, že jí všechny vyhrané peníze hodí k nohám a před celou společností ji poníží. V tom přichází Germont, který byl svědkem celé této scény a plísni svého syna za tak hanebné chování k ženě. Alfréd svých činů okamžitě lituje a vyzve barona na souboj.

Tato scéna je podobně neformální jako večírek na začátku opery. Po úvodním sboru znovu zazní valčíkové rytmy a hosté *soirée* se přirozeně baví. Atmosféra je však oproti prvnímu jednání podstatně napjatější. Violetta se snaží znovu si nasadit masku radostné přetvářky, ale není toho schopná, obzvláště, když hned po příchodu vidí svého milého. Je nyní zlomená, zoufalá a smrti opět o krok blíže. Její *legatové* fráze jsou jako nebeská klenba nad *recitativy* hostů. Její hudební linka stojí v prudkém kontrastu k ostatním sólistům i sboru, ona si žije již v jiném světě. Tiše trpí v ústraní, mimo společenský rej.

Přestože její melodie připomíná andělský zpěv, velmi prostý a jednoduchý, pěvecky jsou tyto fráze velmi nepříjemné, vysoko položené a ve slabé dynamice. Po náročném velkém duetu s Germontem a emotivně vypjaté předchozí scéně s Alfrédem není snadné unavený hlas opět zúžit a posadit do křišťálově čistých výšin.

Violetta vidí, jak to v obou mužích vře, a bojí se o Alfrédův život. Proto se rozhodne napsat mu krátký vzkaz, aby za ní přišel, až všichni odejdou k večeři. Hudba se náhle mění a po valčíkovém ležérním rytmu není ani památka. Dramatický běh v prvních houslích s tempovým označením *Allegro agitato assai vivo* vrcholí ve *fortissimu* a zcela mění náladu na jevišti.

(Violetta ritorna affannata, indi Alfredo.)
 ALL.^o AGITATO ASSAI VIVO

pp

cre - - - -

- scen - - - - do... ff

VIO.

In - vi - ta - to a qui se - guirmi, verrà

pp

p

Violetta velmi nervózně sděluje publiku, že požádala Alfréda, aby za ní přišel. Celý jejich rozhovor je založen na silných emocích a pulzujícím rytmu. Když se v orchestru ozve opět motiv smrti v Des-dur, který tvoří čtyři šestnáctiny a čtvrtová nota, tak je Alfréd rozčilený, opilý, zrazený, ukřivděný a nekontrolovatelně na Violettu žárlí. I přesto se jí ale snaží přesvědčit, aby se s ním vrátila domů. Violetta neví, jak má jednat. Nejrady by mu padla do náruče, ale nemůže. Snaží se držet své emoce na uzdě a přesvědčit ho, aby odešel. Přizná se, že se bojí barona, což Alfréda vyprovokuje k souboji se svým největším sokem.

¹⁴¹ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 172

¹⁴² Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 173

Tento krátký duet končí žárlivým výbuchem Alfréda, když Violetta řekne, že barona miluje. Nevidí již jiné východisko než mu zalhat. Alfréd svolá všechny hosty. V afektu na ni křičí, že tímto platí celý svůj dluh, a hodí jí k nohám všechny vyhrané peníze. Před celou společností ji dehonestuje a definitivně zlomí. Po této scéně se Violetta už nikdy do prostředí pařížských večírků nenavratí.

Náhle ale vstoupí na scénu Alfrédův otec. Germont se zde ukazuje v novém světle. Zděšen chováním svého syna stojí po boku Violetty, kterou nyní nazývá „Donna“, tedy úctyhodná dáma. Jen on ví, jakou oběť byla schopna pro dobro Alfrédovy sestry podstoupit. Později, když se dozví o Violettině nemoci, napíše jí dopis, v němž ji žádá o odpuštění a slíbí jí svou pomoc. Toto Verdi převzal ze své předlohy. Na rozdíl od Dumasovy hry ale Germont nakonec sám přichází k Violettině lůžku, aby ji objal „qual figlia“ „jako dceru“, jak si v předchozím jednání přála. Germont tedy v žádném případě není jen negativní postavou konzervativního měšťana, který se bezohledně snaží prosadit své hodnoty. V úplném závěru opery je dokonce zpochybňuje a možná i přehodnocuje.

143

GERMONT
(con dignitoso fuoco)

Di sprezzo degno se stesso rende chi pur nell'i-ra la donna of.

LARGO

Violetta je zcela zhroucena a do ticha zpívá krásnou melodickou frází o lásce i své oběti a pomalu se k ní přidávají ostatní sólisté se sborem. Celá tato plocha je velmi vyčerpávající, lyrická, statická. Verdi od této chvíle definitivně staví Violettu do světla světice, čisté, laskavé a obětavé. S tímto podtextem by měla sopranistka zpívat nekonečně dlouhé fráze až do závěru druhého jednání, resp. do konce opery. Aby se zachovala snová nálada, skladatel se opět vzeprel konvencím a po lyrické části finále již nekomponuje *stretto*. Opona padá, Alfréd vyzývá barona k souboji a v hlubokém rozčarování pěvců i publika končí druhé dějství.

¹⁴³ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 185

12.3 Třetí jednání

Violetta je ve své ložnici již nevléčitelně nemocná, chudá a zcela opuštěná. Po vyšetření doktor Grenvil pošeptá Annině, že jí zbývá jen pár hodin života. Violetta čte Germontův dopis. Dozví se, že Duphol byl vážně zraněn a že Alfréd poté uprchl do ciziny. Germont sám uznal svou chybu a vše vysvětlil v dopise svému synovi. Otec i syn jsou nyní na cestě k ní, hluboce smutná Violetta však cítí, že je příliš pozdě a že nestihnou dorazit včas. Když přichází Alfréd, ozývají se oslavné zvuky z ulice. Violetta ho vítá s otevřenou náručí a sní o zářivé a šťastné společné budoucnosti. Jejich euforie nemá dlouhého trvání, protože blížící se smrt je čím dál tím patrnější. S výčitkami svědomí vstupuje do ložnice Germont a konečně objímá Violettu jako svou vlastní dceru. V míru a obklopena lidmi, které miluje, Violetta Valéry zemře.

12.3.1 Předehra a recitativ

Melodie předehry třetího dějství v c-moll je tajuplná, ale vyzařuje z ní rezignace a klid. Je to klid těch, kteří spí? Je to chvíle útěchy, kterou Violetta cítí, když si vzpomene na Germontův laskavý dopis? Je to vědomí, že jí Alfréd vše odpustil a má ji stále rád? V prvním *recitativu* je Violetta na pokraji svých sil, ale smířena s osudem a připravena zemřít. Grenvil učiní lékařské prohlášení oznamující blížící se Violettin konec.

144

Violetta dorme sul letto, Annina, seduta presso il caminetto, è pure addormita.

♩ = 66
ANDANTE
estremamente *p*

¹⁴⁴ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 207

12.3.2 Dopis: Teneste la promessa

Zatímco Violetta čte Germontův dopis, slyšíme milostnou melodii něžně rozehranou ve smyčcích (dvoje první a jedny druhé housle, dvě violy, violoncello a kontrabas), kdy se Alfrédovo téma lásky „Di quell’amor“ znovu ozve v její mysli. Je to kouzelná scéna s nezvyklou hudební formou melodramatu. Jediný mluvený projev Violetty doprovází sólové housle v *pianissimu*, které jí i divákovi navozují snový obraz čisté lásky, fatu morganu a reminiscenci šťastných dnů. Náhle se ale ozve zmenšený septakord, který zvýší napětí dramatu, emotivnost a hlas se vrátí z mluvené roviny do zpívané, tedy znělejší a intenzivnější. Se zoufalými slovy „È tardi“ „Je pozdě“ pochopí nevyhnutelnost své smrti a mizivou naději, že se s Alfrédem ještě setká. V literární předloze i v reálném životě Marie Duplessis tomu tak opravdu bylo. Ale protože v opeře bylo třeba zkomponovat ještě centrální milostný duet třetího dějství, Alfréd za svou milou dorazí včas.

145

(si alza) (si guarda nello spec

tardil.. Atten-dò, at-tendo, nè a me giungon mai.. C

pp

12.3.3 Árie: Addio, del passato bei sogni ridenti

Krátkým *recitativem*, ve kterém ve violoncellové lince opět zazní motiv smrti, se překleneme z milostného tématu houslí do jedné z nejslavnějších „rozlučkových“ árií operní literatury, kterou uvede hoboj a doprovází ji pouze šestnáct tlumených smyčců. Violettin zpěv v durové části ještě doplňují či zdvojují dřevěné dechové nástroje ve slabé dynamice.

V této árii je důležité naplnit všechny Verdim specifikované akcenty a nuance. Všimněme si, že skladatel neustále klade důraz na lehké doby. Zkáza hrdinky a výsledek jejího osudu je tedy opravdu znatelný. Zdálo by se, že jsou pro

¹⁴⁵ Ricordi, G.: *La Traviata, klavírní výtah*, s. 213

všechny sopranistky v partituře napsané stejné noty, ale každá tuto scénu interpretuje jinak. Záleží na vnitřním stavu pěvkyně, její schopnosti vcítit se do dané situace a na vůli dirigenta podpořit interpreta v jeho aktuálním rozpoložení, které bezpochyby není pokaždé stejné. Tato árie je strofická, ale opět jí chybí *cabaletta*. Vždy, když to z hlediska dramaturgie Verdima nedává smysl a hrozí, že se stane pouhou platformou pro vokální exhibici, vyhýbá se skladatel této zažité konvenci. Kromě již zmíněného finále druhého jednání a této árie chybí rychlá část i v úplném závěru opery, ve finále třetího dějství.

Z pěveckého hlediska je tato árie pro mnoho sopranistek nečekaně náročnější než brilantní „Sempre libera“ z prvního dějství. Po dvou předchozích jednáních je hlas z vysokých koloratur a dramatických pasáží unavený a není zcela snadné přetransformovat hlasivky do lyrického *pianového* rejstříku. Celá árie je psaná v dynamickém rozmezí *pianissimo-piano* a jednoduchost melodie opět připomíná čistou mozartovskou dobu. Pěvecká linka by měla být oproštěna od manýrů jako jsou nevkusné rytmické výkyvy či přehnaná *portamenta*, která ve svých dopisech kritizoval i sám skladatel. V hlase by měla být zřetelná čistota, chudoba, prostota, únava a mlhavá naděje na setkání s Alfrédem. Violetta se touto árií loučí se světem i svým životem. Všimněme si, že u posledního A2 v *pianissimu* v obou slokách Verdi napsal *un fil di voce* neboli nitkou hlasu, ale i přes zcela jasný zápis má mnoho pěvkyně tendenci na poslední notě výrazně zesilovat s jediným záměrem, tedy ukázat svůj hlas. Z pěvecko-technického hlediska je *crescendo* na této notě jednodušší, ale chybné, a proto mi tato zmíněná „interpretační tradice“ přijde zcela nevhodná.

146

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is for the voice, and the bottom two staves are for the piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction 'allarg. e morendo' and contains the lyrics '- ni, or..... tut - to, tut - to fi - ni.....'. The final note of the vocal line is marked 'un fil di voce (siede)'. The piano accompaniment is marked 'colla parte' and 'pp'.

Osobně bych operu *La Traviata* nejraději zpívala pozpátku. V klidu bych se rozezpívala na jemných lyrických melodiích posledního jednání, poté přešla do

¹⁴⁶ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 217

dramatičtější polohy, a končila ve vysokých koloraturách. Rozhodně by to pro hlasivky bylo přirozenější. To ale není možné, a proto se budu opakovat a opět připomínat, že sopranistku nesmí druhé dějství strhnout do příliš dramatické roviny a musí si předem dobře rozvrhnout fyzické i hlasové síly. Na árii „Addio, del passato“ se vždy ukáže, jak dobrou má protagonistka pěveckou techniku a zda o roli a její interpretaci dostatečně přemýšlela.

12.3.4 Recitativ a Parigi

Slavnou árii a příchod Alfréda propojuje veselá hudba karnevalu. Violetta nostalgicky vzpomíná na svůj dřívější život plný zábavy, což tvoří kontrast k její samotě. V tom ale přiběhne Annina, hudba během jejich krátkého *recitativu* graduje a ve dveřích se objevuje Alfréd. Tato scéna má klasickou formu, tedy *recitativ* - pomalou část - *recitativ* - rychlou část. Padnou si do náruče, vše si odpustí, hudba se uklidní a plynule přejde do duetu „Parigi, oh cara, noi lasceremo“ v As-dur. Ve 3/8 metru, ve kterém zpívali i přípitkový úvodní duet v prvním dějství, sní o krásném budoucím životě na venkově. Melodie je opět prostá a plná naděje. Violetta je ale velmi slabá. Po úvodní *legatové* melodii už jen doplňuje Alfrédovu kantilénu *staccatovými* šestnáctinami. Na konci pomalé části je dvojhlasá kadence téměř celá v *pp*. Tento zápis se často nedodrhuje hlavně kvůli příliš vysoké tenorové poloze.

147

The image shows a musical score for Violetta's recitative. It consists of two systems of staves. The top system is for the voice, starting with the label 'VIO.' and the tempo marking 'dolce a mezza voce'. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. The lyrics 'Pa - rigi, o ca - ro, noi lasce - re - mo,' are written below the notes. The bottom system is for the piano accompaniment, written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

¹⁴⁷ Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 227

12.3.5 Recitativ a Gran Dio

Hudba se utiší a Violetta chce jít do kostela děkovat Bohu. V krátkém *recitativu* ale pozná, že nemůže sama ani vstát, natož se obléci. Snaží se hrát radost a sílu obdobnými trylky, jaké zněly v druhém dějství, když těsně před opuštěním Alfréda předstírala, že nepláče a je vše v pořádku.

148

Anninu pošle pro doktora, ale když si uvědomí, že ani příchod Alfréda ji nevyhléčil, hudba vygraduje do poslední fáze duetu. V *allegru* v C-dur Violetta naposledy propukne naprostému zoufalství „Ah! Gran Dio“. Tato část má metrum pochodu, a přestože je psaná v dlouhých frázích pod obloučkem, přikláním se k ne zcela *legatovému* pojetí, ale spíš ke snaze se *portamentem* přiblížit doprovodných smyčců. Tím dosáhneme větší dramatickosti a rozhodnosti.

149

148 Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 233

149 Ricordi, G.: *La Traviata*, klavírní výtah, s. 235

V první části duetu „Parigi, oh cara“ nejprve přednesl hudební frázi Alfréd a Violetta po něm jeho vizi krásného společného života přebírala. Nyní se role otočily a Alfréd se jí snaží uklidnit opakováním její přednesené melodie. Neúspěšně. Duet končí v burácivém *fortissimu*, ve kterém se jejich hlasy poprvé propojí do *unisona*, tedy jednohlasu.

12.3.6 Finále

Pro příchod doktora, Anniny a Germonta zvolil Verdi velmi živé *Allegro assai vivo*, které přirozeně navazuje na předchozí energický duet. Violetta již z posledních sil reaguje na své okolí a přes velikou radost z opětovného setkání jí dochází síly. Během rozhovoru mezi Germontem a Alfrédem je malý prostor pro oddech. Polohlasně bez doprovodu orchestru do ticha volá Alfréda, aby mu dala medailonek se svým portrétem. Orchester v plném obsazení smyčcových i dechových nástrojů dokola opakuje na ploše patnácti taktů motiv smrti v *pppp*. Violettin tečkovaný rytmus, pomalé tempo, omezený vokální rozsah a časté pauzy i v polovině slova pocit blížící se smrti ještě umocňují. Verdi do partitury napsal *cupo*, což znamená ponuře. Jsem přesvědčena o tom, že v této části si pěvkyně může dovolit vzdušnější, naturalističtější zvuk, který je protipólem následující *legatové* fráze „Se una pudica“, kterou přináší Violetta Alfrédovi slova útěchy. Přeje si, aby si našel manželku a dal jí její medailonek. Bude se za ně v nebi mezi anděly modlit.

150

AND^{te} SOST^{to} ♩ = 56 (cupo)

Prendi... quest'è l'imma - gi - ne de'

pppp

VIO. *Poco più animato* ♩=76

Se u - na pu - di - ca ver - gi - ne,

Poco più animato ♩=76.

ppp

ppp

Smrt je už zcela přítomna, ale z ničeho nic se hudební kulisa nezprostředkovaně rozjasní. Iluzorní moment dvou sólových houslí, které znovu přednesou milostné téma „Di quell’amor“ dohromady s Violettiným náhlým pocitem zotavení, na chvílku přinesou naději nejen Alfrédovi, ale i jeho otci. Se slovy „È strano“ najednou Violettu nic nebolí a cítí se plna síly. V opeře *La Traviata* Verdi jasně ukazuje svoji tendenci přibližovat se realismu, a proto si myslím, že není chybné následujících několik taktů nezpívat, ale pouze recitovat. V notovém zápisu je označení *parlando* (mluveně), i když Verdi zapsal celou tuto scénu do not. Osobně se mi osvědčilo plynule přejít z mluveného projevu opět do zpěvu se slovy „insolito vigor“, kde se mění harmonie a hudba začíná gradovat k finálnímu a fatálnímu zvolání „Gioia“ „Radost“ na vysokém B2, po kterém Violetta umírá.

Mnoho publikací uvádí, že se na konci opery *La Traviata* otevřou nebesa a Violetta je spasena.

ANDANTINO

(rianimata) 247

te.

È strano!

¹⁵¹ Ricordi, G.: *La Traviata, klavírní výtah*, s. 244

¹⁵² Ricordi, G.: *La Traviata, klavírní výtah*, s. 247

(parlando)

V. Ces.sarono gli spasimi deido.lore... in me... ri.nasce, ri.

AN. Chel

AL. Chel

G. Che!

D. Che!

♩ 42314 G

248

V. nasce... m'agita in - - so.lito vi.gor!.. Ah!.. ma

cres.

p cres. a poco a poco

V. i.o... ah! ma io ri.tor.no a vi.ver!! oh

agitatisimo

cres. sempre e rinf.

ALLEGRO

(ricade sul canapè)

V. gio - - - ja!..

ANN. Oh cie - lol..

GER. Oh cie - lol..

DOT. Oh cie - lol..

ALLEGRO

ff

13 Program prvního koncertu

03.12.2017 v 19:30

Sál Martinů

Hudební a taneční fakulta AMU

Malostranské nám. 13

118 01 Praha

MA et MA Lucie Kaňková, DiS. – soprán

PhDr. Stanislav Gallin – klavír

Marek Pavlíček – mluvené slovo

Jan Patík – herecká etuda

Wolfgang Amadeus Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus **Mozart**
(1756-1791)

- árie Královny noci *O zittre nicht / Zum Leiden / Du, du, du* z opery die Zauberflöte KV620, premiéra byla roku 1791 v Starhembergschen Freihaus auf der Wieden (Vídeň) v podání Mozartovy švagrové **Josephy Hofer**
- árie Servilie *S'altro che lagrime* z opery La clemenza di Tito KV621, premiéra byla roku 1791 ve Stavovském divadle (Praha) v podání **M^{me} Antonini**
- árie Konstanz *Ach ich liebte, war so glücklich* z opery Die Entführung aus dem Serail KV384, premiéra byla roku 1782 v Burgtheateru (Vídeň) v podání **Cateriny Cavalieri**

Domenico **Gaetano** Maria **Donizetti** (1797-1848)

- árie Noriny *Quel guardo il cavaliere / So anch'io la vertu* z opery Don Pasquale, premiéra byla roku 1842 v Théâtre-Italien (Paříž) v podání **Giulie Grisi**

Giuseppe Fortunino Francesco **Verdi** (1813-1901)

- árie Violetty Valéry *È Strano / Ah, Fors'è Lui / Sempre Libera* z opery La Traviata, premiéra byla roku 1853 v Teatro La Fenice (Benátky) v podání **Fanny Salvini-Donatelli**

Charles-François **Gounod** (1818-1893)

- šperková árie Marquerite *Oh Dieu! Que de bijoux! / Ah! Je ris* z opery Faus, premiéra byla roku 1859 v Théâtre Lyrique (Paříž) v podání **Marie Caroline Miolan-Carvalho**
- árie Juliette *Ah! Je veux vivre* z opery Romeo et Juliette, premiéra byla roku 1867 v Théâtre Lyrique (Paříž) v podání **Marie Caroline Miolan-Carvalho**

Bedřich **Smetana** (1824-1884)

- árie Karolíny *Samostatně vládnú já* z opery Dvě vdovy, 1. premiéra byla v roce 1874 v Prozatímním divadle (Praha) v podání Emy Maislerové a premiéru finální verze v roce 1878 zpívala **Terezie Boschettiová**
- árie Barčete *Aj kroky / Hlásej ptáčku* z opery Hubička, premiéra byla v roce 1876 v Prozatímním divadle (Praha) v podání **Marie Laušmanové**

Domenico **Gaetano** Maria **Donizetti** (1797-1848)

- árie Lindy *Ah tardai troppo / O luce* z opery Linda di Chamounix, premiéra byla v roce 1842 v Kärntnertortheater (Vídeň) v podání **Eugenie Tadolini**

přídavek:

Sergej Vasiljevič **Rachmaninov** (1873-1943) Сергей Васильевич Рахманинов

- píseň č.2 *Ně poj krasavica* z cyklu šesti romancí op.4, který byl dopsán v roce 1893

ADVENTNÍ KONCERT

ZROZENÍ
Romantické
PRIMA DONNY



Lucie
Kaňková
soprán

Stanislav **Gallin** klavír
Marek **Pavlíček** mluvené slovo

3. 12. 2017, 19:30

sál Martinů

Hudební a taneční fakulta AMU
Malostranské nám. 13
118 01, Praha 1



Na přestávku je připraveno pohoštění.

Záměr koncertu

Záměrem mého sólového recitálu v Sále Martinů bylo přiblížit publiku osobnost operní *primadony* ve všech jejích podobách, a to provedením stěžejních kolorатурních árií různého charakteru a nálad od vrcholného klasicismu k vrcholnému romantismu. Ve spolupráci se skladatelem, zpěvákem a hercem Markem Pavlíčkem jsme připravili koncept koncertu, kde jsem svým repertoárem prezentovala operní divu v historickém kontextu mezi lety 1782 až 1893 s Verdiho Violettou Valéry coby centrem. Marek Pavlíček naproti tomu přiblížil divákům tvůrčí proces interpreta a technickou práci s emocií a jejím nejlepším předáním posluchačům.

Koncert se tak vyvíjel ve dvou rovinách. V první lze pozorovat postup z prvooborové árie klasicistní (ač si jasně uvědomujeme, že Mozart – přestože je nesporně považován za hlavního představitele tohoto období – stojí zdatelně mimo své současníky už jenom uchopením jevištního dramatu) až k áriím vrcholného romantismu. Ve druhé rovině se pak Marek Pavlíček snažil divákům dokázat, že absence citů se zdatelně podepíše na hereckém arzenálu operní divy, a tudíž i na výsledném efektu na posluchače. Vtipnou formou se tak v průběhu celého koncertu snažil v precizní, leč chladné zpěvačce, jak se v prvních minutách koncertu Královnou noci sama předvedla, vzbudit milostné city.

Cílem koncertu bylo tedy prezentovat divákům fenomén *primadony* romantismu (a vrcholného klasicismu) ve svém původním významu jako roli první dámy večera, koncertu či recitálu, ale také jako postavení v divadle. Vysvětlením tohoto *termina technica* jsme se pokusili posluchače odpoutat od dnes frekventovanějšího pejorativního významu tohoto výrazu. Dále jsme se zabývali přídatným jménem “romantický” jak v historické, tak v emoční rovině. Vnímavějším divákům byla nabídnuta jistá paralela mezi historickým vývojem hudebně-dramatickým a řekněme lidským a interpretačním růstem zpěvačky v duchu *Prima la parola-poi la musica*.

První polovina koncertu

Začátek koncertu patřil skladbám Wolfganga Amadea Mozarta, z jehož díla jsme vybrali tři zcela rozdílné sopránové árie. Koncert začal efektně první árií **Královný noci** z opery *Kouzelná flétna* včetně klasického operně-hereckého projevu. Dramatický začátek však záhy vystřídala jemná, až romantická árie **Servilie**, která byla provedena neformálně „zpíváním si u klavíru“. Cílem bylo ukázat dvě zcela rozdílné roviny hudebního projevu pěveckého i hereckého. Následující Mozartovou skladbou byla první árie **Konstanze**, kde po dramatickém úvodu a romantickém rozjímání byla prezentována i třetí stěžejní emoce – smutek. Herecké pojetí tohoto díla bylo čistě koncertní a období klasicismu jsme touto árií uzavřeli. Díky mnohotvárnosti prvních tří árií byl divák již v první čtvrtině koncertu seznámen s velkou škálou nálad operních hrdinek a se všemi formami herecko-pěveckého projevu – tedy s projevem operním, neformálním a koncertním.

Období romantismu jsme otevřeli hudbou italských mistrů. První „romantická“ skladba byla árie **Noriny**, ve které se mladá vdova vysmívá naivitě lásky, dělá si legraci ze zamilovaných mužů a slepě důvěřivých žen. Tato árie přinesla odlehčení závažnosti Mozartovy Konstanze a zároveň vytvořila plynulý přechod k bezpochybně jedné z nejslavnějších kolorатурních árií **Violetty Valéry** z opery *La Traviata*. Árie Violetty byla centrem celého koncertu a propojením několika nálad.

Po krátké herecké etudě s Markem Pavlíčkem za doprovodu hudby Zdeňka Zahradníka mne políbením ruky přenesl z role Noriny (která si s muži pohrává) k první árii Violetty Valéry, která je zmatena novým citem, láskou. Vznikla tak atmosféra odpovídající té, kterou divák pociťuje po odchodu Alfréda Germonta v prvním dějství opery *La Traviata*. Violetta Valéry se v této árii z prvního jednání pohybuje na třech citově – výrazových rovinách. V počátečním recitativu hrdinka opery nechápe, co se s ní děje a jak lze k muži chovat tak láskyplné city. Následuje první část árie, kde se těmito emocemi nechává unášet, ale pak si Violetta uvědomí, že je to vše nesmysl a opět se projeví její nespoutaná osobnost podtržena Verdiho náročnými koloraturami.

Druhá polovina koncertu

V druhé polovině koncertu jsme zvolili repertoár francouzských a českých romantických skladatelů. Šperková árie **Markéty** uvedla diváky do pozitivní valčíkové nálady a zároveň byla klíčovým hereckým výstupem s Markem Pavlíčkem. Navazovala na jeho úsměvný projev lásky před árií Noriny a políbení ruky před slavnou árií Violetty. Po neúspěchu básně i galantního polibku se rozhodl mladý kavalír oslnit *primadonu* šperky.

Hudba Gounoda nás provázela i nadále valčíkem **Julie**, kde oslnění šperky již odeznělo a projevil se opravdový cit a radost ze zamilovanosti. Tak jak je tomu i v samotné opeře *Romeo a Julie*, když Julie prvně vidí Romea na plesu. Díky lásce přestává mozek často správně fungovat, a tak i *primadona* neudržela svoji koncentraci a s klavíristou Stanislavem Gallinem se hudebně rozešla. To dalo prostor Janu Patíkovi, aby vyběhl z publika v roli učitele hudby. Tím nechal diváka nahlédnout do hudebního zákulisí práce se zpěvákem a ukázal mu další uměleckou rovinu.

Když výuka skončila, přešli jsme s árií **Karolíny** do českého romantismu, kde jsem opět s textem *Samostatně vládnou já* jasně dokázala, že *primadona* má nad muži vždy převahu. Nejen nad dvořícími se kavalíry, ale i nad učiteli hudby. Následovala árie **Barčete** ze Smetanovy *Hubičky*, kterou jsem v radostném duchu zakončila svůj koncert. Poslední plánovaná skladba byla árie Adély *Mein Herr Marquiz* ze Straussova *Netopýra*. Na poslední chvíli jsem se ale rozhodli, že závěrečná skladba bude árie **Lindy di Chamounix** Gaetana Donizettiho, aby celé vyznění koncertu bylo v romanticko-pozitivním duchu.

Přídavek jsme zvolili zcela nezávisle na dějové myšlence koncertu a s ruskou písní *Ně poj krasavica* (Не пой, красавица) jsme se v hudební časové linii přesunuli až takřka k přelomu 19. a 20. století.

14 Program druhého koncertu

08.12.2019 v 18:00

Sál Martinů

Hudební a taneční fakulta AMU

Malostranské nám. 13

118 01 Praha

MA et MA Lucie Kaňková, DiS. – soprán

Daniel Matoušek – tenor

MgA. Martin Bárta – baryton

Doc. MgA. Stanislav Bogunia – klavír

Giuseppe (Fortunino Francesco) **Verdi: La Traviata**

- duet Violetty a Alfréda z prvního jednání *Libiamo*
- árie Violetty z prvního dějství *È Strano / Ah, Fors'è Lui / Sempre Libera*
- celý výstup Violetty a Germonta z prvního obrazu druhého aktu
- árie Violetty ze třetího jednání *Teneste la promes / Addio del passato*

Verdiho následovníci dvacátého století

Igor Fjodorovič Stravinskij (1882-1971)

- árie Anny: *My father / I go to him* z opery *The Rake's Progress* (Život prostopášníka), premiéra byla roku 1951 v Teatro La Fenice (Benátky) v podání **Elisabeth Schwarzkopf**, osobně dirigoval I. F. Stravinskij

Bohuslav Martinů (1890-1959)

- árie Ariadny: *Thésée, je respire une derniere fois* ze stejnojmenné opery, premiéra byla po skladatelově smrti v roce 1961 v Musiktheater im Revier v německém Gelsenkirchen v podání **Annemarie Dölitzsch**

Leonard Bernstein (1918-1990)

- árie Cunégondy *Glitter and Be Gay* z operety *Candide*, premiéra byla roku 1956 v Martin Beck Theatre na Broadwayi v New Yorku v podání **Barbary Cook**

přidavky:

Johann Baptist Strauss II (1825-1899)

- árie Adély *Mein Herr Marquis* z operety *Die Fledermaus* (Netopýr), premiéra byla v roce 1874 v Theater an der Wien ve Vídni v podání **Caroline Charles-Hirsch**

Edvard Hagerup Grieg (1843-1907)

- píseň *Ich liebe dich*, op.5 č.3 z roku 1864

Můj druhý doktorandský koncert byl zaměřen na Verdiho *La Traviatu* a hudební skladatele, které svojí tvorbou ovlivnil.

Závěr

Role operní hrdinky Violetty Valéry je snem a výzvou téměř každé sopranistky. Díky mnoha pěveckým i hereckým polohám si v této opeře každá z nás najde scény, ve kterých se cítí komfortně. Koneckonců, bez ohledu na to, co říkají operní režiséři, každá představitelka nabízí svou vlastní interpretaci v souladu s její osobností a hlasovými možnostmi. Samozřejmě se můžeme inspirovat slavnými pěvkyněmi a všímat si zajímavých detailů jejich ojedinělého pojetí, ale nemůžete přirozeně kopírovat styl někoho jiného a zároveň být pro publikum dostatečně přesvědčivými. Toto byl jeden z důvodů, proč jsem se nepouštěla do analýzy interpretací slavných sopranistek, ale snažila se vycházet pouze z notového zápisu a historických pramenů, především z Verdiho korespondence.

Mnohem lepší prvotní inspirací je samotná partitura a historické souvislosti vzniku díla. Je často překvapivé, kam až se posunula interpretace v průběhu let. Nechci tvrdit, že vývoj a nedodržování Verdim předepsaných vizí je vždy špatné, ale rozhodně by o tom měl umělec přemýšlet. Určité interpretační nánosy dílu škodí a oslabují jeho dramatičnost. Každou roli musíme zkoumat, do hloubky se do ní ponořit a dát jí prostor a čas k vývoji v nás. Až když pochopíme každé slovo a každou hereckou akci, kterou na jevišti vytváříme, staneme se pro diváky uvěřitelným ztělesněním oné postavy a jsme schopni se dotknout nejniternějších koutů jejich duše.

Nakonec se v *La Traviatě* objevuje myšlenka lidskosti se vší silou, která se dovolává práva na lepší společný život. Pro zúčastněné osoby přichází toto zjištění – konkrétně Germontovy výčitky svědomí – vždy příliš pozdě. A to asi není jen pojetí dramaturgie, ale i života. Příliš dobře víme, že lidstvo v běhu času vždy prohrává. Pesimista Verdi to tak nejspíš také viděl. *La Traviata* je tragédie, ale je také bez falešného idealismu apelem k lepšímu.

Seznam použité literatury

Abbiati, Franco: Das Meisterwerk der Rache in Rowohlt Opernbuch <Rigoletto>

Bailey, Robert: The Structure of the Ring and Its Evolution, 19th Century Music 1, no. 1, 1977

Baker, Evan: Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865, Studi verdiani 4 (1986-1987)

Baranova, Vera P.; Voitkevich, Svetlana G.: G. Verdi's "La Traviata": History of Creation, First Productions and Stage Interpretation of the Character of Violetta, Journal of Siberian Federal University 2016

Brandenburg, Daniel : Verdi Rigoletti, Bärenreiter 2012

Brzoska, Matthias: Geschichte der Oper Eine Einführung, Laaber 2015

Bor, Vladimír: Operní večery, Praha 1983

Budden, Julian: The Operas of Verdi, rev. ed., vol. 2, From Il Trovatore to La Forza del destino, Oxford 1992

Busch, Hans (Hrsg.): Giuseppe Verdi – Briefe, Frankfurt a. M. 1979

Büttiker, Herbert: Giuseppe Verdi und seine Oper "La Traviata", Vortrag an der VHS Winterthur, 2015

Colletti, Rodolfo: Historie Belcanta, Paseka Praha Litomyšl 2000

Conati, Marcello: La bottega della musica: Verdi e La Fenice, Mailand 1983

Della Seta, Fabrizio: Il tempo della festa: Su due scene della Traviata e su altri luoghi verdiani, Studi Verdiani 2 1983

Easley, David Bradley: Tonality and drama in Verdi's "La Traviata", LSU Master's Theses 2005

Fabbri, Paolo: On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene, Oxford 1995

Forbes, Elizabeth: The Grove Book of Opera Singers, Oxford University Press 2008

Freud, Sigmund: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten 1914, Kapitel 18

- Gerhard, Anselm: Giuseppe Verdi, München 2012
- Henze-Döhring: Verdis Opernführer (Ein musikalischer Werkführer), München 2013
- Hepokoski, James: Genre and Content in Mid-Century Verdi: 'Addio, delpassato' (La Traviata, Act III), Cambridge Opera Journal 1 1989
- Herr, Corinna; Jacobshagen, Arnold; Seedorf, Thomas: Von Velluti zu Nozzari. Das Ende der Kastraten und der Aufstieg des Operntenors in Neapel, Der Tenor, Mythos - Geschichte - Gegenwart, Würzburg 2017
- Honolka, Kurt: Das grosse Reader's Digest Opernführer, Stuttgart 1966
- Hostomská, Anna: Průvodce operní tvorbou, Praha 1993
- Huser, Esther: "Wahnsinn ergreift mich - ich rase!" Die Wahnsinnszene im Operntext, Freiburg 2006
- Chusid, Martin: Drama and the Key of F Major in La Traviata, Parma: Istituto di Studi Verdiani 1974
- Koneberg, Felix Frederik: Analyse hoher Männergesangsstimmen anhand des Obertonspektrums, Düsseldorf 2016
- Kuneš, Václav: Giuseppe Verdi, život v dopisech, Praha 1944
- L. Balthazar, Scott: Verdi, Cambridge 2004
- Langs, Gernot: War Lucia schizophren? - Zur Psychopathologie des Wahnsinns in der Oper, Bad Bramstedt 2010
- Lawton, David: Tonality and Drama in Verdi's Early Operas, Ph.D. diss., University of California-Berkeley, 1973, kapitola IX.
- Martin, George: "The Orchestration of La Traviata", kapitola 11 - in Aspects of Verdi, New York 1988
- Nicolais, Otto: Tagesbücher, hg von Wilhelm Altmann, Regensburg 1937
- Otto, Werner (Hrsg.): Giuseppe Verdi - Briefe, Berlin 1983
- Pahlen, Kurt: Giuseppe Verdi - La Traviata, München 1984

- Pahlen, Kurt: Giuseppe Verdi – Rigoletto, München 1979
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 6, München 1997
- Polombarini, Augusta: La seduzione con “promessa di matrimonio“ in Amori e trasgressioni, ed. Pasi und Sorcinelli
- Reissinger, Marianne: Verdi für Eilige, Berlin 2003
- Ricordi, G.: La Traviata, klavírní výtah
- Rosselli, John: Giuseppe Verdi Genie der Oper, München 2013
- Rutherford, Susan: Verdi, Opera, Women (Cambridge Studies in Opera), Cambridge University Press 2013
- Serafin, Tullio: La Traviata, Miláno 1964
- Seremba, Meinhard: Oper Einführung, Essen 2011
- Schwandt, Christoph: Verdi, Eine Biographie, Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- Silke, Leopold: Verdi La Traviata, Bärenreiter 2013
- Somerset-Ward, Richard: Angels and Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera, 1600-1900. Yale University Press 2004
- Springer, Christian: Verdi und die Interpreten seiner Zeit, Wien 2000
- Warrack, John a West, Ewan: Oxfordský slovník opery, Praha 1998
- Willer, New Grove Dictionary of Opera, Oxford 1992

URL odkazy

<https://currentmusicology.columbia.edu/article/speaking-and-sighing-bellini-canto-declamato-and-the-poetics-of-restraint/>

<https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/the-lady-of-the-camelias-illustration-19th-century-nachrichtenfoto/152230320#the-lady-of-the-camelias-illustration-19th-century-alexandre-dumas-picture-id152230320>

<http://www.pianovka.cz/>

<https://selectitaly.com/blog/opera-musical-events/tickets-for-la-fenice/>

<https://thanatologie.webnode.cz/umeni/hudba/lamenta-della-ninfa-claudio-monteverdi-1567-1643-/>

<https://www.wissen.de/lexikon/dumas-alexandre-der-juengere>