

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Katedra zpěvu a operní režie

Zpěv

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Rosina, Il Barbiere di Siviglia

G. Rossini

Dana Šťastná

Vedoucí práce: MgA. Martin Bárta

Oponent práce: Mgr. Art., Doc. Helena Kaupová

Datum obhajoby: 6.6.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music

Voice

MASTER THESIS

Rosina, Il Barbiere di Siviglia

G. Rossini

Dana Šťastná

Vedoucí práce: MgA. Martin Bárta

Oponent práce: Mgr. Art., Doc. Helena Kaupová

Datum obhajoby: 6.6.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Rosina, Il barbiere di Siviglia

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Anotace

Práce uvádí život a dílo G. Rossiniho, jeho tvůrčí období. Blíže popisuje operu *Il barbiere di Siviglia* se zaměřením na postavu Rosiny. Čtenář zde nalezne vysvětlení pojmu belcanto a jeho specifika. Autor popisuje vlastní zkušenost s rolí Rosiny.

Anotation

The work presents the life, work, and times of G. Rossini. It takes a closer look at the opera *Il barbiere di Siviglia* with particular emphasis on the character of Rossina. The work also familiarizes the reader with the term *Bel Canto* and its particulars. The author describes her own experience with the character of Rossina.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu své diplomové práce MgA. Martinu Bártovi za odborné vedení při zpracování této práce.

Obsah

Úvod

1. Životopis skladatele	10
2. Další operní tvorba	13
3. Romantismus	19
3. 1 Romantismus v opeře	21
3. 1. 1 Romantismus ve francouzské opeře	22
3. 1. 2 Romantismus v italské opeře	23
3. 1. 3 Romantismus v německé opeře	24
3. 1. 4 Ruská národní škola	25
3. 1. 5 Romantická opera v Čechách	26
4. Belcantová opera	28
5. Děj opery	32
6. Zpracování námětu	39
7. Postava Rosiny	42
8. Významné představitelky Rosiny ve světě	44

Závěr

Soupis použitých pramenů a literatury

Úvod

Výběr zpracování opery *Il barbiere di Siviglia* G. Rossiniho, zaměřenou na postavu Rosiny, byl ovlivněn mou nedávnou zkušeností s nastudováním této role pro Moravské divadlo Olomouc.

Práce představuje život a dílo G. Rossiniho, v jakém období tvořil, na co navázal a jakými prostředky se vyjadřoval. Pro širší kontext je v práci popsán sloh hudebního romantismu s jeho dílčími etapami a jeho nejvýraznějšími představiteli. V jedné z kapitol blíže uvádím pojem belcanto a jeho specifika pro úzké sepjetí s Rossiniho tvůrčím obdobím a pěveckou problematikou. Poslední kapitoly jsou zaměřeny na postavu Rosiny s poznámkami ke studiu této role a její významné interpretky.

1. Životopis skladatele

Gioacchino Antonio Rossini, italský skladatel období romantismu a tvůrce tzv. belcantové opery, složil téměř čtyřicet oper. Mezi jeho nejznámější díla patří *Il barbiere di Siviglia*, *La cenerentola*, *Italka v Alžíru*, *Tancredi*, *Guillaume Tell* nebo *Otello*. Francouzský spisovatel H. M. B. Stendhal ho popsal jako italského Mozarta především pro lehkost, s níž komponoval a blízkost slohu k 18. století.

Narodil se do hudební rodiny 29. února roku 1792 v Pesaru. Jeho otec působil ve vojenské kapele jako hráč na lesní roh a trubku, matka byla zpěvačka. Už v šesti letech hrál po boku svého otce ve vojenské kapele na triangl. První roky hudebního studia věnoval Rossini zpěvu, byl sopranista v kostelním i divadelním sboru. Po otcově uvěznění se přestěhoval s matkou do Bologni, kde začal studovat v roce 1806 jako hlavní obor zpěv na Accademia Filarmonica. V letech 1807 – 1810 rozšířil své hudební vzdělání na Liceo musicale v Bologni pod vedením Padre Mattei. Ovládal hru na trubku, violoncello a cemballo.

Studoval díla Haydna, Mozarta, Cimarosy nebo Beethovena. Odivoval především harmonické cítění Mozarta a německých skladatelů. Sám se brzy odhodlal komponovat operní díla. Jako první složil na objednávku markýze Cavalliho jednoaktovou operu *La cambiale di matrimonio* s níž sklídl úspěchy. Na to přichází nabídka italského impresária Domenica Barbaji složit dvě opery ročně pro neapolské divadelní scény během let 1815 – 1823. Vznikla žádost po Rossiniových operních dílech. V tomto období vznikly např. *L'italiana in Algeri*, *Alžběta, královna anglická* a také *Il Barbiere di Siviglia* (1816). S touto operou jeho sláva vystoupila na vrchol. Byl zván do mnoha italských měst, kde během svého pobytu zkomponoval dílo, nastudoval a provedl s místním ansámblem.

Tato doba patřila oslavě technické pěvecké zdatnosti, s níž byla spojena kolorатурní technika tvořena dle dovedností zpěváků. Sám skladatel se oženil

(1822) s pěvkyní Isabellou Colbran, jednou z nejlepších ve svém oboru. Jí potom patřila většina ženských pěveckých rolí komponované manželé.

Ve stejném roce, kdy se Rossini oženil, odjel na popud impresária Barbaji do Vídně, kde se osobně seznámil s Beethovenem. Zde také viděl premiéru své Cenerentoly. Carl Maria von Weber ho však nepřijal, protože odmítal jeho přílišnou melodiku. Následovaly cesty do Londýna (1823 – 1824) a Paříže (1826). Zde byl pověřen vedením italského divadla. Pro francouzské publikum složil operu **Le Comte Ory**, na podkladě starých lidových písní. Všude si vedl skvěle a netrpěl finančními nedostatky. Ve Francii si dokonce vysloužil státní penzi a několik čestných titulů.

Rossini proslul především typem opery buffa. Tomu se ovšem vyjímá *Guglielmo Tell*, na Schillerovo téma, který byl premiérován roku 1829 v Paříži. Premiéra nebyla příliš úspěšná a Rossini po nůspěchu odjíždí na několik let zpět do Bologni, než se vrátí do Francie na stálo. Předehra k této opeře patří k neuváděnějším.

V roce 1836 se rozvedl s Isabellou Colbran. V Bologni žije do roku 1848. Znovu uzavřel sňatek, tentokrát s Francouzkou Olympe Pélissier. Na několik let se usadil ve Florencii. Od roku 1836 přestal komponovat a věnoval se pouze světskému typu života. Oblíbeným se mu pak stává obžerství, snad z lásky ke kulinářskému umění. Itálii definitivně opouští v roce 1855. Usadil se v Paříži a pobýval také na venkovském sídle v Passy. Zde se vrátil ke komponování, už však jen v okrajové míře (pár komorních skladeb). Vznikla zde také slavnostní mše nebo *Stabat Mater*.

Do konce života měl Rossini dostatek finančních zásob. Pořádal společenská setkání, studoval a uznával hudbu německých „harmoniků“ např. J. S. Bacha, L. van Beethovena. Byl uznáván svými současníky, kterými byli

Cherubini, A. Rejcha, Auber, Mayerbeer, Wagner, Listz. Zemřel 13. listopadu 1868.

2. Operní tvorba

Až na pár výjimek, uvedu například *Messa di Gloria*, *Stabat Mater* nebo *Petite messe solennelle*, byl Rossini především operní skladatel. Jeho kompletní operní tvorba čítá třicet devět titulů. Opery můžeme rozdělit do dvou hlavních skupin. První skupinu tvoří operní díla s vážným námětem, druhou skupinu pak tvoří opery buffy, které byly Rossiniho doménou. Od všech ostatních se odděluje *Guillemo Tell*, skladatelova poslední opera.

Jeho operní tvorba se započala roku 1810, kdy pracoval jako korepetitor na boloňské *Accademii dei Concordi*. Zde získal první zakázku na první operu. Už před tím ovšem složil operu **Demetrio e Polibio**, a to ve svých čtrnácti letech (1806). Byl to první pokus o úplnou operu. K tomuto dvou aktovému milostnému dramatu napsala libretto Vincenzina Viganò-Mombelli dle Metastasiova námětu *Demetrio*. Premiéra opery se uskutečnila až o šest let později 18. května 1812.

Gaetano Rossi napsal libreto k první celistvé Rossiniho opeře **La cambiale di Matrimonio** podle hry Camillo Federiciho. Tato opera měla velmi úspěšnou premiéru 3. listopadu 1810 v divadle *San Moisè* v Benátkách. Další objednávky se Rossinimu přímo hrnuly. Tehdejší doba si žádala hudební novinky na operním poli. Impresárióvé a nakladatelé soutěžili v získání mladých talentů pro nové tituly. Třetí v řadě tak vznikla opera s názvem **L'equivoco stravagante**. Drama giocoso o dvou aktech bylo poprvé uvedeno 26. října 1811 v *Teatro del Corso* v Bologni. Tvůrcem libreta byl Gaetano Gasbarri. Do řady buffo oper patří také **L'inganno felice**, **La scala di seta**, **La pietra del paragone**, **L'occasione fa il ladro** nebo také **Il cambio della valigia**, **Il signor Bruschino** nazývána také **Il figlio per azzardo**.

L'italiana in Algeri (Italka v Alžíru) je jednou ze známějších a uváděnějších titulů. Libreto k této opeře napsal Angelo Anelli. První uvedení se konalo 22. května 1813 v Teatro San Benedetto v Benátkách. Komická dvou aktová opera se odehrává v 17. století, jak název uvádí v Alžírsku. Isabella (mezzosoprán), chytrá a krásná italka, osvobozuje otroka Lindora (tenor) ze zajetí Mustafy, vládce Alžíru (bas). Lindoro měl odvézt Mustafovu ženu, Elvíru (soprán) pryč ze země, aby se Mustafa mohl v klidu oženit s Isabellou. Mustafa musí, na podmínku Isabelly, vyplnit podmínku vstoupit do řádu mužů, kteří smí jen jíst, pít a spát a nedělat nic jiného. Isabella tak lstí uniká Mustafovi s Lindorem a dalšími italskými otroky zpět do vlasti. Mustafa se usmíruje se svou chotí. V ději vystupuje ještě Zulma (mezzosoprán), Elvířina důvěrnice a Taddeo (baryton), Elvířin průvodce, Haly (bas), vůdce korzárů.

Il turco in Italia předchází v řadě buff nejslavnějšímu komediálnímu kusu **Il barbiere di Siviglia**, původní název opery *L'inutile precauzione*. Tomuto titulu se bude podrobněji věnovat jedna z následujících kapitol. **La gazzeta** je přechodem k další proslavené a často uváděné opeře s komediálními prvky **La cenerentola**. Skladatel se nechal inspirovat pohádkovým námětem spisovatele Perraulta, libreto napsal Jacoppo Ferretti. Vystupuje zde hlavní hrdinka popelka, Angelina (mezzosoprán), nevlastní dcera Dona Magnifica (bas), jeho dvě dcery Thisbe (alt) a Clorinda (soprán), princ Ramiro (tenor), Dandini (baryton) princův komorník, Alidoro (bas) princův vychovatel a filosof. Opera o dvou dějstvích vypráví o síle lásky, která zvítězí nad zlem. Síla lásky prince a popelky je prověřena morálními zkouškami. První uvedení této opery spatřilo publikum v Římě v Teatro della Valle 25. ledna 1817.

Z posledních komediálních oper **La gazza ladra**, **Adina** nebo také **Il califfo di Bagdad**, **Matilde di Shabran** též **Bellezza e Cuor il Ferro**, **Il viaggio a Reims** též **L'albergo del Giglio d'Oro** je nejvíce známou operou **Le comte Ory**. I tato opera se odehrává ve dvou dějstvích, na zámku Formoutiers

v Touraine, kolem roku 1250, kde vystupují Hrabě Ory (tenor), jeho vychovatel (bas), Isolier (soprán) jeho páže, Robert (baryton) jeho přítel, Hraběnka Marianne de Formoutiers (soprán), Hrabě Golaud (němá role), Ragonda (alt) zámecká klíčnice, Alice (soprán) selská dívka. Premiéru tato opera měla 11. února 1828 v Paříži, autory libreta jsou Eugène Scribe a Charles-Gaspard Delestre-Poirson. Opuštěné ženy svými manžely, kteří odešli bojovat, čelí milostným dobrodružstvím přítomných hrdinů. I hrabě Ory, v doprovodu přítele Roberta, v převlečení bojuje o srdce hraběnky Marianne. Po tom, co je jeho identita odhalena pokouší se znovu dostat do hraběnčiny blízkosti v dámském převleku. Tentokrát ho ale odhalí Isolier, chlapec, který miluje svou paní. Isolier tak dostává návod od svého pána, jak si počínat ve věcech lásky. A tak když se křížáci vrací domů ze svých tažení, hrabě Ory odjíždí zkoušet své nové milostné taktiky do cizích krajů a propouští tak Isoliera ze svých služeb, je přijat Isolier do služby k hraběnce.

Předchůdcem slavné Verdiho opery Nabucco je Rossiniho **Ciro in Babylonia** nebo též **La caduta di Baldassare** a započíná výčet oper typu seria. **Tancredi**, druhý vážný námět dle předlohy Voltaira, je častěji uváděnou operou. Libretista Gaetano Rossi, premiéra v Teatro La Fenice v Benátkách 6. února 1813. Rossini přepsal po benátské premiéře dobrý konec, což vyžadovala tradice opery seria, na tragický konec, který více odpovídal předloze. Tato verze byla premiérována zanedlouho 21. března 1813. Děj opery je zasazen do 11. století, kdy se Normané, Arabové a byzantský národ snažili dobýt Sicílii. Na pozadí válečných bojů se odehrává milostný příběh křesťanského rytíře Tancredi (mezzosoprán) a syrakutské dívky Amenaidy. Amenaida je obviněna z vlastizrady a otcem je nucena vdát se za muže, kterého jí určil. V podvečer, kdy se bojuje o přístav Syrakusy se do jejích rukou omylem dostává dopis určený Tancredovi. Tancredi na konci děje umírá v boji za Amenaidinu nevinu, i když o ní doposud

nebyl sám přesvědčen. Opak se ukáže pravdou a on umírá v náručí své milované.

Méně známými operami seria jsou **Aureliano di Palmira**, **Sigismondo**, **Elisabetta, regina d'Inghilterra** a **Torvaldo e Dorliska**. Až námět Williama Shakespeara je dalším mezníkem v Rossiniho operní tvorbě typu seria. Byl to **Il moro di Venezia** známý spíše pod názvem **Otello**. Libreto Francesca Marii di Berio Salsi se poměrně výrazně liší od původního námětu. Už děj opery se neodehrává na Kypru, ale v Benátkách. Otec Desdemony (mezzosoprán), Elmiro (bas), zaslíbil ruku dceři Rodrigovi (tenor). Desdemona ale miluje Otella (tenor) a proti vůli svého otce se za Otella tajně vdá po jeho návratu z bojů proti Turkům. Do děje svými intrikami zasahuje také postava Jaga (tenor), kterého Desdemona odmítla jako jednoho ze svých nápadníků. Předává Otellovi dopis s pramenem vlasů, který je údajně adresován Rodrigovi, oba důkazy lásky ale ve skutečnosti poslala Desdemona Otellovi. Ve třetím dějství Otello ze žárlivosti probodne dýkou Desdemonu. Úředník Lucio (tenor) oznamuje smrt Jaga. Elmiro s Rodrigem přichází za Otellem s nabídkou smíru, ale netuší, že Desdemona leží ve vedlejší místnosti mrtvá. V opeře také vstupuje Emilia (mezzosoprán/soprán) a gondoliér (tenor). Opera Otello byla poprvé uvedena v neapolském Teatro del Fondo, 4. prosince 1816.

Armida, **Adelaide di Borgogna** jsou dalšími operami typu seria. Vážnou operu **Moisè in Egitto**, premiéroval ansámbl divadla San Carlo v Neapoli, 5. března 1818. Námět podle hry L'osiride Francesca Ringhieri zpracoval do libreta Andrea Leone Tottola a je určitým předchůdcem velké opery Gulliello Tell. V seznamu vážných děl následují dramata **Ricciardo e Zoraide**, **Ermione**, **Eduardo e Cristina**, **Maometto II**, **Zelmira**, melodramata **La donna del Lago**, **Bianca e Falliero** nebo také **Il consiglio del tre**.

Vážná opera **Semiramide** vzniká na podkladě Voltairovy tragédie. Libreto k ní vytvořil Gaetano Rossi, též tvůrce Manželství na směnku a Tancreda. Titulní roli vytvořila manželka Isabella Colbran 3. února 1823 v divadle La Fenice v Benátkách. Svou uměleckou výjimečností a dramatičností toto dílo později udávalo směr Donizettimu a Verdimu. Exotické prostředí Babylonie bylo pravděpodobně inspirací pro pozdější Verdiho Aidu nebo Nabucca nebo Saint-Saënsova Samsona a Dalilu. Postavami opery jsou titulní Semiramide (soprán/mezzosoprán), královna Babylonie, vdova krále Nina, Arsace (alt), velitel asyrského vojska, princ Assur (bas), syn Baala, Idreno (tenor) indický král, Oroe (bas), velekněz, princezna Azema (soprán), dcera Baala, Mitrane (tenor), velitel stráže, Nino (bas), duch.

Naprosto odlišné dílo vzniká jako poslední Rossiniho velká opera **Gullielmo Tell**. Předlohou díla se stalo drama Wilhelm Tell německého básníka Fridrich Schillera. Na francouzském libretu spolupracovali Étienne de Jouy a Hippolyte Bis s pomocí Armanda Marrasta a Adolpha Crémieux. Dychtivá Paříž shlédla premiéru opery 3. srpna 1829 v Théâtre de l'Académie Royale de Musique. Během čtyř aktů se odehrává děj opery ve Švýcarsku ve 14. Století. Za zástěrkou venkovské slavnosti na břehu Lucernského jezera se připravuje boj proti Habsburkům. Leuthold (bas) v zápasu o čest své dcery zabil habsburského vojáka. Toho Tell (baryton) vysvobozuje, aby unikl trestu. Místo něho zatkne habsburské vojsko Melchthala (bas), mluvčího místního lidu. Arnold (tenor), syn Melchtahala, a Matylida (soprán), Gesslerova dcera k sobě planou láskou. Pro lásku chce Arnold opustit zemi, ale po tom, co se dozvídá, že jeho otec byl v zajetí popraven, vrací se znovu k vojsku. Tell musí svému synu Jemmymu (tenor) sestřelit šípem jablko z hlavy jako trest za neposlušnost Gesslerovi (bas), guvernérovi habsburských kantonů. Jako zdatný lukostřelec úkol splní bez úhony svého syna. V opačném případě by další šíp poslal Gesslerovi. Za tuto výhrůžku je zatčen. Matylida zatím zachraňuje Jemmyho a pomůže mu se navrátit zpět do

rodného domu. Zároveň se poddává jako rukojmí a vyzradí, že Tell je na cestě k popravě. Proto Jemmy zapaluje dům svých rodičů a dává tak znamení ke vzpouře. V bojích je Tell osvobozen a zabíjí Gesslerera.

Ještě než započal Rossini psát svou velkou operu, předesílá, že je jeho posledním operním dílem. Bylo mu teprve 37 let. Byl vyčerpán psaním oper na zakázku. Vždyť musel mnohdy zkomponovat operu během jednoho či dvou měsíců, někdy i v kratším intervalu. To bylo pravděpodobně důvodem, opakování svých melodií ve více dílech. Po dokončení Grand opery se věnoval světským radovánkám, byl vášnivým kuchařem, pořádal společenská setkání a rád bavil společnost. Ke komponování se vrátil už jen v komorní a sakrální tvorbě (Stabat Mater, Soirées musicales, Musique Anodine, Album Francais, Album per canto italiano a další).

3. Romantismus

Hudební romantismus můžeme vymezit v podstatě na celé 19. století. Jeho vývoj ale začíná už přelomem 17. a 18. století a svými pozdními směry přesáhl až do počátku 20. století. Zásadní vliv má na romantismus politický vývoj v Evropě. V Evropě se mění společenské postavení, které zapříčinila Velká francouzská revoluce. Je to doba velkých dramát, emocí, snů a ideálů, také vědecko-technických vynálezů, rozvíjí se soukromé podnikání (šlechta), ale také sílí vliv buržoazie.

Hudební romantismus se chtěl vymanit z klasicistních pravidel, i když svým způsobem z nich samozřejmě vycházel. Stavěl se proti pevným hudebním formám, proti určité klasicistní uhlazenosti panovala romantismu rozevlátost ovládaná citem, snem, nebo nadpřirozeností či pohádkovostí.

Nové společenské uspořádání znamenalo pro hudební romantismus osvobození se od aristokratických pánů, což pro hudebníky znamenalo větší svobodu v tvorbě. Vznikaly hudební společnosti a s tím vzniklo i nové povolání – impresárió. V dnešní době bychom mohli tento pojem nahradit slovem manažer nebo agent (či agentura), který se stará o umělce. Propaguje ho, zajišťuje mu pracovní příležitosti a tím si nárokuje svůj honorář. Hudba se také přesouvá ze šlechtických dvorů do koncertních sálů a divadel. Změna prostoru s sebou nesla i dynamické nároky na nástroje. Nástroje musely být zvučnější, cembalo nahradilo klavír a orchestr rozšířil své obsazení. Také ve společnosti vrůstala hudební vzdělanost, nedílnou složkou vzdělání běžného měšťana bylo ovládání hry na nějaký nástroj, nejčastěji klavír nebo zpěv.

Romantické náměty v hudbě se obracely k historii národů, obrazu duše a stavů lidského bytí. V romantismu byl kladen důraz na vlastenectví, který byl i

často podkladem mnoha děl. Proto se v tomto období profilují národní školy. Tento jev se rozvíjí především v druhé polovině romantismu.

Romantismus se vyvíjel postupně ve třech etapách. První etapou je tzv. raný romantismus. Protože toto první období vychází z komorních forem klasicismu, největší vývoj zaznamenávají především drobné klavírní skladby a píseň. Hlavními představiteli tohoto období jsou F. Schubert, R. Schumann, C. M. von Weber nebo F. M. Bartholdy.

Druhou etapu nazýváme vrcholný romantismus nebo novoromantismus. V tomto se dostává do popředí opera. V instrumentální hudbě se vyvíjí symfonie, programní symfonie, symfonická báseň. Skladatelé vytvářejí pro své skladby konkrétní děje, nebo svou hudbou popisují psychologické děje, to dává hudbě jakýsi program a vzniká tak programní hudba. Osobám, dějům nebo věcem přiřazovali skladatelé hudební motivy, tzv. leit motivy. Hlavními představiteli novoromantismu jsou H. Berlioz, F. Listz nebo R. Wagner. Sílil také vliv národních škol, z nichž významnou je ruská národní škola. Její vývoj zapříčinil vzrůstající odpor k carovi. Představiteli ruské národní školy jsou M. I. Glinka, M. P. Musorgskij, N. A. Rimskij-Korsakov a P. I. Čajkovskij. U nás jsou zastupiteli české národní školy B. Smetana, A. Dvořák.

Poslední etapu označujeme jako pozdní romantismus. Pozdní romantismus je reprezentován R. Straussem a G. Mahlerem. Tito autoři vycházejí z vrcholného romantismu. Snaží se stupňovat výraz, prostředky, zvětšují obsazení orchestru, používají složité harmonické postupy a chtějí rozšířit paletu barev orchestru. Rozvíjí se zde několik dalších směrů, jako je impresionismus. Ten se vyznačuje neobvyklými postupy v harmonii, porušováním zakázaných harmonických postupů, změnou modality uvnitř skladby. Není zde kladen důraz na melodii. Zástupci hudebního impresionismu jsou především c. Debussy a M. Ravel.

3. 1 Romantismus v opeře

Opera v období romantismu prošla největším vývojem. Ve svém vývoji se opera rozvinula až na samý vrchol a doposud tento vrchol nebyl překročen. Politicko-společenské převraty měly vliv také na vývoj opery. V období klasicismu sloužila opera hlavně pro pobavení diváka. Ale na počátku nového století se opera stane nositelem ideje. Vlastně forma opery je pro tento účel právě nejvhodnější. Na tomto podkladě vzrostl význam libreta. Samozřejmě opera je úzce spjata s literární předlohou a v tomto období vzniká mnoho revolučních děl nesoucí nové myšlenky, ideje ale i kritiky.

Raný romantismus dělí operu na dva typy. Těmi jsou opera seria a opera buffa. Buffa se později vyvinula do francouzské opery comique. V opeře comique se objevovalo mnoho prvků lidových komedií, které se označují výrazem vaudeville. Buffa poskytovala prostor pro legrační herecké přehlídky, kritizující záporné lidské vlastnosti. Proto se blížila činoherní komedii. V Německu je obdoba této formy označována termínem singspiel.

Opera se v době romantismu stala součástí denního života. Byla tak určující pro další vývoj hudby, což se jí nepodařilo v žádném jiném hudebním období. Velký zájem o operu projevovalo měšťanstvo. Do popředí zájmu se dostal zpěvák, libretista, skladatel a dirigent. Opera se rozvinula v hudebně dramatické dílo, kde secco recitativy byly nahrazeny prokomponovanými recitativy, a plynule tak přecházely v árie. V podstatě se staly jejich neoddělitelnou součástí a těžko někdy rozpoznáme, kde recitativ přechází do árie, duetu, či ansámblu. Nedílnou součástí opery se staly také baletní čísla a instrumentální vložky v podobě intermezza. Celkově byl kladen důraz na umocnění emoce, čehož bylo docíleno také efektní výpravou a kostýmy.

3. 1. 1 Romantismus ve francouzské opeře

Francouzská opera byla ovlivněna Velkou buržoazní revolucí. Umělec se měnil na jevišti v hrdinu, který bojuje proti panstvu. Náměty raný romantismus často nalézal v historii nebo v pohádkových námětech. Opera se rozdělila na dva základní typy, opera seria a opera buffa. Francie si oblíbila operu komickou. Jde o žánr lehčího typu. Francouzská *opera comique* používala místo recitativů mluvených dialogů (ve stejné době v Itálii Rossini používá *secco recitativ*). Zástupci francouzského raného romantismu je L. Cherubini s operou *Démophon*. Dalšími jsou E. N. Méhul nebo L. Spontini. Ke skladatelům francouzské opery *comique* patří F. A. Boieldieu, F. E. Auber nebo A. Adam.

Později ve 20. letech, se vyvíjela tzv. *grand opera*. Blýskala se honosnou výpravou, velkými sbory, tanečními scénami a vzrostl nárok na sólisty v náročnosti hlasových pěveckých partů. S velkou francouzskou operou jsou spojena jména L. Vérona, E. Scribe a G. Meyerbeer, F. E. Auber nebo J. F. Halévy. Ve stylu francouzské *grand opery* můžeme označit dílo *Guglielmo Tell* G. Rossiniho nebo *Les Troyens* H. Berlioze.

Sloučením velké *grand opery* a opery *comique* vznikl další scénický útvar typický pro Francii, *opéra lyrique* též *drame lyrique*. Oproti *grand opeře*, je *opéra lyrique* dílo menšího rozměru. Povětšinou jsou náměty těchto oper vážné nebo lyrické, nevylučují se však žertovné vložky a účast baletu. Typickými představiteli tohoto typu opery jsou Ch. Gounod a A. Thomas. Pozdější představitel tohoto typu je potom J. Massenet (Massenet byl dále ovlivněn italským verismem a stylem R. Wagnera). Částečně taky prvky tohoto typu opery nacházíme v dílech G. Bizeta, C. Saint-Saëns nebo G. Charpentiera.

Do pozdějšího období francouzské romantické opery patří C. Saint-Saëns, který má charakter neoklasicistního stylu. Sem také můžeme zařadit tvůrce *realistické opery*, G. Bizeta. Z tohoto typu opery později vycházel veristický směr v Itálii. Výrazněji do historie francouzské opery zasáhl svým dílem J. Offenbach., který také ovšem ve velké části svého díla navázal na zpěvohry z 18. století a z nich tak vytvořil klasickou operetu.

3. 1. 2 Romantismus v italské opeře

V Itálii se stejně dělila opera na vážnou a komickou. Tady byl kladen důraz na krásný zpěv, tedy velký význam hrála melodie. Druhořadý doprovod, orchestr i děj byl odsunut do pozadí. Představitelem této doby je právě Gioacchino Rossini. Ten měl největší význam pro rozvoj opery typu buffa a to především v díle *Il barbiere di Siviglia*. Za mistra opery seria byl do jisté doby považován G. Donizetti (*Lucia di Lammermoore*), než ovšem světlo světa spatřily opery *Don Pasquale*, nebo *Nápoj lásky*. Typu velké grand opery můžeme přirovnat jeho *Favoritku*. Toto období také reprezentuje V. Bellini, který už je ale svým dílem na pomezí pařížské grand opery.

Velký skladatel italské opery, G. Verdi, je jeden z nejvýznamnějších představitelů italské romantické opery. J. Trojan uvádí: „Předmětem jeho stálého obdivu je jeho širší náměty a realistický pohled na dějovou problematiku, aktuálnost libret i plastické hudební zpracování.“ Pro svá díla používá téměř výjimečně vážná témata, často na historickém pozadí. V jeho operách je středem zájmu stále zpěvák. Jeho tvorba se stala tradičním, vrcholně romantickým dílem.

V době pozdního italského romantismu se na konci 19. století vyvíjí verismus. Nejpodstatnějšími rysy tohoto směru je prudký spád, jak dějový tak hudební, na jevišti jsou vyobrazované četné vyhrocené situace, které často vyústí v násilí. Oproti tradičním historickým námětům používají veristé téma

všedního dne buržoasie. Důležitá je pravdivost příběhu, korespondující s hudbou. Veristický směr hudebně navazuje na dílo Verdiho.

G. Puccini je výrazným představitelem tohoto pozdního italského období. Do jisté míry své dílo zpracovává způsobem opery lyrique, ovšem používá veristické výrazové prostředky. Zásadními představiteli italského verismu jsou P. Mascagni nebo L. Leoncavallo.

3. 1. 3 Romantismus v německé opeře

Zásadní vliv na vývoj opery měla opera německá. Předchůdcem první romantické opery je už Beethovenův Fidelio. Rannou formou německé opery se stává singspiel. Za první dílo romantické opery považujeme Čarostřelce C. M. von Webera, jež dává impuls pro pozdější vývoj všeuměleckého díla R. Wagnera. Ranně romantická opera se vyznačuje hlavně sepjetím libreta a hudby. Weber se snažil odlišit od italské číslované opery prokomponováním recitativů, které se vyvinuly do ucelených scén. V této snaze na Webera navázal H. Marschner. Už Marschner ve své tvorbě upomíná melodickými motivy, což rozvinul a dovršil Wagner svým leitmotivem.

Typ komické opery nemá v Německu velké zastoupení. Snad jen u A. Lortzinga v typu konverzační komedie. V díle F. Foltowa nebo C. O. Ncolaiie můžeme spatřit typ německé romantické komické opery.

Samostatné zastoupení v romantické opeře a to napříč všemi národy má R. Wagner. Po vzoru velké pařížské opery zkomponoval operu Bludný Holanďan. Typem číslované schematické opery můžeme označit operu Lohengrin. Odtud už se Wagner vydal vlastním směrem počínaje dílem Tristan a Isolda. Zde je řeč o tzv. krizi romantické harmonie a tristanovské skladatelské generaci. Vrcholným dílem Wagnera je potom tetralogie Prsten Nibelungův. Zde dovršil svou snahu o

všeumělecké dílo tzv. *gesamtkunstwerk*, kde je rovnoměrně kladen důraz na hudební, výtvarnou, hereckou nebo režijní část. Často pro svá díla volil mytologické předlohy.

Do stejného tvůrčího období ještě můžeme zařadit žáka Wagnera, E. Humperdincka. Ten se částečně Wagnerovi přibližuje se svou operou Královské děti, kde hlavní role jsou mluvené a vedlejší zpívané. Pro mluvené role použil zvláštní značení pro přesný spád a intonaci a rytmiku řeči. Ve stejné generaci je ještě uváděn K. Goldmark (Královna ze Sáby).

Epochu německého hudebního novoromantismu v opeře zastupuje již zmíněný R. Strauss.

3. 1. 4. Ruská národní škola

Na počátku 19. století je v Rusku M. I. Glinka jedním ze zakladatelů ruské národní školy. Zajímavé je, že hudbu nestudoval, ale věnoval se jí jako amatér. Seznámil se s dílem v. Belliniho a G. Donizettiho. Velmi se zajímal o lidovou hudbu. Snad nejznámější je Glinkova opera o pěti aktech, Ruslan a Ludmila.

Podobně jako Glinka byl A. S. Dargomyžskij hudební laik. I on hledal inspiraci pro založení nové národní školy v lidových nápěvech. Jeho průkopnický přínos spočíval v deklamaci. Zasloužil se o rozvoj ruské řeči na operním jevišti.

Mocná hrstka, jejímiž zástupci byli M. A. Balakirev, C. Kjuj, ale především potom A. P. Borodin, M. P. Musorgskij a N. A. Rimskij-Korsakov, se snažila o svobodu ideí. Jako jejich předchůdce i oni se zaměřovali na ruskou lidovou vokální tvorbu. Pro operní tvorbu jsou z této skupiny nejvýznamnější Borodin, Musorgskij a Rimskij-Korsakov. Borodin byl svým povoláním profesor na lékařské fakultě, kde vyučoval chemii. Z Borodinova díla je fascinující opera Kníže Igor. V této opeře věnoval velkou část sborům a baletním číslům. Orientoval se také na poli komorní a symfonické hudby. Neoriginálnější a největší dramatik nejen

v mocné hrstce, Musorgsky. Kompozičně vycházel z Glinky. Vytvářel svébytná díla. Vedle oper jsou slavné jeho písňové cykly. Nejvýznamnější jeho opera je Boris Godunov. Uznávanou osobností v Rusku byl velice vzdělaný Rimskij-Korsakov. Původním vzděláním byl ovšem námořním důstojníkem. Jeho dílo je z této skupiny tvůrců nejpočetnější, k němuž získal erudici až v pozdějším věku. Novodobé tvůrčí postupy můžeme najít v jeho operním díle Carská nevěsta.

Vedle mocné hrstky stojí v Rusku skupina vzdělaných komponistů. První z nich A. Rubinštejn. Přesto, že složil jedenáct oper, jako jediná se proslavila opera Démon. Vznikla na text literárního velikána M. J. Lermontova. Tento autor pod vlivem Gounoda zkomponoval tuto operu ve stylu francouzské grand opery. Velkým symfonikem i operním tvůrcem byl P. I. Čajkovskij. Celý život se snažil zkomponovat dílo, jež by bylo hodno reprezentace Ruska. Z Puškinova rýmovaného románu vytvořil sled scén, které chtěl později spojit do formy opery, a tou byl Evžen Oněgin, jeho z nejčastěji hraných děl. Opera Pana Orleánská se podobá francouzské velké opeře ovšem s osobitým vkladem autora. Z jeho díla je také pozoruhodná Piková dáma. Na rozdíl od Evžena Oněgina dramatické dílo. Podobně jako u nás Smetana a Dvořák povýšili českou hudbu na světovou, měl Čajkovský stejný význam pro Rusko.

3. 1. 5. Romantická opera v Čechách

Ochotnickými soubory započala etapa romantismu v Čechách. V období romantismu se v Čechách obrozoval poněmčený český národ. Mezi českými hudebníky zde byla snaha o vytvoření ryze českých děl v českém jazyce. Prvním pokusem o zpěvohru v českém jazyce byla opera Dráteník. Od roku 1862 působil jako kapelník v ryze českém Prozatímním divadle B. Smetana. Jeho hudba zní zcela vroucím českým srdcem. Jeho styl komponování hudby se především vyznačuje harmonickou sazbou. Kompozičně byl inspirován Wagnerem. Náměty pro své opery volil buď v lidovém venkovském národě, nebo z českých legend.

Jeho operní dílo tvoří osm oper, devátou již nestihl dokončit. Pro Český národ je nejvýznamnější slavnostní opera Libuše, po hudební stránce je nejdokonalejší Čertova stěna.

Vilém Blodek, ovlivněn smetanovskou tvorbou, nezasáhl významněji do dějin českého divadla než komickou operou V studni. Skladatel stejného významu je Karel Bendl. Pod vlivem velké francouzské opery složil operní dílo Lejla.

Pokračovatelem B. Smetany ve smyslu světového významu byl A. Dvořák. V kompozičním stylu na rozdíl od Smetany byl spíše melodik. I Dvořák, stejně jako Smetana, se vedle svých operních děl prosadil ve skladbě symfonických děl. Kromě toho je Dvořák znám svou Stabat Mater a vůbec duchovním repertoárem. Z jeho oper je světově známá opera Rusalka. Nestane se, že by árie Rusalky chyběly v sopránovém repertoáru mezinárodních soutěží. Zdařilou operou je také Čert a Káča nebo Jakobín.

Zdeněk Fibich byl pokračovatelem B. Smetany. Vedle oper jsou známé také jeho Melodramy na příklad smrt Hippodamie. Obohatil český operní repertoár o opery Nevěsta Messinská, Bouře, Šárka, Pád Arkuna. Pád Arkuna se dělí na dvě opery Helga a Dargun. Současníkem Fibicha byl také K. Kovařovic s operou Psohlavci.

4. Belcantová opera

Belcanto v dnešním významu je chápáno trochu jiným způsobem, než bylo jeho původním záměrem. Termín belcanto pochází z období baroka. Tento pojem označuje snahu o docílení úžasu prostřednictvím hlasové barvy, jejích rozmanitostí a odstínů, virtuozitou vokálních figurací, vše podřízené lyrice. To znamená, že se belcanto vyhýbá realismu a dramatice, která je pro něj triviální (nicotnou). Na místo toho staví sladkost a patetickou něhu vokálního zvuku, ohromující virtuozitu schopnou popsat nadpřirozený svět zázraků, symbolickou a zdobenou vokální mluvu, umění improvizovat, role „in travesti“ (kastráti), nebo oblibu krásných hlasů.

Všechny tyto podmínky dodržovala barokní nebo klasicistní opera. V období Rossiniho už se někdy jeden z některých aspektů vynechal nebo na něj nebyl kladen takový důraz. To znamená, že rossiniovskou operou tento fenomén upadá, dokonce zaniká. Důležité je si také uvědomit, že v pravém slova smyslu belcanta není tvůrce zpěvák, ale skladatel, případně libretista, který jej tvoří pomocí kompozice, polohou a celkovým rozsahem hlasu, typizací uzavřených kusů a recitativů, dějovou situací a vztahem mezi pěvcem a orchestrem. To znamená, že v pravém slova významu můžeme belcantistou označit především skladatele a v poslední řadě zpěváka. Zpěvák belcantista by mohl být označen pouze v případě, že bude odborně interpretovat dílo historicky náležící belcantu.

Dnešní význam belcanta je spojován především s pěveckou technikou nebo stylem zpěvu a s dílem Rossiniho, Donizettiho a Belliniho. Ovšem pokud budeme mluvit o belcantu z historicky poučeného hlediska, belcantová opera končí tam, kde se v opeře používá a rozvíjí realistické nebo dramatické prostředky. První, kdo pravý smysl belcanta pozměnil, byl Rossini. Belcanto mělo vyvolat pocit úžasu. To změnilo vztah mezi rolí a témbrem ve vokální mluvě,

kteřá se postupně přizpůsobí přízvukem v mluvě a deklamaci, rytmu, modulacích a dýchání, také vztahem hlasu k orchestru (nástroji).

Belcanto znovuzkřísila M. Callas, když zpívala árie z opery *Semiramide* nebo *Armidy*. Vokalizy a virtuozní pasáže prováděla s energií, barevností, rytmem a podle potřeby s razancí nebo měkkostí. Podobně J. Sutherland s M. Horne, zpívaly duety ze *Semiramide* nebo *Normy* způsobem, že každá nota vyvolávala pocity oduševnělých pocitů něhy nebo přátelství. Mezi mužskými interprety ovládal belcantové umění B. Gigli. Jeho dokonalé legato, zvukově bohaté odstínění, vzácnou barvu předváděl např. v árii z *Lohengrina* *Nun sei bedankt, mein lieber Schwan*.

Pro ujasnění, v 17. a 18. století byl pojem belcanto neznámý. Tento pojem se rozšířil až v první polovině 19. století, kdy melodrama ve stylu belcanta doznávalo, a nastupovala opera, která se vyjadřovala pomocí dramatických a jiných prostředků.

V Rossiniho vokálním díle můžeme nalézt znaky v dědictví belcantového stylu. Ve svých operách nachází nový způsob jak zacházet s jednotlivými hlasy nebo experimentuje ve vztahu tónu a zařazení hlasového oboru. Styl belcantového frázování spočívá v symetrickém frázování, to znamená, že délka melodických period je většinou shodná. To umožňuje pěvci klidný nádech, který má potom vliv na lehkost a měkkost tónu. Rossini právě v některých áriích užívá těchto symetrických period, jak v kantiléně, tak v brilantních virtuózních kusech. V jeho cantabile, během symetrických period, může zpěvák jednotlivé noty spojit v dokonalém legatu. Proto je důležité získat vyrovnaný a měkký tón a plasticitu v celém pěveckém rozsahu. Pro dokonalé provedení rossiniovského repertoáru je zapotřebí, mít volný, svobodný, technicky vyrovnaný tón. Vedle brilantního provedení figurových pasáží je vyžadováno perfektní legato.

To, v čem byl Rossini pro belcantový typ zpěvu přínosem nebo novátorem, je způsob jakým spojuje sylabický a vokalizovaný zpěv. Přiřazuje vždy jedné skupině not v počtu tří, čtyř, nebo šesti, jednu slabiku. Tímto způsobem navázal na své předchůdce a užití tohoto způsobu, je jedním z nejzákladnějších rysů rossiniovské árie. Příkladem je třeba tato ukázka:

K belcantu 17. a 18. století neodmyslitelně patří kastráti a jejich způsob zpěvu. Tento fenomén ale na počátku 19. století vymizel a skladatelé byli nuceni ho nahradit. Do této doby byly role milovníků a mladých hrdinů výsadní doménou těchto speciálně školených hlasů. Jejich úlohu převzali tenoři, ale ještě oblíbenější bylo využití mezzosopránů nebo altů. Ženské hlasy využívali skladatelé již dávno před Rossinim, ale byly to ojedinělé výstřelky let předešlých. Teprve v této době se tzv. *kalhotkové role* stávají doménou žen a vzniká tak nový obor „contralto musico“. Jednou z výrazných interpretek těchto rolí byla Giuditta Pasta.

Alt v oboru musico, se prezentoval jako ohebný a tvárný hlas s velkým rozsahem. Realita o zařazení do ženských hlasových oborů v této době je však naprosto odlišná od té dnešní. Vlastně víceméně se v této době mezzosoprán nepovažoval za samostatný hlasový obor. Kontraltový obor zpívaly hlasy jako I. Colbran, G. Pasta, nebo M. Malibran. Tyto umělkyně byly vysokými mezzosopránky, které v druhé polovině své pěvecké kariéry zpívaly i sopránový obor.

Právě pro tento typ hlasu, vysoký mezzosoprán, Rossini hojně komponoval svá díla. Mezzosopránky využívá buď ve stylu „primadonna buffa“ nebo již zmíněném „contralto musico“. Primadonna buffa zpodoňuje něžnou, podnikavou, lehce bizarní ženu, tedy buffózní hrdinku. Příkladem těchto rolí je Rosina nebo Angelina (La cenerentola). Čistě altovou rolí ve stylu primadonny buffy, je

Isabella (L'italiana in Algeri). Rossiniho oblíbenkyní pro tento obor byla Marietta Marcolini.

Oproti tomu *contralto musico* předvádí především chlapecké postavy v epickém ději. Tomuto oboru náleží převážně ušlechtilé recitativy v širokých frázích, něžné *cantabile* s dlouhými melodiemi. Kupříkladu Edoardo (Matilde di Shabran) je zástupnou rolí *contralto musico*.

Belcanto dosahuje svých účinků ohromujícího úžasu prostřednictvím několika pravidel a používá k tomu přesné termíny. Prvním takovým pravidlem je ovládnutí „*messa di voce*“, plynulé přecházení z *pianissima* do *fortissima* a zpět. Termín *legare*, vázání, nabádá interpreta k plynulému přechodu z tónu do tónu, kdy tok zvuku nepřerušuje konsonanta, zatímco *portare*, nést, označuje otevření vrcholného tónu ve frázi tahem, na místo, aby zpěvák tón tvrdě nasadil hned od začátku a neumožnil mu tak jeho vývoj. *Fraseggiare*, frázovat, znamená vyjádřit motiv melodie tak, aby byl ozvláštněn. S tímto termínem se také spojuje ekonomické využití dechu během celé fráze. *Sfumare*, odstiňování, přikazuje využití dynamiky v souvislosti významu frází a slov. A konečně je kladen důraz na bezchybné provedení ozdob.

Jak už jsme si vysvětlili, belcanto končí s příchodem romantických hodnot. Nespájí se s využitím reálných citů a vášní, a dramatickým vyjádřením, jež užívají další směry romantismu, jako byl například verismus. Dědictvím belcanta je ale způsob a využití některých jeho prostředků, jak v dalších romantických směrech, tak v dnešním zpěvu vůbec.

5. Děj opery

První dějství

Za ranního úsvitu přivádí Fiorello s lucernou v ruce pár muzikantů na náměstí v Seville před Bartolův dům. Zakrátko přichází i hrabě Almoviva, ostatně jako každý den, aby spatřil Rosinu a obdivoval její krásu. Je oblečen v plášti, jenž zakrývá jeho postavu. Za doprovodu muzikantů zpívá hrabě píseň, v níž vyznává lásku Rosině, do které se zahleděl ve městě Pradu, než se s ní Bartolo usadil v Seville. Rosina je schovanka Bartola. Ten je lakotný a pro svou hrabivost se chce s Rosinou co nejdříve oženit, aby získal její tučné dědictví. Z obavy, aby se Rosina neseznamovala s jinými cizími muži, zakazuje jí vycházet bez jeho dozoru a přísně ji střeží ve svém domě.

Před Bartolův dům také přichází Figaro, protřelý lazebník ve zdejším městě, s mnoha nápady a radami všeho druhu. Když hrabě vykládá Figarovi o krásné dívce, po které touží, otevírají se dveře balkonu Rosiny. Ta očekává příchod neznámého nápadníka, a přiznává, že by mu chtěla poslat psaníčko. To už ale spěchá zkontrolovat Rosinu Bartolo, aby se zbytečně neukazovala venku, a ptá se, co že to má Rosina v ruce? Rosina pohotově odpoví, že je to árie z nového hudebního dramatu. Předstírá, že jí list s árií upadl na zem a posílá Bartola, aby jí ho donesl. Toho ale využívá Figaro a rychle lístek sebere, než stačí Bartolo vyjít ven z domu. Ve svém dopise Rosina přiznává svůj zájem o svého ctitele a vysvětluje jak ji Bartolo trýzní ve svém domě. Touží ale po svém nápadníkovi a je připravena se Bartola zbavit.

Bartolo odchází z domu, aby vyřídil pochůzky ve městě. Nařizuje, aby služebná nikomu neotvírala. Do domu smí přijít na návštěvu jen Don Basilio, který vyučuje Rosinu hudbě, a také je protřelým sňatkovým podvodníkem. Figaro informuje hraběte, co je Don Basilio zač. Hrabě vysvětluje Figarovi, že nechce,

aby jeho jméno a společenský původ byl prozrazen. Chce se nejdříve přesvědčit, že ho Rosina nemiluje jen kvůli jeho urozenosti a bohatství. Když Figaro zjistí, že je Rosina pozoruje skrytá za žaluzií, rychle vybídne hraběte zaútočit na Rosinino srdce milostnou písní. Během písně najednou někdo Rosinu odvede zpět do domu. Almaviva je rozhodnut vniknout do domu a získat svou milou. Za tučnou odměnu Figaro slibuje svou pomoc. Figaro vymyslí plán, že hrabě se dostane do domu Bartola v přestrojení opilého vojáka. Člověku zbaveného smyslů alkoholem nebude Bartolo odporovat a snadno mu uvěří.

Figaro vnikne do domu a setkává se s Rosinou. Jejich začínající hovor ale přeruší kroky Bartola a tak se Figaro schová. Bartolovi vrtá Figaro hlavou a tak se na něj Rosina vyptává. Rosina přizná, že je jí Figaro sympatický a směje se, že i ve Figarovi vidí Bartolo milostného rivala. Mezitím přichází Don Basilio. Bartolo vypráví Basiliovi, že si chce Rosinu už zítra vzít. Basilio upozorňuje poručníka Rosiny, že do města přijel hrabě Almaviva a mohl by být Bartolovým sokem v lásce. Společně vymyslí intriku, jak Almavivu ve společnosti znemožní pomluvami a ten jistě brzy z města odjede. Spolu potom odchází do jiné komnaty.

Figaro, ukrytý v pokoji, vyslechl celou lest. Zrovna se do pokoje vrací Rosina a Figaro ji vykládá, jak Bartolo do zítřka plánuje jejich svatbu. Rosina se nad bláhovým plánem Bartola jen usměje a radši se vyptává na neznámého cizince, se kterým Figaro ráno mluvil pod jejím balkonem. Figaro si vymyslí, že neznámý ctitel je jeho bratranec jménem Lindoro, který přijel do města, aby zde dokončil svá studia. Hledá v Seville své štěstí, ale brání mu v něm jedna věc. Je k smrti zamilován do Rosiny, ale neví, jestli ona jeho city opětuje. Je připraven přijít dobývat její srdce v přestrojení vojáka, ale čeká alespoň na jeden důkaz její náklonnosti a nabádá Rosinu, aby mu poslala milostné psaní. Rosina už dlouho chtěla předat milostné psaní svému nápadníkovi a tak již napsaný dopis předává Figarovi, aby mu jej doručil.

Do pokoje se vrací Bartolo, upozorněn od Basilia na Almovivu. Musí zjistit, jestli tedy mluvila s Figarem a kdo byl neznámý cizinec, se kterým Figaro ráno mluvil pod jejím balkonem. Rosina si vymýšlí báchorky o nemocné dceři Figara a zapírá, jen aby odvrátila Bartolovu zvědavost. Ten ovšem zůstává k Rosině nedůvěřivý. Podezírání Rosinu, že poslala milostný lístek nápadníkovi, ona se ale vymlouvá, že poslala sladkosti nemocné dcerce Figara. Bartolo rázně ukončuje Rosininy výmysly a poučuje ji, že se nenechá obalamutit. Rosina si však nedělá hlavu z jeho výhrůžek. Je totiž všemi mastmi mazaná a dosáhne svého, i kdyby ji zamykal doma na sto západů.

Konečně přichází hrabě v převleku za vojáka. Seznamuje se s Bartolem a předává mu pokyn z regimentu k ubytování vojáka. Bartolo s nelibostí přijímá tento rozkaz. Rosina slyší nějaký hluk a tak přichází zjistit, co se v domě děje. Vidí Bartola, jak se baví s nějakým vojákem. Voják se jí představuje jako Lindor. Rosina je šťastná, že se konečně shledává se svým milým. Nervózní Bartolo se jí ale snaží vyhnat pryč, aby se s vojákem příliš nebavila. Když Lindoro vidí, že Rosina odchází, chce odejít s ní. Bartolo chce tomu zabránit. Snaží se také vymluvit z příkazu ubytovat ve svém domě vojáka. Lindoro chce doklad o zproštění této povinnosti. Bartolo přijde s nějakým papírem, ale Lindoro trvá na svém ubytování z příkazu regimentu a je rozhodnut zůstat. Bartolo vyhrožuje, že vojáka vyžene holí a už se schyluje k souboji. Rosina vymění list z prádelny za list zproštění od povinnosti ubytovat vojáka. Spolu s Lindorem tak přesltí Bartola a on si myslí, že se přehlédl a dal vojákovi špatný doklad. Rosina nařiká, jaký má u Bartola těžký život. Lindoro chce bránit její klid a tak se znovu schyluje k souboji.

Vstupuje Figaro a snaží se uklidnit situaci. Radí hraběti, aby mírnil svou hádku s Bartolem. Ozve se klepání na dveře, přijela policie vyřešit situaci. Policie žádá vysvětlení. Bartolo se ohrazuje vůči nevyčválanému vojáku, který ho ohrožuje. Figaro se snaží celou situaci vyřešit a vysvětluje, že přijel vojáka

uklidnit. Rosina se přimlouvá za vojáka, že za jeho nepřiměřené reakce může alkohol. To je důvodem pro policii vojáka zatknout. Ten ovšem dává důstojníkovi přečíst nějaký list a důstojník najednou prokazuje vojákovi nebývalou úctu. Na pokyn důstojníka se vojáci stáhnou zpět. Rosina, Bartolo, Berta a Basilio jsou překvapeni a jako opařeni. Nechápu co se děje a situace se uklidňuje.

Druhé dějství

V hudebním pokoji se studovnou přemýšlí Bartolo nad podivným vojákem, kterého nezná nikdo v celém regimentu. Je přesvědčen, že voják je do domu nastrčen hrabětem Almovivou, aby prozkoumal Rosinino srdce. V jeho rozjímání zaklepe na dveře hrabě Almoviva převlečený za učitele hudby. Bartolovi je jeho obličej povědomý, ale muže nepoznává. Hrabě pokračuje, představuje se jako Don Alonso, žák Basiliova, a náhradník v době Basiliově nemoci. Jak slyší, že je jeho přítelíček Basilio nemocný, chce ho okamžitě navštívit. Don Alonso mu však vysvětluje, že nemoc není až tak vážná. Když už je Bartolo skoro na odchodu, hrabě ho zastaví s tím, že má pro něj zajímavou informaci. Namluví Bartolovi, že ve stejném hostinci, kde je ubytován, přijel i hrabě Almoviva. Náhodou se mu dostal do rukou lístek od Rosiny adresovaný hraběti. Ukazuje Bartolovi lístek od Rosiny a on poznává její písmo. Uvěří Donu Alonsovi a hrabě pokračuje, že Basilio o ničem neví a proto přišel místo něj vyučovat, aby s Rosinou promluvil a zjistil více. Slibuje Bartolovi, že namluví Rosině, že lístek posílá Almovivovi jiná milénka a hrabě s ní tedy nejedná čestně.

Bartolo je nadšen a je jasným důkazem, že Don Alonso je žákem podvodníčka Dona Basilia. Rád přivádí Rosinu a vysvětluje jí, že jí bude vyučovat Don Alonso. Rosina hned poznává svého Lindora a zpívá árii s názvem Marná opatrnost. Bartolovi se árie nelíbí a zpívá Rosině lepší kus z jeho mládí.

Přichází Figaro s mísou v podpaží oholit Bartola. Bartolo ale dnes jeho služby odmítá a posílá ho pryč, ať přijde zítra. Figaro ale vysvětluje, že zítra nemá čas, že jeho služby má zítra objednány celý regiment. Přesto ho Bartolo posílá pryč, že dnes na holení nemá chuť. Figaro hraje, že se urazil a rezolutně chce odejít pryč. Bartolo ho ale zastaví a přeci jen se nechá oholit. Posílá lazebníka pro prádlo a podává mu svazek klíčů. Pak se ale zarazí a jde pro prádlo sám. Figaro si pomyslí, že by bylo dobré získat od Bartola svazek klíčů a ptá se Rosiny, který klíč je od žaluzií. Bartolo si uvědomí, že lazebníka nechal samotného s Rosinou a tak se vrátí zpět, a přeci jen pošle pro prádlo Figara.

Bartolo vysvětluje Donu Alonsovi, že lazebník je výrostek, co donesl hraběti Rosinin lístek. Don Alonso přitakává, že vypadá jako prvotřídní lump. Najednou slyší hrozný rámus. Bartolo vyběhne za lazebníkem. Mezitím hrabě, rád, že zůstal s Rosinou sám, ptá se, zda by se chtěla stát jeho ženou. Rosina si nic jiného nepřeje. Vrací se lazebník a Bartolo. Ten si stěžuje, že Figaro rozbil, co se dalo. Figaro se vymlouvá na tmou na chodbě, a kdyby se nechytl Bartolových klíčů, rozbil by si hlavu o zeď.

Přichází don Basilio. Bartolo je překvapen, Rosina s hrabětem zděšeni a Figaro připraven pána oholit. Hrabě pohotově zareaguje. Bartolovi rychle pošeptá, že Basilio neví o lístku a Rosině zatím toto tajemství nestihl říci a bojí se, že Basilio by mohl celý plán pokazit. Měli by Basilia rychle poslat pryč. Bartolo souhlasí. Hrabě namluví Basiliovi, jak špatně vypadá, diagnostikuje mu spalovou horečku a pošle ho ihned léčit se domů. Bartolo, Figaro a Rosina se přidají k Alonsovi a přesvědčují doktora, aby odešel. Konečně se Bartolo posadí k holení. Figaro si stoupne tak aby, dělal milencům zástěnu. Hrabě šeptá Rosině, že o půl noci pro ni přijde on a Figaro, aby ji odvezli od Bartola. Bude to jednoduché, protože Figaro získal klíč. Bartolo zaslechne, jak Alonso něco Rosině vykládá o

převleku a velmi se rozhořčí. Všechny vyžene pryč. Bartolo rychle nechá poslat pro Basilia.

Bartolo promlouvá s Basiliem. Zjišťuje, že Basilio Alonsa vůbec nezná. Shodují se, že je to určitě Almovivův vyslanec. Posílá Basilia, ať přivede notáře, aby si mohl ještě dnes večer Rosinu vzít. Basilio mu však vysvětluje, to nebude možné, protože Figaro dnes večer vdává svou neteř. Bartolo se však podivuje, že Figaro, žádnou neteř nemá a přijde na jasný záměr Figara a hraběte Rosinu dnes v noci odvést. Prikazuje proto, aby Basilio okamžitě přivedl notáře. Basilio slibuje, že bude v mžiku zpět.

Bartolo se rozhodl vehnat Rosinu do své náruče za každou cenu. Říká Rosině o další Almovivově milence, a ona Rosina má být další milenkou v řadě. Rosina Bartolovi uvěří. Zrazená vyzradí plán Figara a hraběte, že mají pro ni o půlnoci přijít a že mají klíč od jejího okna od balkónu. Jak to Bartolo zjistí, běží zavolat policii a radí Rosině, ať zůstane v pokoji zamčená.

Venku se strhla hrozivá bouřka, lítají blesky. Najednou se otevírají dveře balkonu a vchází Figaro a hrabě s lucernou. Hrabě je šťasten, že si odvede Rosinu, ta je ale odtažitá. Odmítá s ním odejít, protože se domnívá, že Lindoro s Figarem pro Rosinu přišli, aby ji vehnali do náruče hraběte Almovivy. Když se Almoviva dovídá, že Rosinina láska je upřímná, přiznává se ke své pravé identitě. Rosina je šťastná a všichni tři se připravují k odchodu. Uvidí ale s Balkonu světlo, což značí něčí příchod. Zmizel i připravený žebřík od balkonu. Nezbyvá, než se ukrýt v pokoji.

Do pokoje přivádí Basilio notáře se svazkem papírů. Figaro se tajně kouká, kdo přišel. Když zjistí, že je to Basilio s notářem, začne jednat. Figaro osloví Basilia a notáře, ti jsou ale překvapeni. Potože měl Basilio s notářem oddat dnes večer jeho neteř a hraběte Almovivu, můžou to provést hned, protože oba snoubenci jsou zde. Basilio se ale dožaduje Bartolovy přítomnosti. Zasáhne však

hrabě, který nabídne Basiliovi buď zlatý prsten, nebo proti němu namíří zbraň. Basilio radši přijímá prsten a snoubence oddá.

Přichází Bartolo s policejním důstojníkem a přikazuje, aby Figaro a Alonso byli zatčeni. Zjišťuje ale pravé jméno hraběte Almavivy a navíc, že Rosina a Almaviva jsou již oddáni.

6. Zpracování námětu

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais byl francouzský dramatik. Narodil se 24. ledna 1732 v Paříži a zde také zemřel ve věku 67 let 18. května 1799. Pocházel z neurozené rodiny, jeho otec byl hodinář a syn toto řemeslo po otci zdědil. Protože se soudil o přiřčení vynálezu a spor vyhrál, dostal se do šlechtických kruhů, také po té co byl na návštěvě přijat králem. Stal se později dokonce učitelem hudby králových dcer. Za svého života se třikrát oženil. Byl to také schopný obchodník a účastník revoluce bojující proti sociálnímu útisku. Po smrti Voltaira se rozhodl vydat tiskem celé jeho dílo a zcestoval kvůli shromáždění jeho díla celou Evropu.

Beaumarchais se mimo jiné proslavil třemi na sebe volně navazujícími hrami, které spojují postavy Figara a hraběte Almavivy. První hru *Le Barbier de Séville* nebo *Précaution inutile* Beaumarchais dokončil roku 1773. Premiérována byla o dva roky později 3. ledna 1775 v divadle Comédie Française. Tato hra byla námětem pro skladatele Giovanniho Paisiella a Gioacchina Rossiniho. Druhou hru, *Préface du mariage de Figaro*, dokončil roku 1777. K premiéře ho přesvědčil dokonce princ de Conti, ale hra je okamžitě cenzurou zakázána. Premiéra pro uzavřenou společnost čítající 300 diváků se konala 26. září 1783. Půl roku na to, konečně cenzura povolila a 27. dubna 1784 byla hra veřejně premiérována. Roku 1791 vydává Beaumarchais třetí díl a dovršuje tak svou trilogii her titulem *La Mère coupable* nebo *L'Autre Tartuffe* drama. Zájem o světovou premiéru byl obrovský. Ta byla poprvé uvedena 26. června v Théâtre de Marais.

Beaumarchaisovy Figarovské hry hudebně zpracovalo hned několik skladatelů. Jedním z prvních byl Giovanni Paisiello. Tohoto hudebního skladatele řadíme do období baroka, konkrétně do Neapolské operní školy. Narodil se 9. května 1740 v Tarantu. Hudební vzdělání získal na Conservatorio di Sant'Onofrio

v Neapoli. Jeho první operní díla uvedla divadla v Bologni, Modeně nebo v Benátkách a jejich úspěch zajistil zakázky nejvýznamnějších scén Teatro Nuovo nebo Teatro San Carlo v Neapoli. Od roku 1776 byl zaměstnán Kateřinou Velikou ve dvorní kapele v Petrohradu. V jejích službách pracoval 8 let, a když ho propustila na jednoroční dovolenou zpět do Evropy, Paisiello příležitosti využil a do Petrohradu se už nevrátil. V tomto období napsal snad svou nejúspěšnější operu *Il barbiere di Siviglia*. Libreto napsal Giuseppe Petrosellini. Diváci poprvé operu shlédli 26. září 1782 v Ermitáži v Petrohradu.

Opera byla velmi kladně přijata nejen v Petrohradu, ale i v dalších Evropských městech. Po návratu z Petrohradu zastával Paisiello přední pozici v hudebních kruzích. Vrátil se do Neapole, kde byl dvorním skladatelem Ferdinanda IV. a kapelníkem neapolského dómu. Roku 1801 byl pozván Napoleonem do Paříže, aby pomohl zreformovat francouzskou hudbu. Byly mu nabízeny četné vysoké pozice, přijal ale jen kapelníka dvorní kapely. V tomto období složil pouze jednu operu a spíše se věnoval hudbě duchovní. Složil zde také pro Napoleona slavnostní mši (1804). Po porážce Napoleona roku 1815 se v Neapoli na trůn vrátil král Ferdinand IV. Zanechal skladateli post dvorního kapelníka, ale vztah již mezi nimi nebyl přátelský. Paisiello umírá 5. června 1816 v Neapoli. Na jeho počest byla v den pohřbu uvedena opera *Nina* v Teatro San Carlo. Za svůj život napsal více než osm desítek oper.

Z historických pramenů vyplývá, že Lazebník Sevliský Giovanniho Paisiella do velké míry ovlivnil Mozarta, který si později vybral druhou Beaumarchaisovu hru *Bláznivý den aneb Figarova svatba* jako námět pro svou další operu. Druhá Beaumarchaisova hra byla cenzurována pravděpodobně kvůli kritice postavení sluhy vůči pánu (šlechtě). Lorenzo da Ponte, básník u dvora Josefa II., vytvořil libreto. Možná poučen z historie, že dílo bylo zakázáno, do jisté míry zmírnil kresbu politické kritiky, zredukoval děj a zejména v áriích naopak zase prohloubil

vlastnosti postav. Doporučil Mozartovi, aby zpočátku na díle pracovali tajně, aby zde byla větší možnost v pravý okamžik dílo králi představit a on dílu poželal.

Král, po některých hudebních ukázkách, a slibu Da Ponteho, že se na jevišti nebude dít nic nevhodného, svolil k uvedení opery. Premiéru dirigoval Mozart od cembala 1. května 1786 ve Vídni. Při první repríze prý bylo opakováno 5 hudebních čísel a při další repríze dokonce sedm! I v Praze se opera těšila velkému úspěchu. Všichni mluvili a zpívali si jen jediné. Dokonce už roku 1787 se Figarova svatba hrála v němčině.

Už Beaumarchaisova trilogie o Figarovi byla velmi úspěšná. Není tedy náhodou, že všechny tři zpracování tohoto tématu se stala nejúspěšnějšími díly svých tvůrců. Paisiellův Lazebník sice dnes až tak známý není, ovšem v době svého uvedení byla jednou z nejuváděnějších oper a těšila se velké oblibě. Zrovna tak Rossiniho Lazebník Sevillský je v pramenech uváděn jako dílo, které Rossiniho proslavilo a dodnes je stálíci na repertoáru mnohých divadel. Pokud se jedná o Figarovu svatbu Wolfganga Amadea Mozarta, víme, že tato opera patří k základnímu repertoáru, a je jednou z nejuváděnějších Mozartových oper.

Poslední hru Piera-Augustina Beaumarchaise, Provinilá matka, zpracoval Darius Milhaud. Libreto k opeře napsala Madelaine Milhaud, manželka skladatele a herečka. Opera o třech dějstvích byla premiérována 16. června 1966 v divadle v Ženevě.

Pro doplnění všech zpracování spojené s Figarovskou tematikou zde krátce uvedu operu Cherubin Jula Masseneta. Opera je ve Francii označena jako Comédie chantée. Na francouzském libretu spolupracovali Francis de Croisset a Henri Cain, které vychází z Croissetovy hry Cherubin, inspirované trilogií P. A. Beaumarchaise. Opera byla poprvé k vidění 14. února 1905 v divadle Monte Carlo.

7. Rosina

Rosina je mladé děvče, v podstatě teenager, schovanka lékaře, jež jí drží pod zámek. Rosina je dědičkou velkého bohatství. Je zamilovaná do neznámého cizince, který jí chodí obdivovat pod její balkon. Podle doslovného překladu sama sebe popisuje jako poddajnou, uctivou, poslušnou, mírnou a láskyplnou, nechající se řídit a vést, ale když se někdo dotkne její slabiny, stane se zmijí a nastraží sto pastí, než se vzdá. Figaro při prvním setkání zase Rosinu vidí jako hezkou a duchaplnou a zkrátka skvělou. Přesně ji popisuje jako baculatou (což není myšleno, že by byla tlustá, ale řekněme kyprá), chytroučkou, černé vlasy, tvář nachová, oči, co mluví, a ručka milování hodná. Rosina má k Figarovi přátelský vztah, je jí sympatický, chová se k ní zdvořile a považuje ho za galantního. Ale hlavně, vidí ve Figarovi svého spojence, který by ji mohl pomoci dostat se k Lindorovi. Bartolo, její poručník, jí zase často z podrážděnosti říká uličnice, nadává do koket, Rosina jím opovrhne, odsekává mu, dokonce si neodpustí poznámku: „... ať chcípne vzteky, dědek starý!“

Z těchto charakteristik nám vyvstává ucelený obraz o této postavě. Rosina je dospívající zamilovaná slečinka. Ví, co je dobrý mrav, ale když ji něco popudí, rozhodně nechá svým citům průchod. Je bystrá, chytrá a energická. Je ženou, která se umí vcítit, přesto si nenechá nic líbit. Jako Španělka je Rosina hrdá a je si vědoma své ceny a ženskosti. Umí kráčet po boku muže, umí ho doplnit, ale pokud by se snad cítila utlačována, rozhodně najde způsob, jak se z útlaku vymanit.

Aby byla představitelka Rosiny věrohodná a působivá měla by všechny tyto vlastnosti přinést s sebou na scénu. Rosina musí působit mladistvě, bezstarostně, do určité míry naivně, tak jako jsou teenageři plní ideálů a chtějí

změnit celý svět. Tato postava se musí chovat na jevišti sebevědomě, s grácií, s lehkostí, přesvědčivě, energicky, bez zaváhání.

V pěvecké technice by hlas představitele rossiniovských rolí měl v podstatě znít stejným způsobem. Pro hlas je zde nepostradatelná lehkost, grácie a měkkost, s jakou prezentuje jednotlivé fráze. Hlasově je pro zpěváka nezbytné, aby ovládal dokonalé legato v částech kantilény, brilantně a s rytmickou přesností předvedl koloratury v plném hlase a hlasovém rozsahu. V tvorbě tónu je důležitá měkkost a svoboda. V neposlední řadě je pro rossinivského interpreta důležité ovládat měkký a svobodný tón v dynamickém rozpětí, který dává dojem plasticity.

Postupem času se stalo tradicí, že roli Rosiny zpívají lehké hlasy, dokonce vysoké koloraturní soprány. Ovšem původně Rossini tuto roli zkomponoval a obsazoval mezzosopránem nebo dokonce altem. To značí, že pro tuto roli je podstatný tón hlasu, i když v době vzniku této opery byl obor mezzosopránu a sopránu potírán. Často se také stávalo, že sopranistky začínali svou pěveckou dráhu jako mezzosopranistky. Dle mého mínění je to jasným důkazem, že by se „těžší hlasy“ neměly vyhýbat tomuto repertoáru, nakonec prostřednictvím tohoto repertoáru se mohou technicky velmi posunout. Ba naopak by mohl tento repertoár uchránit majitele hlasu s dramatickým potenciálem před předčasným koncem jejich kariéry. A zase druhým směrem, „lehké hlasy“ by se měly snažit najít ve svém hlase co možná nejvíce barvy, jaké je jejich hlas schopen. Nemyslím tím tvořit barvu hlasu uměle, ale často se zpěváci sami připravují o barvu svého hlasu, tím, že nevyužijí rezonanci všech tělních dutin. A navíc, písčité tóny nebyly podle dostupných pramenů Rossiniho estetikou.

8. Vlastní zkušenost s postavou Rosiny

Měla jsem možnost nastudovat roli Rosiny pro Moravské divadlo Olomouc. Byla jsem velmi potěšena touto nabídkou a neváhala jsem ani chvíli, jestli mám nabídku přijmout. Nastudování této role byla pro mě jedinečná příležitost, z hlediska mého hlasového oboru, lyrický vysoký mezzosoprán, věku, technické zdatnosti, charakteru role, dokonce snad i osobních životních okolností. Na nastudování jsem měla necelý měsíc. (Svou vlastní premiéru jsem zpívala 26. ledna 2016.)

Nastupovala jsem do inscenace, které má divadlo na repertoáru. Což pro zpěváka znamená ten nejtěžší úkol. Je s ním spojeno mnoho úskalí. První nevýhodou je čas, jenž má interpret k dispozici. Musela jsem nastudovat roli během měsíce, a to při studiu další role a dalších pracovních povinnostech. Oproti běžnému nastudování, které trvá dva měsíce zahrnující šestinedělní režijní zkoušení a dva týdny předcházejících ansámblových zkoušek, se můj čas nastudování zkrátil na polovinu. Samozřejmě tu ještě chybí čas, který zpěvák věnuje vlastnímu studiu role před dvouměsíčním zkoušením. Tato doba pro nastudování se liší podle obtížnosti role a podle schopností interpreta.

Interpret je tedy odkázán na vlastní schopnosti. Jediný, kdo může pomoci a být velmi směrodatný pro dobré nastudování je korepetitor. (Mám obrovské štěstí, že mohu díky jeho laskavosti, pracovat s panem Markem Pinzowem. Nejen, že je odborník svého oboru znalý, ale je taky skvěle jazykově vybaven a v neposlední řadě rozumí i stránce vokální.) Je zde řada nevýhod, pokud zpěvák nastudovává roli samostatně. Není zde možnost sezpívat se s kolegy, sladit intonaci a rytmus, nemůže naposlouchat ansámby, a celkově získat jistotu po hudební stránce.

Během režijních zkoušek je zpěvák ochuzen o hlubší pochopení psychologie postavy, a vzájemných vztahů mezi postavami. Nemá možnost postavu propracovávat a pochopit určité další souvislosti. Dále se neseznámí s rekvizitami, nemá představu o prostoru, nezná ani kulisy, ani kostým, ani líčení. To vše má vliv na jistotu pohybu na jevišti v dané roli.

Tento titul skýtá ještě jedno úskalí. Opera *Il Barbiere di Siviglia* je opera, kde jsou velmi důležité secco recitativy, jež Rossini vytvořil podle Baumarchaisovy hry. Řekla bych, že tento typ recitativů je z hlediska temporytmu, intonace a spádu řeči nebo návaznosti na další postavy, mnohem obtížnější než recitativ prokomponovaný. Těmito všemi aspekty, které musí interpreti během zkoušek hledat, tvoří situační humor.

Dobrou vůlí vedení divadla je, kolik zkoušek vám před vstupem do inscenace poskytne. V mém případě proběhla jedna hudební zkouška s dirigentem a jedna jevištní zkouška s náznakem rekvizit a kulis za pomoci hlavních postav a dirigenta. Pokud si interpret uvědomuje všechny výhody klasického nastudování (nebo naopak všechny nevýhody samostatného studia), snaží se v domácích podmínkách maximálně připravit na všechny nástrahy, které mu jeviště může připravit. Ve své přípravě musí být poctivý, a věnovat mu maximum svého úsilí. Potom nezbývá jiné, než se vyzbrojit pevnými nervy a odvahou.

Pokud budu mluvit o stránce vokálně technické, nevnímala jsem v roli větší obtíže. Když chce zpěvák interpretovat rossiniovské role, musí velkou pozornost věnovat koloraturním pasážím. Aby je zvládl zazpívat s lehkostí, přesně a brilantně, musí jim věnovat péči. Nejprve je důležité, ujasnit si, jakou bude mít koloratura organizaci. To znamená, že škálu not rozčleníme do pravidelných skupin. Podle jejich skladby a rytmu nebo podle typu figury, každé skupině not přiřadíme akcent, který většinou připadá na první notu ze skupiny

(za podmínky, že již není od autora akcent předepsaný). Další fází nastudování kolorатурní pasáže je nazpívat noty v pomalém tempu a ujasnit si jejich přesnou intonaci a rytmus. Pro precizní provedení koloratury se mi osvědčila metoda cvičení pasáží v rytmických obměnách. Dobré je také používat při cvičení metronom. Když si je zpěvák jistý v intonaci, rytmu a organizaci a kolorатурní pasáž již technicky dobře zvládá, musí se nyní snažit spojit celou škálu pod jeden klenutý oblouk.

Velkou částí typu belcantové opery je její kantabilní část. Zde je zapotřebí ovládat dokonalé legato na měkkém, svobodném a kulatém tónu v celé dynamice a v celém hlasovém rozsahu tak, aby fráze nebo tón působili plasticky. Tyto části jsou pro můj hlas příjemné a pohodlné. Zde se nejčastěji snažím dodržet fokusovaný tón (oproti koloratuře, která u mě fokus přirozeně vytváří a jeho dodržení je mnohem snazší). Pokud fokus ztrácím, ztratí se i jas zvuku a změní se i barva tónu.

A konečně recitativ. V recitativu je nezbytná správná intonace a rozmístění akcentů v řeči. Samozřejmě by měl interpret rozumět přesně, o čem zpívá. Zvlášť v recitativu je důležité textu přesně rozumět. Děj se zde vyvíjí a posouvá. Porozumění textu také pomůže podložit recitativ správnou intonací, temporytmem a spádem řeči, správným cítěním a emocí. Jen tak můžeme v této roli zachovat situaci a humor, který Rossini vytvořil na základě Beaumarchaisova námětu. Musím přiznat, že nejdelsí dobu mi trvalo zvládnout právě recitativy. Vystihnou všechny jeho nároky ale také dostat recitativy do paměti. Na začátku studia recitativů, stálo čtení replik. Dbala jsem přesné intonace a vazby italských slov. Po té jsem se snažila spojit melodie vět s intonací mluvy. Poučený zpěvák dává také pozor na specifika italštiny, jako jsou zdvojené konsonanty, výslovnosti souhlásky d nebo měkkého l,

Nejen s recitativy je spojen jazyk. Profesionalitou se vyznačuje ten, kdo má touhu rozumět textu, a věnuje se výslovnosti cizího jazyka. Pro mne je to nepostradatelná součást nastudování. Paní Marie Kronbergerová, byla tak laskavá a poskytla mi k nastudování celý a doslovný překlad libreta. Její skvělá práce byla pro mě do velké míry směrodatná. Pochopila jsem postavu Rosiny, jak se chová, jak jedná, vztahy mezi postavami, to jakým způsobem jí ostatní postavy popisují a jak popisuje ona sama sebe.

V mém pochopení a cítění je Rosina mladá, zamilovaná dospívající dívka. Jako Španělka je hrdá a zná svou hodnotu. Je sebejistá, energická, veselá, vášnivá, chytrá a bystrá. Je znalá dobrých mravů a umí se podle nich chovat. Vedle muže, partnera, umí být něžnou a chápající. Ví, že muži je třeba občas ustoupit, neznamena to ale, že by nedosáhla, čeho by chtěla. Pokud se jí něco dotkne nebo nelíbí, rozhodně svým citům nechá volný průchod. Jako dospívajícímu děvčeti, Rosině není cizí i odsekávat, vymýšlet alibistické výmluvy a kličkovat v různých situacích.

Rosina je zamilovaná do neznámého cizince, hraběte Almavivy. Je ochotná udělat vše proto, aby napomohla jejich vztahu. Figara vidí jako sympatického přítele, který jí ale hlavně může být nápomocen ve věcích její lásky. Vztah k Bartolovi, jejímu poručníkovi, je odměřený ba odmítavý. Nezřídká se s ním hádá a odsekává mu. Nebojí se jít pro slůvko daleko, dokonce jednou poznamená: „... ať chcípne vzteky, dědek starý.“

Má představa této postavy pojetí a zpracování se ale zásadně liší od pojetí režisérky Kristyny Belcredi.

Inscenace je postavena celkem v klasických kulisách. Postavy nosí slušivé kostýmy odpovídající době, ve výrazných barvách, což umocňuje komiku postav. V této inscenaci je Rosina převyprávěna jako veselá, chytrá, pohotová a nakonec promiskuitní děvče. To dosti mění smysl děje. Již při prvním vstupu flirtuje

Rosina jak s Almovivou, tak především s Figarem, kterého již důvěrně zná. Humor v recitativěch je tvořen uměle různými gagy a scénkami tvořící děj, o kterém v textu recitativu není slovem žádná zmínka. Tím je naprosto zničen situační humor samotných recitativů.

V árii z prvního jednání připravuje Rosina jídlo na ták v pokoji s kamny a vanou plné pěny. Místo toho aby v árii vyniklo, že zamilovaná Rosina přísahá, že se za Lindora vdá, ať už bude muset Bartolovi nastražit jakoukoliv léčku, míchá vajíčka a smaží omeletu na pánvi. Takovýchto protichůdných jednání proti textu je protkána celá opera. Po duetu Rosiny a Figara, kde oba plánují, jak se setká Rosina se svým milovaným Lindorem, skončí ve vaně a laškují spolu.

Během poslední reprízy mě častokrát během inscenace napadlo, proč ta která postava právě dělá to, co dělá, když postavy zpívají úplně o něčem jiném. Odvádělo to mou pozornost a mátl mě to přesto, že inscenaci znám a kolegové mi vysvětlili záměry, které režisérka vnesla do této inscenace. Doufám, že roli Rosiny budu moci někdy v budoucnu nastudovat za normálních studijních podmínek v klasické režii.

9. Významné představitelky Rosiny

Primadona rossinovského oboru, a koloraturního oboru vůbec, je italská mezzosopranistka **Cecilia Bartoli**. Narodila se 4. června 1966 v Římě. Tato interpretkyně se především specializuje na interpretaci mozartovských a rossiniiovských rolí, dále potom barokního repertoáru. Představitelsky umí Bartoli přesně vystihnout všechny vlastnosti Rosiny, jen na mě někdy působí radostně ztřeštěná. Tato zpěvačka je už dlouhá léta obdivována pro svou precizní koloraturní techniku. Zpívá s lehkostí, neuvěřitelnou přesností a to v nadpozemsky rychlých tempech. Její zpěv je tak čistý, že by se podle něj mohly zapisovat variace, které zpívá.

Velmi podobným typem jak fyzickým tak hlasovým je španělská mezzosopranistka **Terresa Berganza**. Umělkyně se narodila 16. března 1935. A patří o jednu generaci starším pěvkyním. Představitelsky je skvělou Rosinou, už proto, že je národností Španělka. Tedy v temperamentu od Bartoli se liší tím, že její energie je zadržovaná a vznešená, což přesně vystihuje španělskou povahu a přesně mou představu Rosiny. Její barva hlasu je někdy podle mého soudu až moc světlá, přesto je její pěvecká technika virtuózní a právem se stala jednou z nejčastěji obsazovaných interpretek této role.

Ke stejné generaci patří americká mezzosopranistka **Marylin Horne**, narozena 16. ledna 1934. Tato pěvkyně disponovala neuvěřitelným zvukem a rozsahem v hrudním rejstříku. Přesto, že její hlas ve střední a vysoké poloze nebyl příliš tmavý, její hrudní rejstřík měl neuvěřitelnou barvu a znělost. Využívala své přednosti hluboké polohy, a proto své koloratury při zdobení vedla do hlubokých poloh (stejně tak jako do vysokých), a naprosto jako ojedinelá si mohla dovolit na konci koloraturních kadencí vytvořit vrchol árie ve spodní poloze (na malém h!).

Řecká mezzosopranistka **Agnes Baltsa**, narozena 19. listopadu 1944, je skvělou interpretkou Rosiny na nahrávce, kterou řídil N. Marriner. Musím podotknout, že vedle všech excelentních výkonů (T. Allen, F. Araiza), mě Baltsa přesvědčila perfektním provedením koloratur v dosti rychlých tempech. Navíc její barva a kulatost hlasu nejvíce odpovídá mé estetické představě krásy tónu.

Současnou a častou interpretkou rossiniovských rolí a koloraturního oboru vůbec je **Joyce Didonato**. Americká mezzosopranistka se narodila 13. února 1969. Přesto, že koloratury provádí bezchybně a její hlas má příjemnou kulatou barvu, nepatří k mým nejoblíbenějším interpretkám Rosiny. Naprosto jistě však právem patří k světové špičce interpretek této role a koloraturního oboru vůbec.

Můj pohled je především zaměřen na mezzosopránové Rosiny. Už z důvodu vlastního hlasového zamření a také proto, že Rossini psal tuto roli právě pro tento obor. Ovšem nemůžu vynechat jméno **Marie Callas**. Na nahrávce z roku 1957 mě naprosto přesvědčila, o svém skvělém pěveckém umění, překrásném hlasu, smyslu pro muzikalitu, styl jakým zpívá a to jakým způsobem dokázala hlasem vyjádřit přesný význam slov, které zpívá. Nepotřebuji vidět, co se děje na jevišti přesto přesně cítím a vnímám emoci jejího hlasu. Musím tedy i přiznat, že tak skvěle provedené koloratury jsem z jejích úst neočekávala. Všechna má úcta patří Marii Callas.

Dále bych chtěla jmenovat interpretky této role, jako jsou **Janet Baker**, **Jennifer Larmore**, nebo je **Elina Garanča**. Také mezzosopranistka Frederica von Stade je představitelka rossiniovských rolí, ale její jméno je především spojeno se skvělým filmovým zpracováním Cenerentolly.

Česká přední představitelka této role byla **Jana Jonášová**. Narodila se 28. dubna 1943. Tato česká koloraturní sopranistka byla dlouholetou členkou opery Národního divadla. Kromě Rosiny ztvárnila řadu rolí koloraturního oboru, např. Královna noci (Die Zauberflöte / W. A. Mozart), Zerbinetta (Ariadne auf Nasos /

R. Strauss), Violetta Valéry (La traviata / G. Verdi) nebo Lucii (Lucia di Lammermoore / G. Donizetti).

Současnou interpretkou role Rosiny je **Michaela Kapustová**. Tuto roli zpívá v nynější inscenaci Národního divadla v Praze. Svou skvělou pěveckou technikou právem patří k vynikajícím interpretkám belcantového a koloraturního repertoáru u nás.

Závěr

G. Rossini zkomponoval operu *Il barbiere di Siviglia* podle komediální hry P. A. Beaumarchaise. Tak jak byla hra *Le Barbier de Séville* ou *la Précaution inutile* ve své době úspěšná, stala se slavnou i tato opera a dodnes je její uvádění oblíbené a časté. V kompozičním stylu navázal Rossini ve svém díle na mistry belcanta. Kolorатурní zpěv, který zdobí toto dílo, je příležitostí pro interprety, jak mohou zdokonalit nebo presentovat svou pěveckou vokální techniku. Situační humor může pobavit nejen diváky, ale samotné protagonisty.

Role Rosiny, na níž je v této práci kladen důraz, je skvělou příležitostí pro mladé začínající zpěvačky. Tuto roli, dle mého názoru, mohou s trochou dobré vůle zpívat skutečny všechny typy hlasů, pokud se dostanou na určitou technickou úroveň. Jedním z předpokladů je fakt, že Rossini tento typ rolí psal pro mezzosoprány a alty, které později ve své kariéře zpívaly i sopránové party. A nakonec postupem doby se stalo oblíbeným tuto roli obsazovat lehkými soprány. Umožňuje to také variování lehčích či těžších typů koloratur, dle libosti, možnosti nebo technické zdatnosti interpreta. V druhém případě může být tato role vnímána jako mistrovský kousek již zkušené umělkyně.

Vlastní nastudování této role pro Moravské divadlo v Olomouci, bylo pro mne prověrkou, jak dobře rozvrhnout samostatné nastudování během krátké doby a jak se vyrovnat s interpretací role v režii, která neodpovídá mému chápání a cítění role. Přesto je však pro mne zpěv této role radostí. Doufám, že se s touto rolí ještě někdy v budoucnu budu moci setkat.

Soupis použitých pramenů a literatury:

Dr. B. Regler – Bellinger, W. Schenck, H. Winking: Opera Velká encyklopedie

L. Orrey, G. Chase: The Encyclopedia of Opera Hardcover

K. V. Burian: Gioacchino Rossini

V. Reitererová, J. Havlík, L. Velek: Mistři klasické hudby, Rossini

J. Trojan: Dějiny opery, II Romantismus (19. století)

M. Kronbergerová: G. Rossini, Lazebník sevillský, pracovní překlad