

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy



VERISMUS NA SCÉNĚ NÁRODNÍHO DIVADLA V PRAZE

Bakalářská práce

Vedoucí BP: Mgr. MgA. Iva Volavá

Oponent BP: Mgr. MgA. Marek Valášek, Ph.D.

Místo odevzdání: M. D. Rettigové 4, Praha 1, 116 39

Datum odevzdání: 27. 6. 2014

Autorka BP: Jana Kastnerová

Obor: Český jazyk – Hudební výchova

Druh a forma studia: bakalářské, prezenční

3. ročník

Resumé

Hudební směr verismus je ve světě, a tím spíše v českých zemích, považován za jeden z méně známých. Cílem mé práce je popsat jeho stěžejní myšlenky, okolnosti vzniku v Itálii a připomenout jeho hlavní představitele na mezinárodní i české scéně.

V teoretické části analyzuji důvody nízkého zájmu o verismus v českých zemích. Na základě ankety jsem provedla výzkum jak mezi hudebníky, tak nehudebníky týkající se především rozšíření povědomí o hudebním směru – verismu. Respondenti z řad mých přátel, kolegů i pedagogů odpovídali na stejnou otázku, zda znají některé z vybraných známých árií z operních děl tohoto období.

Další způsob, který jsem ve své práci pro zobrazení české operní scény zvolila, byl výčet veristických inscenací uvedených v programech Národního divadla a Státní opery Praha napříč léty, kdy se verismu dostávalo ve světě největšího ohlasu. Jako zdroj informací jsem využila archiv Národního divadla zpracovaný pomocí skriptu do podoby grafu.

Konečně součástí mé práce je komparace vybrané árie v podání mém a v podání pěvkyně Renaty Tebaldi. Srovnání se zaměřuje především na interpretační stránku provedení. Záznamy obou provedení a databáze v elektronické formě (CD) a notový materiál jsou přiloženy k mé práci.

Summary

Musical direction verism is in the world, and even more so in the Czech lands, considered one of the less known. The aim of my thesis is to describe its fundamental ideas, the circumstances of its birth in Italy and to recall the chief representatives of the Czech and international scenes.

In the theoretical part I analyzed the reasons for low interest in verism in the Czech lands. Based on a survey I conducted research in both musician and non-musician spheres, especially concerning the prevalence of awareness about the musical direction - verism. Respondents from among my friends, colleagues and teachers answered the same question, whether they knew some of the well-known arias from opera works of the said period.

Another way I chose in my work for the display of the Czech opera scene was the enumeration of veristic productions listed in the programs of the National Theatre and Prague State Opera over the years ago when verism received the largest worldwide acclaim. As a source of information I made use of the National theatre archive processed in the form of a graph.

Finally, a part of my job is the comparison of selected arias in my performance and in that of soprano Renata Tebaldi. The comparison focuses primarily on interpretative aspect.

Both interpretations and database records in electronic form (CD) as well as the sheet music are attached to my work.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně za vedení Mgr. MgA. Ivy Volavé s použitím literatury a pramenů uvedených v příložené bibliografii.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze bakalářské práce je identická s tištěnou verzí.

Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla použita k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne 27. 6. 2014

.....

Jana Kastnerová

Poděkování

Děkuji Mgr. MgA. Ivě Volavé za podporu, odborné vedení a cenné rady, které pomohly vzniku této bakalářské práce.

Mé poděkování patří také Bc. Petru Cimlovi za spolupráci při získávání údajů pro výzkumnou část práce.

V neposlední řadě děkuji PhDr. Marii Kronbergerové, Ph.D. za odborný překlad vybrané árie.

Jana Kastnerová

Obsah

Úvod.....	8
1 Verismus – umělecký směr	9
1.1 Historické okolnosti v Itálii na přelomu století.....	9
1.2 Hlavní rysy uměleckého směru verismu.....	10
1.2.1 Umělecký svět na přelomu století	10
1.2.2 Verismus v literatuře	10
1.3 Verismus v hudbě	12
2 Veristé – hudební skladatelé.....	15
2.1 Pietro Mascagni	15
2.2 Ruggiero Leoncavallo	17
2.3 Giacomo Puccini.....	20
2.4 Umberto Giordano	24
2.5 Prvky verismu v hudbě Leoše Janáčka	24
3 Verismus na scéně Národního divadla v Praze	25
3.1 Osobnost Zdeňka Nejedlého (1878–1962)	25
3.2 Ema Destinnová – Pucciniho interpreta.....	28
3.2.1 Destinnová očima české hudební vědy	31
3.3 Slavní pěvci ND v rolích veristických oper.....	34
4 Analýza o povědomí verismu mezi odbornou a laickou veřejností	38
4.1 Metodika měření	38
4.2 Výsledky měření	39
4.3 Závěr z měření	41
5 Analýza rozložení veristických a ostatních oper v představeních ND za dobu jeho existence	42
5.1 Motivace výzkumu	42

5.2	Metodologie a technika tvorby grafů.....	42
5.3	Grafy	43
5.4	Závěry a vyhodnocení výsledků	45
6	Interpretační analýza árie „Son pochi fiori“	46
	Závěr	50
	Seznam použité literatury a pramenů.....	51
	Přílohy.....	54
	Seznam vyobrazení	60

Úvod

K Národnímu divadlu, především jeho operním scénám, jsem měla vždy blízký vztah. Byla jsem členkou souboru Dětské opery Praha, kde jsem získala řadu zkušeností jak pěveckých, tak i jevištních. Měla jsem možnost seznámit se blíže jak se scénou samotného Národního divadla v Praze, tak s prostředím mnoha českých divadel.

Mé pozdější studium klasického zpěvu na Pražské konzervatoři provázela myšlenka se do tohoto prostředí opět vrátit. I můj vybraný studijní obor na vysoké škole úzce koresponduje s vážnou hudbou. Ta je již nedílnou součástí mého každodenního života.

Z mého pohledu je jedním z nejlákavějších hudebních žánrů opera. V průběhu mé pěvecké praxe jsem se setkala s řadou slavných árií, nejvíce mě ale svým emocionálním nábojem oslovila veristická „Son pochi fiori“ z opery *L'Amico Fritz* Pietra Mascagniho. Z tohoto důvodu jsem se začala o veristickou tvorbu zajímat hlouběji.

Toto téma bych ráda přiblížila co možná nejširší veřejnosti prostřednictvím mé práce „Verismus na scéně Národního divadla v Praze“. Práce by mohla najít uplatnění i v rámci pedagogické činnosti v oblasti výuky hudby. Cílem je blíže seznámit pedagogy hudební výchovy s tvůrčím obdobím verismu ve světě i u nás. Domnívám se, že verismus pro svou silnou emocionálnost je vhodným zástupcem při přiblížení operní tvorby mládeži.

Součástí mé práce bylo mimo jiné zjistit úroveň povědomí o verismu v Čechách a jeho přijetí v uměleckých kruzích. Tento výzkum probíhal formou statistického měření. Žebříček nejpopulárnějších veristických árií byl sestaven nejen pro účely statistik, ale současně jako pomůcka pro výběr poslechových ukázek v hodinách hudební výchovy na školách.

1 VERISMUS – UMĚLECKÝ SMĚR

Pojem verismus vychází z italského slova „*vero*“ – pravda či latinského „*verus*“ – pravý, „*veritas*“ – pravda. Jedná se o umělecký sloh, který je spojován výhradně s územím Itálie. Jeho cílem bylo zpodobnit především v uměleckém díle pravdu, výstižně zachytit lidské povahy a charaktery. S verismem se můžeme setkat v různých uměleckých disciplínách, ve výtvarném umění, minoritně v literatuře, zejména však v hudbě.

1.1 Historické okolnosti v Itálii na přelomu století

Po napoleonských válkách v letech 1803–1815 a následně po bojích, které usilovaly o osvobození Itálie z politického a hospodářského hlediska, Itálie spěje ke sjednocení v jeden územní komplex. Tyto snahy jsou výrazným prvkem v operách Giuseppe Verdiho, nejvýznamnějšího tvůrce italské opery 19. století, ze kterého vychází verističtí autoři koncem tohoto století. Následující citace nám pomůže přiblížit dobovou situaci v italském Miláně: *„Po sjednocení země (1870) prožívalo rychlý přerod v moderní velkoměsto s obchodními a podnikatelskými centry. Všemu dominovalo úsilí obstát v hospodářské konkurenci a ekonomické úspěchy se pak samozřejmě promítaly i do kultury. Vytvářely se podmínky pro novou produkci, kterou si současná společnost vynucovala až příliš rychle. Nedočkavost, touha po zcela novém, konkrétnějším životě i jeho vyjádření v umění utlumovala velké ideály romantismu, překotná modernizace vyžadovala vyjadřovací prostředky reálného života.“*¹ Proto se koncem 19. a na počátku 20. století začínají formovat zcela nové umělecké směry, které odmítají staré konvence a zabírají ostrý postoj vůči společnosti. Nechtějí už sloužit společenským konvencím, ale plně upřednostňují autorovu subjektivizaci. Dávají tvůrci možnost šokovat a vyvolávat otázky.

¹ Archiv Národního divadla. [online]. [cit. 2014-03-09]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=ArchivniDokument.aspx&ad=268>.

1.2 Hlavní rysy uměleckého směru verismu

Veristé se především inspirovali běžným každodenním životem zasazeným do venkovského a dělnického prostředí. Ústředním hrdinou je obyčejný člověk s problémy a konflikty všedního dne, který je obvykle dohnán do vyhrocených situací. Příběhy naplňují například motivy zločinů z vášně. Verismus požaduje nutnou kritiku nižších vrstev a společenských nešvarů. V dílech je patrný častý kontext regionu, konturou příběhu jsou pak sociální vztahy. Děj je prezentován čistě objektivně, nereflektuje žádné autorovy sugestivní myšlenky.

1.2.1 Umělecký svět na přelomu století

Tendence nových směrů vznikajících přibližně v období let 1890–1918, které označujeme jako přelom století, se dotkly hned několika uměleckých odvětví. Především v oblasti literatury a malířství hovoříme o impresionismu, expresionismu, symbolismu či dekadenci. Můžeme zmínit i méně známý fauvismus, nebo skupinu tvůrců označujících se jako „naivní malíři“.

Fauvismem je označován francouzský umělecký směr z počátku 20. století (konkrétně 1903–1907) podobající se německému expresionismu. Fauvisté usilovali o čistou barvu, která s objektem nijak nesouvisela (např. červená tráva, modré stromy, zelené mraky atd.). Autoři k nám hovoří skrze barvu, skrze její kontrasty a jejich hlavním cílem je „docílit dokonalé harmonie mezi emocionálním výrazem a dekorativní kompozicí.“ „*Základem obrazu je rytmus a kontrast zářivých ploch, které ovšem musí působit harmonicky.*“² „Naivní malíři“ pozorovateli umožňují poznat utajenou cestu do světa kouzel a symbolů. Často jsou inspirováni svými sny. Nejde však o dětskou jednoduchost, jak by se mohli mnozí domnívat. V jejich díle je patrná jednoduchá technika, ale zároveň jsou mistry v dokonalé propracovanosti detailů.

1.2.2 Verismus v literatuře

V literatuře můžeme základy veristického umění vnímat v rostoucím zájmu o realismus a naturalismus. Verismus je směr italský, ale jeho prvky nacházíme už ve francouzském naturalismu. Inspiraci hledal v dílech populárních francouzských

² GOUEL, Zia. *Avante guardia* [online]. 2012 [cit. 2014-03-09]. Dostupné z: <http://avanteguardia.blogspot.cz/2012/10/avantgarda-vi-fauvismus.html>.

spisovatelů, jako byl Alexandre Dumas mladší³ nebo Émile Zola⁴. Ten bývá často označován jako „učitel italského verismu.“ Verismus se staví do opozice proti idealismu a symbolismu v literatuře.

Zřejmě i prostředí Sicílie, ze kterého autoři pocházeli, zaujímalo ve veristické tvorbě významnou pozici. Způsob temperamentního jižanského života tvůrce ovlivňoval. Často se ve svých dílech inspirovali sicilským venkovem a životem tamních obyvatel. Mezi hlavní italské představitele, kteří zásadně přispěli k formování veristické tendence, řadíme literáty sicilského původu Giovanniho Vergu a Luigiho Capuanu. Ti sepsali své teze do *manifestu verismu* (Miláno 1880). Jejich tvorba byla význačným přínosem pro divadelnictví konce 19. století.

Giovanni Verga⁵ je jeden z nejvýznamnějších představitelů veristického umění. Jak v literatuře, tak i na fotografiích se snažil o to, aby lidská tvář byla zachycena s naprostou přesností, tudíž pravdivě. Spisovatelskou dráhu zahájil už v raných letech. Profesionálně se proslavil jako portrétní fotograf, realistický spisovatel, romanopisec či autor povídek. Do světa umění přispěl například románem *I Malavoglia*, který je považován za vrcholné dílo italského verismu. Důležitou pozici ve Vergově tvorbě zaujímají obrazy života na Sicílii, zejména povídka *Cavalleria Rusticana* z roku 1880, jejíž dramatická podoba posloužila jako literární předloha pro základní veristické dílo, stejnojmennou operu Pietra Mascagniho, *Sedlák kavalír*.

V souvislosti s veristickou literaturou hovoříme také o teoretikovi, prozaikovi, dramatikovi, novináři, literárním kritikovi a politikovi **Luigi Capuanovi**,⁶ který Vergu doprovázel na cestě verismem. Jako důležité u něj spatřujeme období kolem roku 1864, kdy se pouští do literární práce a začíná se věnovat novinářské činnosti. Konkrétně přispívá svou divadelní kritikou do časopisu *La Nazione*, píše kritické články pro časopis *Rivista italica* a noviny *Corriere della sera*. Důležitost přikládáme románu *Giacinta* z roku 1879, který je považován za manifest italského verismu. Capuana se spolu s Vergou stali jeho teoretiky. Do operní tvorby přispěl svým librettem k opeře *Malia* Francesca Paola

³ Alexandre Dumas ml. (1824–1895), francouzský prozaik a dramatik.

⁴ Émile Zola (1840–1902), francouzský spisovatel, představitel naturalismu.

⁵ Giovanni Verga (1840–1922), italský představitel realismu, portrétní fotograf.

⁶ Luigi Capuano (1839–1915), italský spisovatel, literární kritik.

Frontiniho. V letech 1877–1881 se dostává do úzkého okruhu milánského hnutí *La Scapigliatura*. Slovník italských spisovatelů hovoří o „scapigliatuře“ takto: „ ... heterogenní seskupení, v němž se setkávali literáti, malíři a hudebníci, uhlazení dandyové i bohémští „proklatci“, závislí na alkoholu a drogách. Příslušníci této skupiny, označovaní někdy jako „třetí romantismus“, předjímající však ve skutečnosti poetiky *fin de siècle*, zaměřovali svůj protest proti všemu, s čím nová společnost přicházela: proti ekonomické pragmatičnosti, proti pozitivisticky orientovanému duchovnímu klimatu, proti uniformizaci jazyka, jak si ji představoval Manzoni,⁷ proti provinčnímu rázu italské literatury.“⁸ Scapigliati oceňovali zejména díla symbolistická, sentimentální a humoristická.

1.3 Verismus v hudbě

Když hovoříme o verismu, chápeme ho jako operní umělecký směr z konce 19. a počátku 20. století ryze italského charakteru. V operní tvorbě stojí vedle italského verismu německý pozdní romantismus⁹ a francouzský impresionismus¹⁰. Veristé navazují na typickou zpěvnost mistrů italské opery Gaetana Donizettiho¹¹ a Giuseppe Verdiho¹². Verdi se ve své třetí etapě snaží odklonit od svých raných oper, které se vyznačovaly myšlenkou masivních scén. Hledá jinou cestu – věnuje se rozvoji psychologizace postav. Vyvolává u diváka soucit s postavami. To můžeme pozorovat v operách *Rigoletto* či *La Traviatta*.

Výrazným inspirativním zdrojem veristů byla ovšem opera skladatele francouzského původu Georgese Bizeta¹³ *Carmen*, podle novely Prospera Mériméa. Autory libreta je dvojice literátů, Henri Meilhac a Ludovic Halévy, díky jejichž práci je libreto považováno za jedno z nejlepších v dějinách opery. *Carmen* je realistické drama lásky a žárlivosti. Tato slavná opera, jejíž děj se odehrává ve španělském prostředí, má sociálně kritický záměr. Stejně tak tomu je ve většině veristických oper.

⁷ Alessandro Manzoni (1785–1873), italský spisovatel.

⁸ PELÁN, J. *Slovník italských spisovatelů*. Praha : Libri, 2004, s. 67. ISBN 80-7277-180-9.

⁹ Např. Richard Strauss (1864–1949), *Růžový kavalír*, *Salome*, *Elektra*.

¹⁰ Např. Claude Debussy (1862–1918), *Pelleas a Mellisanda*.

¹¹ Gaetano Donizetti (1797–1848), italský operní skladatel.

¹² Giuseppe Verdi (1813–1901), italský hudební skladatel.

¹³ Georges Bizet (1838–1875), francouzský hudební skladatel.

Příběhy jsou plné napětí, vzrušení, vášně. Jsou propleteny řadou tragických osudů s výrazným prvkem citovosti. Díla obsahují i příznak sentimentálnosti.

Verismus je zároveň reakcí na romantizující velkou operu, která dominovala v Itálii v průběhu 19. století. V publikaci *Dějiny opery* Jan Trojan uvádí: „*Verismus na operní scéně se zrodil z odporu vůči historizující a idealistické opeře s látkami přežívajícího romantismu. Místo mytologických a heroických námětů vystupuje u veristů do popředí zájem o denní život prostých lidí, tísněných společenskými konflikty. Děj veristických oper má prudký spád, postavy jsou charakterově vyhroceny, příběh spěje k drásavému konci. Hnacími momenty děje bývají stupňované afekty, brutalita, pudovost, láska a nenávisť.*“¹⁴

Skladatelé přinášejí řadu nových prvků. Hudba je naplněna výraznou melodikou, harmonie je koloristicky vystavěna. S tím souvisí bohatě rozvinuté recitativní a ariózní pasáže. Instrumentální provedení je bohaté, pestré, naplněné barevností a náladami.

Zalíbení hledají v exotických námětech. Používají lidové, průrazné melodiky elementárních rytmů, prosté formy s ohromnými emocionálními vrcholy. Celá výstavba veristických oper dává prostor k dokonalé prezentaci pěveckých technik sólistů a jejich výrazných hlasů. Hudba se opírá o dějovou linii opery a koresponduje s vývojem postav. V orchestru hledá nové a drsné barvy, jimiž se snaží diváka probudit a otrást jím. Používá nezvyklé nástrojové kombinace (žestě a perkusy aj.). Tím se hudba naplňuje rozmanitými náladami a tóny. Tvůrci veristických oper používají řadu postupů, které pro tehdejšího diváka nebyly známé. Výstavbu árií obzvlášťňuje rozmanitá škála celotónových stupnic. Nechybí zde ani použití nových harmonických postupů, tzn. terciové spřízněné akordy v působivých sledech, mimotonální dominanty, sledy zvětšených kvintakordů, užití nerozváděných a zmenšených septakordů. Časté jsou i paralelismy a instrumentační efekty. Verismus je ve svých slavných projevech nesen skvělým divadelním temperamentem a opírá se o výborně zpracovaná libreta, která v konkrétních prostředích pomáhají zachytit dramaticky vyhrocené životní osudy.

Dalším podstatným znakem operního verismu je: „... *úsilí o maximální působivost a sdělnost. Proto usiluje nejen o krásu témburu – hlasového i nástrojového –, ale i o prostou melodiku, blízkou často lidové zpěvnosti, a také o jednoduché formování árií a ostatních*

¹⁴ TROJAN, J. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Praha: Ladislav Horáček - Paseka, 2001, s. 167. ISBN 80-7185-348-8.

uzavřených útvarů.“¹⁵ Jednotlivé operní výstupy do sebe zapadají, vzájemně se doplňují. Veristé odmítají jakékoliv přerušení děje. Přestávky mezi dějstvími jsou nežádoucí. Autoři zastávají názor, že chceme-li být pravdiví, nemůžeme do drsné a kruté pravdy zařazovat přestávky. Ty diváka „strhnou“ zpět do všední reality. Opeře se tak daří zapůsobit dojmem jednoho obrovského, dokonale plynoucího díla vrcholné kvality.

Veristé byli na jednu stranu oblíbení, ale na druhou stranu se vyskytovaly pochyby nad jejich uměleckou silou. Verdi se poněkud distancoval od jejich chápání hudby ve jménu umělecké pravdy.

Konkrétní informace o vzniku verismu se z žádné odborné literatury nedozvíme. Jak píše ve své diplomové práci M. Mazánek: *„Zásadním nedostatkem uvedených definic je fakt, že žádná z nich neobsahuje vysvětlení, kdo a kdy poprvé výraz verismus použil ve vztahu ke konkrétním literárním nebo hudebním dílům. Z definic se tak nedozvíme, zda spisovatelé, kteří byli u zrodu verismu, tvořili prvoplánově díla, jež mají odpovídat určitým ideám – a hlavně kdo tyto ideje definoval – nebo zda byl tento směr definován někým jiným před vznikem samotných děl nebo později po jejich vzniku.“*¹⁶

¹⁵ SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*. Praha : TOGGA agency, s. r. o., 2001, s. 514. ISBN 80-902912-0-1.

¹⁶ MAZÁNEK, M. *Pucciniho Turandot: typologie opery a analytické sondy* [online]. 2007 [cit. 2014-04-04]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Miloš Štědroň. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/64691/ff_m/>.

2 VERISTÉ – HUDEBNÍ SKLADATELÉ

Jako každá umělecky významná etapa, tak i verismus se pyšní řadou autorů, kteří byli obdařeni výjimečným talentem a citem pro hudební vyjádření. Jejich nápaditá tvorba, kompoziční výstavba a práce s tématem byla obdivuhodná. Díla se dodnes těší ohromnému diváckému zájmu. Hudba verismu se stala nadčasovou. Mezi velikány, tvůrce veristických oper, řadíme trojici jmen Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo a Giacomo Puccini. Svým dílem verismu přispěli také autoři méně známí, Umberto Giordano, Francesco Cilea a ve 20. století potom Ermanno Wolf-Ferrari. Jména Mascagni, Leoncavallo, Giordano a Cilea tvoří tzv. „Mladou italskou školu“ (*Giovane scuola italiana*). Vedle skladatelů zaujímají své patřičné místo libretisté té doby, Luigi Illica a Giuseppe Giacosa, Ferdinando Fontana či Ettore Romagnoli. Proud verismu má své zástupce i na území Německa. Jsou jimi skladatelé Eugen d'Albert a Max von Schillings. V české operní literatuře se s pojmem verismus setkáváme pouze okrajově ve spojitosti s dílem Leoše Janáčka.

2.1 Pietro Mascagni

(7. 12. 1863, Livorno – 2. 8. 1945, Řím)

Pietro Mascagni, celým jménem Pietro Antonio Stefano Mascagni, italský skladatel a dirigent si svou zálibu v hudbě prosazoval velmi obtížně. Už v dětství se dostavila řada sporů spatřených s Pietroovým otcem, pekařem z Livorna, který mladého Mascagniho v jeho touze po hudbě odmítal podpořit. Proto se rozhodl studovat tajně. Podpory a poskytnutí ubytování se dočkal u strýčka, který se o chlapce vyhnaného z domu staral. Základní hudební poznatky získal v livornské Schole cantorum. Jeho rané kantáty se setkaly s úspěchem, což Mascagnimu umožnilo zaplatit si studia na milánské konzervatoři. Zde byl v letech 1881–1884 žákem Amilcare Ponchielliho.¹⁷ Konzervatoř však nedostudoval. Před absolutoriem školu ukončil a přijal funkci dirigenta u kočovné operetní společnosti. Jako kapelník zde nepůsobil dlouho. Oženil se a roku 1887 usadil ve venkovském městečku Cerignole v Apulii, kde působil jako kapelník a učitel hudby.

Rozhodujícím momentem v jeho životě bylo období, kdy italské nakladatelství Sonzogno vypsaló hudební soutěž o operní jednoaktovku. Na naléhání přátel se Mascagni rozhodl soutěže zúčastnit. Rychle se tedy dal do komponování opery *Cavalleria rusticana* (*Sedlák kavalír*). Původně dvouaktové dílo spojil v jednoaktové pomocí slavného

¹⁷ Amilcare Ponchielli (1834–1886), italský operní skladatel; jeho nejslavnější opera *La gioconda*.

Intermezza sinfonica. Libretisté Giovanni Targioni – Tozzetti a Guido Menasci text upravili, jako literární předlohu použili dramatinovanou povídku Giovanniho Vergy ze sbírky *Sicilské povídky*. Roku 1890 Mascagni v soutěži zvítězil a nová opera byla nastudována. Její premiéra se uskutečnila ještě téhož roku na scéně Teatro Constanzi v Římě. Bouřlivých ovací a slávy se mladému skladateli dostalo z celého světa. Publikum očekávalo s nadšením nová autorova operní díla. Mascagni naprosto propadá operní tvorbě. Ale ukázalo se, že jeho prvotina byla jediným úspěchem, kterého docílil. Krátkodobě se na světových pódiiích ujala ještě opera *L'Amico Fritz (Kmotr Fricek)* z roku 1891. I přes výrazné obměňování témat nezískala žádná z jeho dalších oper (celkem přes 15) v hudebním světě takové uznání, jakého se dostalo jeho opeře *Cavalleria rusticana*.

„Na své nové objevení možná čeká Mascagniho zajímavá, tříaktová *Iris* (Řím, Teatro Constanzi 1898). Představuje první operní zpracování orientální (japonské) látky, šest let před Pucciniho *Madame Butterfly*, a zároveň dosvědčuje první ohlas symbolismu v italské opeře. Ještě silněji než ve svých starších dílech zde Mascagni vystupňoval svůj deklamativní styl (*stile declamativo*).“¹⁸

Roku 1895 přijal místo ředitele konzervatoře v Pesaru a od roku 1900 se převážně věnoval dirigentské činnosti.

Na přelomu století absolvoval úspěšné turné po Rusku. Roku 1911 následovalo turné v Argentině, v Buenos Aires, kde se své premiéry dočkala tříaktová opera, tzv. *leggenda drammatica, Isabeau*, a to pod taktovkou samotného skladatele. Publikum byla přijata s velkým nadšením. Autorem libreta byl dramatik Luigi Illica, nejproduktivnější libretista a blízký spolupracovník Mascagniho. S jeho jménem se setkáváme ve spojitosti s G. Puccinim. Velkým fiaskem Mascagniho tvůrčího období bylo ale turné po USA s neoprávněným souborem, které ho za neplacení účtů dostalo až do bostonského vězení.

V poslední etapě Mascagniho života se se značnými neúspěchy vyrovnávaly i jeho poslední dvě opery, *Lodoletta* (1917) a *Il Piccolo Marat* (1921). Důležitým úsekem v jeho tvůrčí činnosti bylo rozmezí let 1927–1932. Jako dirigent se publiku předvedl několikrát i v Československu. Zde pod jeho taktovkou byla provedena na různých scénách jeho

¹⁸ TROJAN, J.: *Dějiny opery*: ..., c. d., s. 168 (srov. pozn. 14).

slavná *Cavalleria rusticana*,¹⁹ v Praze řídil Verdiho *Rekviem* a pod jeho vedením zazněla i opera Giuseppe Verdiho *Aida*, tentokrát v Brně.²⁰

V roce 1929 převzal po Toscaninim místo ředitele La Scaly v Miláně. Důležitost přikládáme roku 1940, kdy byla výročně uvedena jeho padesát let hraná opera *Cavalleria rusticana*. Po pádu fašistického režimu se Mascagni odebral do ústraní. Krátce po válce umírá v Římě, kde se rozhodl dožít svůj život v ústraní. „*Mascagniho dědictví lze krátce shrnout takto: kolem tuctu působivých výňatků z nepříliš dokonalých skladeb a jedna úspěšná opera, jejíž sláva nevyprchala ani po více než stu letech.*“²¹

2.2 Ruggiero Leoncavallo

(8. 3. 1858, Neapol – 9. 8. 1919, Montecatini Termini – 23. 4. 1957)

O skladatelově přesném datu narození se spekuluje. Některé prameny uvádějí datum 23. 4. 1857,²² ale sám Leoncavallo uvedl datum svého narození 8. 3. 1858. Ruggiero Leoncavallo pocházel z rodiny, kde se už jako chlapec setkal s uměním. Jeho otec, policejní soudce, se věnoval i literární činnosti. Psal romány a stal se tak inspirací pro svého syna.

Jako student byl Leoncavallo velmi aktivní. Kromě úspěšného studia na neapolské konzervatoři si své vědomosti rozhodl rozšířit na univerzitě v Bologni, kam nastoupil roku 1876. Zde se věnoval studiu práva a literární vědy a po dvou letech získal doktorský titul. Leoncavallo oplýval výrazným talentem. I libreta ke svým operám si psal sám. Už ve dvaceti letech zkomponoval svou první operu *Chatterton*, ale její provedení nebylo nikdy uskutečněno. Skladatelova touha po úspěchu se tak nenaplnila.

V době prvního neúspěchu si musel Leoncavallo vydělávat na živobytí jiným způsobem. Věnoval se novinářské, překladatelské a učitelské činnosti. Živil se tvorbou písňovou a uplatnění si našel i jako klavírista v kavárnách. Poté se vydal do světa, navštívil Londýn, Paříž, prošel Holandsko, Německo a dostal se až do Káhiry. Po svém

¹⁹ HOSTOMSKÁ, A. *Průvodce operní tvorbou*. Praha : Svoboda – Libertas, 1993, s. 123. ISBN 80-205-0344-7.

²⁰ VOLEK, T. *Osobnosti světové hudby*. Praha : Mladá fronta, 1982, s. 140.

²¹ GAMOND, P. *Velcí skladatelé*. Praha : Svojtka & Co., 2002, s. 105. ISBN 80-7237-590-3.

²² HOSTOMSKÁ, A. *Průvodce operní tvorbou: ...*, c. d., s. 124 (srov. pozn. 19).

návratu do Itálie se pustil do komponování. Nejprve předložil vydavatelství Ricordi scénář opery *Soumrak*, který napsal již za svého pobytu v Paříži. Současně předložil libreto 1. dílu trilogie *Medicciové*.²³ Inspiraci hledal i v operní tetralogii Richarda Wagnera, *Prsten Nibelungův*.²⁴ Stejně jako Wagner se pustil do komponování rozsáhlého souborného díla, které nazval *Crepusculo (Soumrak)*. Toto dílo napsal při svém pobytu v Paříži. Sám autor se ze své trilogie velmi těšil, proto ho hluboce zasáhlo odmítnutí první dokončené části. Ta byla kritikou označena jako nezáživná.

Další velké zklamání čekalo na Leoncavalla po jeho návratu do Itálie. Vydavatelství Ricordi si od něj vyžádalo pouze libreto k opeře *Manon Lescaut*, na jejímž hudebním provedení pracoval později Puccini. Leoncavallova hudba propadá značnému nezájmu jak kritiky, tak i diváků.

Ohromného úspěchu a světového uznání se Leoncavallo dočkal roku 1892, kdy po vzoru Mascagniho uvedl jednoaktovku *I Pagliacci (Komedianti)*. Autor se v něm inspiroval skutečnou událostí - kriminálním případem, který vyšetřoval jeho otec. Libreto si skladatel napsal sám. Leoncavallova opera byla slavnostně uvedena na scéně Teatro dal Verme v Miláně. „Operu zahajuje prolog, který je vlastně manifestem verismu: básník nemá vyprávět smyšlené historky, ale má směle odhalovat strašnou životní pravdu. Ke zvýraznění děje, spějícího k děsivému závěru, použil skladatel jako kontrastu divadla na divadle.“²⁵ V roli Cania se předvedl jeden z nejvýznamnějších tenoristů té doby Enrico Caruso. Slavný pěvec tak svým obdivuhodným výkonem přispěl k nadšenému přijetí opery. Byl to jedinečný a bohužel poslední skladatelův úspěch. Hudbu dokázal dokonale propracovat. Zakomponoval do ní prvky opravdového života, citovosti a kontrastních nálad. Využívá tzv. „hru uvnitř hry“. Obzvláště v dramaticky vypjatých situacích je u něj patrná snaha o postavení prostých venkovanů na jeviště tak, aby docílil efektivnějšího zapůsobení na diváka. To ale mnohdy vedlo až k trivialitě v díle. V souvislosti s operou

²³ HOSTOMSKÁ, A.: *Kouzelný svět. Vyprávění o světové opeře*. Praha, Mladá fronta : 1960, s. 352.

²⁴ Richard Wagner (1813–1883), německý hudební skladatel, tvůrce souborného uměleckého díla, tzv. hudebního dramatu (gesamtkunstwerk).

²⁵ TROJAN, J. *Dějiny opery: ...*, c. d., s. 169 (srov. pozn. 14).

I Pagliacci hovoříme o nejúspěšnější operě italského hudebního verismu a zároveň o jediném úspěchu skladatele.

Další zdařilou operu *La bohème* složil Leoncavallo na stejný námět jako Puccini. Opera však neobstála v konkurenci s mnohem úspěšnějším stejnojmenným dílem Pucciniho *La bohème*, které bylo provedeno již o rok dříve (1895). Přesto díky hvězdnému obsazení tehdejšími tenorovým mistrem Carusem si získala Leoncavallova opera u diváků velkou oblibu. Leoncavallo ji poprvé uvedl roku 1896. Její počáteční sláva však postupně upadala na úkor Pucciniho díla.

V Leoncavallově tvorbě se setkáváme ještě s několika operami, které se však kladným ohlasům dobové kritiky příliš netěšily - *I Medici (Medicejští, 1893)*, *Zaza (1900)*, *Der Roland von Berlin (Roland z Berlína, 1904)*, *Gli Zingari (Cikáni, 1912)*, *Edipore (Kráľ Oidipus, 1920)* a další. Za zmínku stojí například první dvě jmenované opery, které se zpočátku projevíly jako úspěšné. Postupem času byly ale zatracované pro jejich silný sexuální podtext. Také germánské historické drama *Der Roland von Berlin* z roku 1904, psané na zakázku císaře Viléma II., se výrazného obdivu nedočkalo. A to ani v Berlíně. Leoncavallo si uvědomoval, že musí hledat jiné možnosti jak uspět a znovu si získat přízeň publika. Téhož roku si na své konto připisuje úspěch v podobě písně kratšího rozsahu *Mattinata*. Tu složil pro slavného tenoristu Enrica Carusa. V roce 1906 začíná podnikat cesty po Evropě a USA. Pokoušel se zde proniknout svými operetami, ale úspěchu *I Pagliacci* nedosáhl.

Leoncavallovo zdraví se po roce 1914 postupně zhoršovalo. Nemocný skladatel se uzavřel do sebe a stal se z něj člověk, který už od života nic neočekává. Postupně si začal uvědomovat, že jeho jediným světovým triumfem byla a bude jen krátká jednoaktová opera *I Pagliacci*.

Ruggiero Leoncavallo byl často dáván do souvislosti s tradičnějším autorem Pietrem Mascagnim. Oba autoři jsou si velice podobní – proslavili se výrazným úspěchem jediné jednoaktové opery. Jak Mascagniho *Cavalleria rusticana*, tak Leoncavallovy *I Pagliacci* jsou považovány „ ... za klíčové dílo estetické změny, protože svou drastičností a nárokem na pravdivost uplatňuje dva klíčové požadavky literárního verismu, aniž by se zpronevěřila „melodia italiana“ ve Verdiho smyslu.“²⁶ Svým rozsahem ale ani jedna nedostačovala

²⁶ JANSEN, J. *Opera*. Brno : Computer Press, 2004, s. 125. ISBN 80-251-0282-3.

celovečernímu představení, jak to bylo u mnohých oper jiných představitelů. Proto se jejich úspěšná díla zpravidla spojovala dohromady. Tím si skladatelé u publika získali přízvisko „božská dvojčata.“

2.3 Giacomo Puccini

(22. 12. 1858, Lucca – 29. 11. 1924, Brusel)

Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini byl operní skladatel italské národnosti, významný představitel hudebního verismu z přelomu 19. a 20. století. Původ hudební rodiny, ze které Puccini pocházel, můžeme hledat už na počátku 18. století. Řada jeho předků se věnovala pedagogické, skladatelské a varhanické činnosti. V chrámu sv. Martina v Luce byli ve funkci varhaníků a ředitelů kůru. Toto místo se dědilo z generace na generaci. Když bylo Puccinimu pět let, jeho otec Michele Puccini (1813–1864) předčasně zemřel. Na jeho místo měl nastoupit jeho syn. Hudebním základům se mladý Puccini naučil nejprve u svého strýce, poté u Carla Angeloniho.²⁷ Jako desetiletý chlapec nastoupil do chrámového sboru a ve čtrnácti letech se podle tradice stal jeho varhaníkem.

Puccini byl pro hudbu nadšený a dal se do komponování prvních skladeb, pochopitelně varhanních. Jeho pozornost se však po zhlédnutí Verdiho *Aidy* obrátila k tvorbě operní. Rozhodl se tedy pro studium na milánské konzervatoři, kam nastoupil roku 1880. Tím porušil rodinnou varhanickou tradici a zvolil vlastní cestu. Studentská léta pro Pucciniho představovala ryze bohémský život. Bezstarostného mládí si užíval s bratrem Michele, se kterým bydlel v milánském podkrovním bytě. Na konzervatoři byl žákem Bazziniho,²⁸ který Pucciniho zasvětil především do hudby německých autorů – Johanna Sebastiana Bacha,²⁹ Ludwiga van Beethovena³⁰ či Richarda Wagnera. Druhým důležitým průvodcem v Pucciniho cestě za slávou byl skladatel Arrigo Boito.³¹ Roku 1883

²⁷ Carlo Angeloni (1834–1901), vyučoval harmonii, varhany, zpěv a kontrapunkt; podílel se na vzdělání hudebníků několika generací.

²⁸ Antonio Joseph Bazzini (1818–1897), italský houslista, skladatel a učitel.

²⁹ Johann Sebastian Bach (1685–1750), významný německý hudební skladatel v období baroka.

³⁰ Ludwig van Beethoven (1770–1827), významný německý hudební skladatel, představitel první vídeňské školy klasicistní hudby.

³¹ Arrigo Boito (1842–1918), italský hudební skladatel, spisovatel, básník a hudební kritik.

nastupuje na pozici pedagoga Amilcare Ponchielli. Giacomo Puccini navštěvoval hodiny kompozice právě u Ponchielliho a pod jeho odborným vedením začal připravovat svou první operu *Le Villi* pro soutěž o nejlepší jednoaktovou operu vyhlášenou nakladatelem Sonzoginem. Prvotina na soutěži neuspěla, ale svého úspěchu se dočkala až o něco později. Významným momentem pro budoucí kariéru Pucciniho se stal večírek u milánského mecenáše umění, kde se skladatel postaral o hudební program. Zde měl mimo jiné příležitost seznámit se s řadou významných osobností tehdejší společnosti, především s nakladatelem Ricordim. Díky této události se mu podařilo zahájit dráhu velkého umělce. V roce 1884 byla v Teatro dal Verme s ohlasem uvedena jeho dvouaktová opera *Le Villi*. Po ní zkomponoval méně zdařilé operní dílo *Edgar* (1889), které bylo přijato chladně.

Profesní vzestup u Pucciniho nastal po uvedení jeho opery *Manon Lescaut*. Předlohou mu byla stejnojmenná novela Abbé Prévosta.³² Slavná premiéra se konala roku 1893 v Turíně. Díky *Manon Lescaut* se Puccinimu podařilo nastartovat dráhu vynikajícího a světově uznávaného umělce. Začalo se o něm hovořit jako o „přirozeném nástupci Verdiho“: „*Giacomo Puccini se zdá být v mnohém ohledu dědicem slávy Giuseppe Verdiho. Ačkoli se v mnohém podobá největšímu skladatelovi italské opery 19. století, přece se v mnohém liší. Na rozdíl od heroicko-historických látek Verdiho spoléhá Puccini především na psychologické náměty, líčí osudy lidí v lyricodramatických obrazech. Verdiho smysl pro melodii stupňuje Puccini ve smělych obloucích, příznačné pro jeho tvorbu jsou duety sopránů a tenorů v unisonu, jež stoupají do sladkých výšek.*“³³

O jisté podobnosti s Verdiho dílem se dovídáme i z publikace *Veliké srdce Ema Destinová* od M. Pospíšila: „*Naše hudební věda počátku 20. století uváděla také Pucciniho jméno vytrvale do souvislosti s verismem a docela zapomínala na prokazatelný fakt, že Puccini se do stylové blízkosti Pietra Mascagniho a Ruggiera Leoncavalla dostává jen ojediněle (ponejvíce v Plášti, některých scénách Toscy a Děvčete ze zlatého Západu) a že jeho umění je spřízněno spíše s hudebním realismem Giuseppe Verdiho.*“³⁴

³² Antoine François Prévost (1697–1763), francouzský spisovatel a romanopisec – více známý pod jménem Abbé Prévost.

³³ TROJAN, J. *Dějiny opery*: ..., c. d., s. 173 (srov. pozn. 14).

³⁴ POSPÍŠIL, M. *Veliké srdce Ema Destinová*. Praha : Supraphon, 1980, s. 151.

Pucciniho hudba se dostala do povědomí celé společnosti a stala se žádanou. Ale i slavný skladatel musel čelit připomínkám vůči svým operám, a to především ze strany odborné kritiky. Ta se v případě *Toscy* vymezovala vůči přílišné brutalitě libreta. Premiéra opery (Teatro Costanzi, 1900) byla velmi úspěšná, byť ne tak jako *La bohème* (Teatro Regio, 1896). *Madame Butterfly* byla po premiéře (La Scala, 1904) přijata chladně. Dílu byla vytýkána přílišná rozvleklost scén a zbytečné epizody. Puccini tyto vady poopravil a opera byla po tříměsíční pauze úspěšně uváděna na operních scénách světa. Všechny tři opery, *Tosca*, proslulá *La bohème* či *Madame Butterfly* se vždy u publika těšily nadšenému přijetí.

Stejného ohlasu již nedosáhla opera *La Fanciulla del West (Děvče ze zlatého Západu)*, upoutala však hvězdným obsazením v titulních rolích – Ema Destinová (Minnie) a Enrico Caruso (Dick Johnson). Pěvci diváky nadchli svou výjimečností, krásnými hlasy a interpretační pravdivostí. Premiéra se konala v Metropolitní opeře v New Yorku roku 1910. Okrajově se Puccini věnoval také operetě, kdy na objednávku Vídně složil *La rondine (Vlaštovka)*. Dílo nebylo příliš úspěšné.

Puccini pokračoval ve své tvorbě řadou drobnějších oper, které souborně nazýváme tzv. operním triptychem (*Trittico*, 1918). Jednotlivá témata si vzájemně kontrastují, avšak u obecnosti si jednoaktovky nezískaly takovou přízeň. Patří sem: *Il tabarro (Plášť)*, *Suor Angelica (Sestra Angelika)* a *Gianni Schicchi*. Právě groteskní *Gianni Schicchi* je z trojice nejznámější. U publika si tato jednoaktovka získala oblibu především svým temperamentním, veselým námětem, a árie „O mio babbino caro“ je vděčnou árií sopranistek.

Poslední autorovou operní kompozicí je lyrické hudební drama *Turandot*, na jejímž libretu se podíleli literáti Giuseppe Adami a Renato Simoni. Námět čerpá ze stejnojmenné hry Carla Gozziho.³⁵ Výběr předlohy pro operu *Turandot* nebyl pro Pucciniho jednoduchý. Nakonec se po přečtení Gozziho hry na libretisty obrátil se slovy: „*Jestliže mi z tohoto námětu uděláte druhou Turandot, plnou fantazie, poezie a lidského citu, zhudebním ji!*“³⁶ *Turandot* je považována za vrcholné a nejnápaditější dílo Pucciniho tvorby. Z hlediska

³⁵ Carlo Gozzi (1720–1806), italský dramatik, autor komedií, v dílech navazuje na tradici masek lidového divadla.

³⁶ POSPÍŠIL, M. *Giacomo Puccini Turandot: programová brožura*. Praha : Státní opera Praha, 2010, s. 14.

výrazových prostředků, precisní orchestrace, recitativů, ariózních pasáží či scénou dílo oplývá ojedinělým bohatstvím. Při práci na *Turandot* skladatel trpěl vážnou nemocí. Proto zanechal dílo nedokončené. Na základě jeho motivických náčrtků závěrečnou část, duet Kalafa a Turandot, dokončil Franco Alfano.³⁷ Slavné uvedení opery se konalo v milánském Teatro alla Scala roku 1926, až dva roky poté, co skladatel zemřel na rakovinu hltnu.

Hodnocení tvorby Giacoma Pucciniho v literatuře

„Ve svých prvních operách Puccini vycházel z verdiovské tradice, později se však hlásil ke směru leoncavallo – mascagniovskému. Puccini je ve svých operách hudebně dramatičtější, opery útočí velmi ostře na cit obecnstva a jeho technické projevové prostředky jsou vystupňovány do neobyčejné síly.“³⁸

„Jsou psány s jedinečným smyslem pro dramatické vyznění situací, pro vyhraněné lidské typy a jejich psychologický vývoj a ideálně využívají možností rozvinutého pěveckého umění. Autor se vědomě snažil, aby posluchače a diváka vždy strhoval silou předváděných emocí; v tom směru neváhal sáhnout i po laciných efektech (včetně exotických motivů). Jako velký melodik tradičního italského typu činil ústředním bodem svých děl projev silné milostné vášně s tragickými důsledky.“³⁹

*„Další důležitou kvalitou Pucciniho operních partitur je jejich schopnost dokonale vykreslit obraz orchestrálními prostředky, ať je to již divoký Západ v *Děvčeti ze zlatého Západu*, japonská krajina v *Madame Butterfly* či *Turandotův Peking*. Debussy, Francouz do morku kostí, o Bohémě řekl: ‚Neznám nikoho jiného, kdo popsal Paříž té doby tak dokonale‘. A dodal: ‚Kdyby se člověk nedržel, byl by ničím nezmiřněnou vervou jeho hudby smeten.‘“*

³⁷ Franco Alfano (1875–1954), italský hudební skladatel, klavírista a pedagog.

³⁸ PČOLOVÁ, G. *Hanuš Thein, režisér italských oper* [online]. 2012 [cit. 2014-04-11]. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta filozofická. Vedoucí práce Marta Ulrychová. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/11025/3482>.

³⁹ VOLEK, T. *Osobnosti světové hudby: ... c. d., s. 183 (srov. pozn. 20).*

„Puccini jednou napsal: „Všemohoucí se mě jednou dotkl malíčkem a řekl: „Piš pro divadlo, ale nezapomeň, jen pro něj.““⁴⁰

2.4 Umberto Giordano

(28. 8. 1867 Foggia – 12. 11. 1948 Milán)

Umberto Giordano byl italský hudební skladatel, který se zabýval především operní tvorbou. Vzdělání v oboru hudby získal na konzervatoři v Neapoli. S komponováním začal velice brzy. Už během studií se dal do psaní své první opery *Marina*, kterou přihlásil do hudební soutěže o nejlepší jednoaktovku (zde zvítězil Pietro Mascagni s *Cavalleria rusticana*). Celkově napsal Giordano jedenáct operních děl, z nichž se největšího úspěchu dočkala opera *André Chénier*. Autorem libreta je Luigi Illica⁴¹, jehož jméno najdeme převážně ve spojitosti s Puccinim. Premiéra se konala roku 1896 na scéně Teatro alla Scala v Miláně. „Skladatel v tomto svém nejznámějším díle projevil silný jevištní instinkt, smysl pro vyhrocení postav, melodickou výraznost i barvitou orchestraci. Převládá ariosní element, árie přisoudil skladatel titulní postavě.“⁴² Za zmínku ještě stojí například opera *Fedora* (1898), *Marcella* (1907) či divácky oblíbená *Madame Sans-Gêne* (1915).

2.5 Prvky verismu v hudbě Leoše Janáčka

V úvodu kapitoly 2 jsme zmínili, že verismus můžeme okrajově zaznamenat i v české operní literatuře, zejména v díle **Leoše Janáčka** (1854–1928). Jeho operní dílo je plné vypjatých situací, skladatel vychází z konkrétních regionálních poměrů a z charakterů lidí, jejichž chování je místními poměry determinováno. Je však nezbytně nutné vzít v úvahu, že se jedná o naprosto svébytný hudební jazyk. Prvky verismu v Janáčkově tvorbě nacházíme zejména v operách *Její pastorkyňa* (1903), *Osud* (1907) či *Výlety pana Broučka I. díl* (1917).

⁴⁰ GAMOND, P. *Velcí skladatelé: ... c. d.*, s. 137 (srov. pozn. 21).

⁴¹ Luigi Illica (1857–1919), italský libretista.

⁴² TROJAN, J. *Dějiny opery: ... c. d.*, s. 169 (srov. pozn. 14).

3 VERISMUS NA SCÉNĚ NÁRODNÍHO DIVADLA V PRAZE

Slavná díla veristických autorů měla bezpochyby své patřičné místo i v pražském Národním divadle. Veristická díla však musela po dlouhou dobu vzdorovat silnému odporu představitelů české hudební vědy. Do dramaturgických plánů Národního divadla se aktivně angažoval „hybatel českých dějin“ profesor Zdeněk Nejedlý.

3.1 Osobnost Zdeňka Nejedlého (1878–1962)

Zdeněk Nejedlý je významná osobnost zejména v oblasti formování veřejné kultury českého národa. Je autorem řady studií z dějin národní a světové hudby či monografií českých realistických spisovatelů a skladatelů. Po roce 1945 zastával ministerské funkce, od roku 1947 byl předsedou ČAVU (Česká akademie věd a umění) a od roku 1952 předsedou ČSAV (Československá akademie věd). Svými kritickými postoji přispíval do řady časopisů. Mimo jiné byl nadšeným přívržencem komunistické strany, jejímž členem se stal již v r. 1929. Jeho vztah k umění a k hudbě byl konzervativní. Avantgarda mu byla cizí. Neměl v oblibě nové umělecké směry, nechápal je.

Pro dokonalé představení a přiblížení osobnosti Zdeňka Nejedlého uvádíme následující citace z pořadu Historie.cs, kde společně debatovali: archivář Jiří Křest'án z Národního archivu ČR, historik Petr Čornej z AV ČR a historik Martin Kučera z Historického ústavu AV ČR. Petr Čornej o Nejedlém hovoří takto: „*Vyvíjel se velmi dramaticky a zajímavě. Rozhodně nebyl člověkem levicového smýšlení hned od mládí, nýbrž já v něm vidím takový mix jednak národně obrozenecké tradice a potom individualismu moderny, přelomu 19. a 20. století, a toto napětí vnitřní provází Nejedlého celý život. On buduje na národní tradici, ale zároveň se chová velmi dlouho jako individualista a individualita, jako člověk, který se pasuje do úlohy mluvčího, titána, člověka, který dokáže zvládnout široké spektrum oborů.*“⁴³

Historik Martin Kučera z Historického ústavu AV ČR tvrdí: „*V podstatě to byl národně obrozenecký romantik předpozitivistického typu. Proto měl rád Jirásku, to byla láska z dětství. Proto se odvíjel od Palackého. A proto měl rád Smetanu, protože toho miloval už jeho tatínek. Čili Nejedlý stavěl na těchto národních tradicích. A jeho smetanovská linie v české hudbě je symbolizována šesti jmény, dosti svévolně zvolenými:*

⁴³ KUČERA, V. *Historie.cs*. Česká televize 2013. Televize, 30. 11. 2013. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/historie-cs/260068-profesor-zdenek-nejedly/>

Smetana, Blodek, Foerster, Ostrčil, Jeremiáš a Fibich. Především Fibich, protože u toho se učil. Prostřednictvím těchto, jak říkal, národně pokrokových tradic (moderna, přátelství s F. X. Šaldou a Nejedlého zaujetí Mahlerem z toho spíše vybočují) se dostával na pozici sovětizující inteligence v meziválečném období. A nebyl sám, komu se tenkrát zdál "zázrak Sovětského svazu" něčím spásným a samospasitelným, protože neznali skutečné tamní poměry. Typické je to u S. K. Neumanna, sám původně anarchista, velký básník přelomu století, který se pak zcela "sovětifikoval", dokonce "stalinizoval". Něco podobného se stalo Nejedlému, ale také fyzikovi Paulu Langevinovi ve Francii. Nebo Romainu Rollandovi a G. B. Shawovi, kteří také v sovětském režimu neviděli negativa. Zdeňka Nejedlého je tak třeba vidět v širokém evropském kontextu.⁴⁴

Martin Kučera uvedl jména šesti autorů, které profesor Nejedlý ctil, považoval je za národní umělce. Vedle nich byla spousta jiných výjimečných autorů, ty však zavrhl, například skladatele Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka či Bohuslava Martinů:

„Křesťan: ... Klíč je v litomyšlských kořenech. Roman Nejedlý (otec Zdeňka Nejedlého) pozval už starého Bedřicha Smetanu do Litomyše a jako relikvii si uchovával dopis, který od něj dostal. Smetana tam také skutečně přijel. A pokud se Dvořák nějak vymykal ze smetanovské linie, vyzdvihl Smetanu na pozadí díla Dvořákova.

Kučera: Mělo to i politický kontext. Dvořák byl konzervativní staročech, katolík, zatímco Smetana byl radikální mladočech, ale v úplně jiné době. Nejedlý viděl v Dvořákovi kosmopolitní element, který chce proniknout do zahraničí. Zatímco Smetana, chudák, sváděl existenční zápas uvnitř českých zemí. A potom je tu Dvořákův vztah k ruské hudbě. Nejedlý totiž Dvořákovi vyčítá zaujetí novoruskou školou. Přestože Stalin pak stavěl na ruských národních tradicích i v muzice, v Glinkovi a jeho pokračovatelích, Nejedlý tuhle linii nenáviděl.

U Janáčka byl také vztah k ruské hudbě a byl tam trochu verismus. To všechno Nejedlého od Janáčka odvádělo. Osobně si však myslím Janáčkově expresivnímu pojetí muziky prostě nedorostl, nerozuměl tomu. A v Bohuslavovi Martinů viděl emigranta, modernistu, v mládí jazzmana, ale jako skladatele ho vůbec nechal na vědomí. Nejedlého

⁴⁴ Tamtéž.

umělecký vkus (ve výtvarném umění je pro něj vrchol českého malířství, "moderno doby", Max Švabinský) byl vkus velice konzervativní.

Křest'an: ... Nejedlý po Ostrčilově smrti přestává sledovat vývoj soudobé hudby.

Kučera: Ale pořád se pleťe do otázek Národního divadla, rokem 1935 počínaje. On neustále intervenoval do Národního divadla, do dramaturgických plánů, do toho, kdo bude vést orchestr, operu. To ho velice zajímalo.

Čornej: To má hluboké kořeny, protože do dramaturgických plánů Národního divadla se pleťl dávno před první světovou válkou, jenomže v Národním divadle ho nebrali na vědomí. Takže si to pak vynahradil a po druhé světové válce zejména.

Křest'an: To samozřejmě. Trávil tam téměř každý večer, vysedával s herci a vykládal jim, jak to mají dělat.

Kučera: Minimálně do roku 1953. Potom je nemocný a trošičku se stahuje. Ale do roku 1953 se v Národním divadle nic nehnulo bez Zdeňka Nejedlého.⁴⁵

Kritické reflexe Zdeňka Nejedlého

Jako příklad ostrých postojů Zdeňka Nejedlého, které na nás mohou působit až značnou zaujatostí vůči verismu jako směru a jednotlivým operám veristických autorů - zejména Pucciniho *Bohéma* a *Madame Butterfly*, uvádíme kritiky: „První akt dává příležitost skladateli ke komice, na to však Puccini naprosto nestačí. Místo humorných scén klape to v orchestru sem tam chudými motivky, jež mají vyjádřiti japonské ovzduší, zatím však jsou jen pouze suchou, bezbarvou hračkou. Také ve zpěvu nenalezneme tu nic poutavějšího, neboť i rozdíl mezi bílým a žlutým plemenem podán zcela povrchně. Teprve když máme celou japonskou svatbu, ozve se pravý Puccini, tvůrce sladkých kantilén, jimiž prorazil u širšího obecnstva ve své Bohémě. Kdo jest připustek takovýmto měkkým tónům, nehlubokým, ale přece ne nenáladovým, dá se asi snadno strhnouti Pucciniho hudbou na konci 1. aktu, zvláště když i úprava scény i to, co nepověděno, a ano umělecky nevyjádřeno, přece v tu chvíli si ve scénu vmýšlíme, pomáhá skladateli dovršiti efekt i tam, kde jeho umělecká síla na to nestačí. Druhý a třetí akt trpí nejvíce nechutností, spáchanými

⁴⁵ Tamtéž.

*tu s malým děckem, jež má působiti na „cit“ obecnstva. Děje se to však způsobem tak hrubě urážejícím vážnost scény, že působí na vnímatele uměleckého díla velmi trapně.*⁴⁶

Následuje kritika konkrétního představení Pucciniho opery *Madame Butterfly* vydaná v Rudém právu 24. října 1926: *„V Pucciniově „Madame Butterfly“ v Německém divadle vystupovala s velikým úspěchem japonská zpěvačka Teiko Kiva. Působila zejména ve druhé části svého výkonu, tam, kde stoupá dramatická akce. Tam divadelně byl její výkon jistě velmi působivý. Něco zvláště japonského, domácího, nebylo však v jejím výkonu. Je to zpěvačka obvyklé italské školy slušné úrovně, nic více a nic méně. Jen proto však také může vystupovat právě v „Butterfly“, již třebaš či právě proto, že je vzata z japonského života, musí každý Japonec cítit přece jako ránu do tváře. To je totiž dokonale koloniální, bělošská opera, nejen dějem, ale i hudbou. Upřímné, vážné japonské děvče je tu jen záminkou pro příjemné podráždění jak amerického důstojníka na jevišti, tak i jemu rovného amerického a anglického obecnstva v hledišti. A to, že tu celá ta surová bezohlednost k cizí rase, k jejímu plemeni, vystupuje pod pláštíkem nejuplakanější sentimentality, činí tuto operu ještě protivnější, neboť to je na této bělošské morálce nejodpornější. Ve skutečnosti jest jí surovost, s níž se tu se žlutým plemenem zachází, samozřejmostí, ale přitom v divadle nad oběťmi této surovosti pláče a zpívá sladké, sentimentální arie. To je také dokument, a jaký!“*⁴⁷

3.2 Ema Destinnová – Pucciniho interpretka

*„Je jméno, které žije i přes délku mnoha desetiletí v povědomí našich lidí, milujících operní zpěv. Jméno ženy, po níž zbylo jen vypravování, fotografie a desky, pořízené starou záznamovou technikou. Jméno, které je dnes už legendou... legendou o veliké kráse lidského hlasu, který dobyl světa.“*⁴⁸

V souvislosti s Národním divadlem je nezbytné zmínit slavnou českou pěvkyni světového formátu, skvost mezi pěveckými legendami, výjimečnou ženu, která svým dokonalým pěveckým i hereckým mistrovstvím se prosadila nejen ve své vlasti, ale velmi úspěšně i v zahraničí. Ema Destinnová, vlastním jménem Emílie Pavlína Věnceslava Kittlová (1878–1930), byla všestranně umělecky nadaná a velice temperamentní dívka.

⁴⁶ MAZÁNEK, M. *Pucciniho Turandot: ...*, c. d. (srov. pozn. 16).

⁴⁷ NEJEDLÝ, Z. *Kritiky II*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1956, s. 196.

⁴⁸ POSPÍŠIL, M. *Veliké srdce: ...*, c. d., s. 9 (srov. pozn. 34).

Z počátku se rozhodovala, zda svůj život zasvětit literatuře, malířství či hudbě. Rozhodla se pro dráhu hudební, začala se naplno věnovat rozvoji svého hlasu a z úcty k profesorce zpěvu Marii Löwe-Destinnové přijala pseudonym Destinnová.

Umělecké začátky Emy Destinnové nebyly snadné. Toužila se stát pěvkyní pražského Národního divadla, ale setkala se s ostrým odmítnutím přijímací komise. Tehdejší ředitel Národního divadla **František Adolf Schubert**⁴⁹ nebyl nadšený ze zpěvaččina výrazně temperamentního a emocionálního projevu. Odešla tedy do německých Drážďan, zde ale kvůli české národnosti nebyla přijata. V berlínském Theater des Westens ji odmítli pro nedostačující jevištní vzhled. Se svým prvním velkým úspěchem se sopranistka setkala ve svých dvaceti letech, roku 1898, ve Dvorní opeře v Berlíně. Zde se publiku představila v roli Santuzzy v Mascagniho jednoaktovce *Cavalleria rusticana*. Svým excelentním výkonem si získala obdiv celého Berlína. Směla se prolomila a Destinnová začala být obsazována do oper předních světových skladatelů: Mozarta, Verdiho, Wagnera, Pucciniho či Strausse.

Destinnová pravidelně vystupovala na mnoha evropských i zaoceánských scénách. Uvádíme například Metropolitní operu v New Yorku, Dvorní operu (Hofoper) v Berlíně, Royal Opera Covent Garden v Londýně, Théâtre de l'Opera (Velká opera) v Paříži a nakonec i Národní divadlo v Praze, kde se prvně představila roku 1901 jako Bizetova Carmen. Roku 1903 vystoupila v Národním podruhé, tentokrát jako Mařenka ve Smetanově *Prodané nevěstě*. Roku 1908 byla jmenována čestnou členkou ND „v ocenění velkých zásluh, které sobě o české umění operní jako vynikající umělkyně česká v cizině získala“. Hostování Destinnové v „Národním“ mělo pro českou operu značný význam. V letech 1901–1924 se na této scéně představila v šestnácti úlohách a celkem vystoupila více než 80krát. Pražané ji začali přezdívat „**Božská Ema**“.

Hlas Emy Destinnové ohromoval široké publikum. „*Ona měla jednak nádherný a krásný soprán, naprosto čistý. Kromě toho byla velmi vitální a energická ..., ... byla jedna z mála zpěvaček, která měla perfektní kontrolu dechu, frázování, pěvecké techniky,*

⁴⁹ František Adolf Schubert (1849–1915), český dramatik, prozaik a divadelní historik, ředitel ND v l. 1883–1900, podporovatel Smetanova díla.

což v kombinaci právě s tím zmiňovaným čistým sopránem z ní dělalo operní divu první kategorie.⁵⁰

Její hlasová výjimečnost vyvolávala nadšení u řady nadějných tvůrců. Jedním z nich byl i Giacomo Puccini. Seznámili se po premiéře *Madame Butterfly* v Londýně roku 1905 a následovala jejich spolupráce v Americe. Puccini choval k pěvkyni značné sympatie, dokonce se hovořilo i o Pucciniho lásce k Emě Destinové. Pravdou je, že ze strany skladatele tomu tak opravdu bylo. Nešlo ale o prudké city a vášně. Puccini si Destinové vážil jako umělkyně, vyjadřoval vůči ní hluboké uznání a byl jí vděčný za výjimečnou pěveckou a hereckou interpretaci jeho operních postav. „*Důkazem hlubokého obdivu, který Puccini k Destinové choval, byla mimo jiné dedikace na titulní straně partitury opery La Fanciulla del West, jejíž hlavní role byla psána pro Emu Destinovou. Víme také, že když se Pucciniho ptali, kde bude premiéra opery, odpověděl bez rozmyšlení, že v New Yorku, „neboť jen ten má Destinovou a Carusa“.*“⁵¹

Totíž právě v době tzv. „zlatého věku opery“, zejména v díle Pucciniho, byl sopranistce největším pěveckým partnerem slavný italský tenorista **Enrico Caruso** (1873–1921). Hlasy obou pěvců se dokonale doplňovaly. „Božská dvojice“ – „Caruso + Destinn“⁵² představovala vrcholné pěvecké umění ve světě opery. Jejich mistrovské výkony okouzlovaly široké publikum jak v Americe, tak i v Evropě. V Národním divadle se ukázala například po boku pěvců Karla Buriana, Otakara Mařáka či Dinh Gillyho.

Ema Destinová si Pucciniho opery oblíbila a s láskou a uznáním v nich vystupovala. Každou roli dokázala ztvárnit s citovým prožitkem a s přesvědčivostí. Ať zpívala lyrickou Mimi či jí nejmilejší Butterfly. Neméně skvostná byla i její Tosca, která se v podání pěvkyně těšila ohromnému zájmu. Sama interpretko o Tosce hovořila takto: „*Tosca není právě snadná role: je to zuřivá partie, jež mimo nespočetných výšek má dvě pořádně prononcovaná h a pět vysokých c – krátce žádá všechno.*“⁵³ O ztvárnění role Toscy se psalo i v časopise Čas: „*To, co Ema Destinová vytvořila v Tosce, stojí – ať*

⁵⁰ KOLOVRATOVÁ, L. *Zpravodajství ČT24*. Česká televize 2013. Televize, 5. 11. 2013. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/249146-zivot-snu-je-kratky-jaka-byla-ema-destinova/>

⁵¹ POSPÍŠIL, M. *Veliké srdce: ...*, c. d., s. 147 (srov. pozn. 34).

⁵² Tamtéž, s. 153.

⁵³ Tamtéž, s. 152.

*z jakéhokoli hlediska posuzováno – na úrovni nejvyššího operního umění. Není hned tak druhé pěvkyně, kde vnitřní i vnější prostředky byly by tak krásně spojeny a zrovnováženy, kde by technika a duše tak se pronikaly jako u ní. Proto také působí u ní každý tón, každý posun dojemem naprosto přirozeným a té autokritické reflexe, již bylo zapotřebí k vytvoření postavy tak jednoduše, nikde si ani neuvědomíte.*⁵⁴

Úchvatné ztvárnění role Toscy, kterého se Destinnová ujala, nebylo ze strany českých kritiků doceněno. Je třeba podotknout, že zaujatost vůči verismu byla podmíněna požadavky té doby. Přece tady byla díla Wagnerova a Smetanova a ta nebylo možné zrovnoprávnit s díly veristických autorů. V Čechách jsme se mohli setkat i s názorem, že ta díla, která se u diváků těší ohlasům a oblibám, jsou díla nevhodná a laciná. Do této kategorie spadal i populární Puccini, jehož jméno bylo v českých zemích dáváno do souvislosti s uměním verismu. Destinnová na tyto názory reagovala takto: „*Nechápu, proč část obecenstva je zaujata proti operám Pucciniovým, proti Bohémě, ano i proti Tosce. Role má v ní skýtá přece tolik vděčných zdrojů pro zpěvačku! Je v tom umění, život, oheň zároveň! A myslím: komu se Tosca nelíbí, nechť tam nejde. Nelze přece zpívat vždy jen to, co chce obecenstvo, nýbrž to, co odpovídá individualitě umělcově. Člověka takové nátlaky zbytečně jen roztrpčují, dělají zlou krev, odnímají chuť, vervu. Obmezovat individuálnost v umění jest zločin!*“⁵⁵

3.2.1 Destinnová očima české hudební vědy

Celý chod a plán Národního divadla byl pod silným tlakem, ať už ze strany tehdejší české hudební kritiky, tak i pod vlivem politických mocností. České země ještě fungovaly jako součást habsburského soustátí, ale snahy o osamostatnění českého národa, o vlastní správu státu, byly znatelné. Čechy byly ovlivňovány národně-obrozeneckými myšlenkami, které v oblasti hudební spojovala pronárodní idea patrná z díla **Bedřicha Smetany** (1824–1884). B. Smetana je zakladatel české národní hudby a významná osobnost českých hudebních dějin. Jeho tvorba je spojována se snahou o vybudování samostatné české hudební kultury. Vysokého uznání se mu dostalo především díky národní opeře *Prodaná nevěsta* (Prozatímní divadlo, 1866). Další opera *Libuše* byla Smetanou určena pouze

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž, s. 151.

pro slavnostní události, proto byla zvolena jako zahajovací opera k otevření nové budovy Národního divadla roku 1881.

Jak již bylo zmíněno v kapitole 3.1, v Národním divadle se nic nehnuło bez Zdeňka Nejedlého, který Smetanu hluboce uznával.

S tímto nátlakem ze strany české hudební kritiky se ve své pěvecké kariéře musela vypořádat i Ema Destinová. Často jí byl vytýkán její pozitivní vztah a nadšený přístup k tehdejší hudební moderně, tedy k hudbě verismu a zejména k samotnému Puccinimu. Verismus byl v Čechách považován za směr úpadkový, stejně jako některá díla Mayerbeera, Gounoda, představitelů tzv. velké opery, pozdní tvorba Charpentierova, Offenbachovy *Hoffmanovy povídky*, Bizetova *Carmen* či Verdiho *Aida*. Svou pozornost pěvkyně věnovala na světových scénách právě těmto dílům. Ve světě byla Destinová žádaná. Právě ztvárněním rolí zahraničního operního repertoáru si vydobyla patřičnou slávu a uznání publika z celého světa. Uvědomovala si, že nezájmem o díla populárních světových autorů by sama sebe vyřadila z elity světově uznávaných operních hvězd.

„Není divu, že se pražským výtkám bránila. Tak došlo zejména v letech 1910–1915 k několika veřejným polemikám pěvkyně s představiteli české hudební kritiky, v nichž se obě strany zásadně rozcházel v otázkách dramaturgie, interpretace a ideových hodnot některých operních děl a v nichž byly proti sobě postaveny dvě koncepce – národní a světová. Čas dal za pravdu pěvkyni. Skutečnost, že Destinová zpívala tehdy v operách Pucciniho, či v jiných podobných dílech, ukázala nejen vysoce umělecké ztvárnění mnohé, takzvaně pouze líbivé postavy operního realismu, ale potvrdila také názor pěvkyně, že operní umělec nemá být ve výběru svého repertoáru ovlivňován jiným elementem než vlastní uměleckou individualitou, odpovědnou jen umělcovu osobnímu založení.“⁵⁶

Láska a úcta k hudbě Pucciniho byla u Destinové nepopíratelná. Přinášela jí jak množství radostných okamžiků, ale i chvíle rozhořčení a smutných nálad. Poctivě se věnovala studiu nových úloh, ať už se slavným italským dirigentem Arturo Toscaninim (1867–1957), tak i s autorem samotným. Po precizním nastudování následoval nespočet dokonale ztvárněných rolí. Postavy v jejím podání byly opravdové. Destinová dosahovala vynikajících uměleckých výsledků pěveckých i hereckých. Nebylo lepší interpretky než jí. Často však srovnávala tvorbu Pucciniho s dílem národního umělce Smetany. To si

⁵⁶ POSPÍŠIL, M. *Veliké srdce: ...*, c. d., s. 148 (srov. pozn. 34).

ale hudební kritika vykládala po svém. Sama Destinnová řekla: „*Jsem ze stanoviska divadelního stejnou přívrženkyní a nadšenou vyznavačkou Pucciniho jako Smetany a Wagnera. Když zpívám Pucciniho, je mi jeho hudba heslem a vynakládám všechny síly k jeho prožití a prvořadě reprodukci, a když zpívám Smetanu nebo Wagnera, prožívám a činím svým heslem jejich umění. A jistě nebude nikoho, kdo mne v partiích Smetany a Wagnera viděl, kdo by mi ono prožití a pochopení jejich umění odpíral. Umění je vždy umění, dokud zůstává uměním, a já jako divadelní pěvkyně musím se často řídit zásadou: nicht was, sondern wie*“⁵⁷ (nikoli co, ale jak).

Těmito slovy Destinnová vyprovokovala Zdeňka Nejedlého k výroku, kdy vyčetl správě Národního divadla, že hostování Emy Destinnové „*zneužila jich zcela ve smyslu běžných pohostinských vystoupení primadon, ukazujících se v líbivých postavách líbivých oper*“.⁵⁸ Jeho kritický pohled se týkal často takových otázek, které Destinnová nedokázala a ani nemohla ovlivnit. Z úst kritiků jí bylo vyčítáno, že zahraniční díla nezpívá česky, nýbrž v originále. Na tuto výtku Destinnová reagovala následovně: „*Bylo mi z jedné strany vyčítáno, že jsem v Národním zpívala italsky. To už mi musí být prominuto. Zpívám ráda vlašsky, vlašský text mi už vnikl do duše a srostl s řečí. Rozumí se, že nejraději zpívám česky, ale to už je naše stará bolest: překlady. Působí mi jistou potíž stále znásilňování přízvuku – to doznávám. Ale říci, že nechci česky zpívat, není prostě pravda!*“⁵⁹

Přes počáteční nedorozumění a neshody si získala přízeň publika i širokého okruhu kritiků. Po skonu umělkyně se k její památce vyjádřila řada předních osobností české kultury a umění: „*Ferdinand Pujman*⁶⁰ *tehdy řekl: ‚Patřila umění světovému, ale patřila především svým horoucím, vlastenecky cítícím srdcem nám, umění českému.‘ – Podobně se její památce poklonil dr. Jaromír Borecký:*⁶¹ *„Ač jako pěvkyně náležela celému světu, srdcem dlela v Čechách, pro českou hudbu a národ zápasila v cizině.“*⁶²

⁵⁷ Tamtéž, s. 149.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž, s. 150.

⁶⁰ Ferdinand Pujman (1889–1961), operní režisér ND, profesor Pražské konzervatoře, dramaturg, estetik.

⁶¹ Jaromír Borecký (1869–1951), básník, překladatel, hudební historik a kritik.

⁶² POSPÍŠIL, M. *Veliké srdce: ...*, c. d., s. 226 (srov. pozn. 34).

*„Žijící, již smíte dosud všechny tyto krásy smavé zřít,
vzpomeňte si při přeletu sněhobílých racků samot duše mé,
jež dozajista vtělena do některého z nich,
znovu vždy se vrací v místa štěstí svého zašlého!“⁶³*

3.3 Slavní pěvci ND v rolích veristických oper

Na ztvárnění veristických oper na scéně Národního divadla se podílela řada významných osobností. Pro ilustraci má posloužit výběr jednotlivých umělců získaný z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>. V závorce za jménem pěvce je uvedeno rozmezí období působení v ND (angažmá či hostování). Výčet nejznámějších z nich byl uspořádán chronologicky podle prvního působení:

Bohumil Benoni (angažmá: 1883–1912)

- **David „Kmotr Fricek“** – Pietro Macagni
- **Jan Rantzau „Rantzauové“** – Pietro Mascagni
- **Alfio „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Tonio „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Lorenzo de Medici „Medici“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Charles Gérard „André Chénier“** – Umberto Giordani
- **Marcel „Bohéma“** – Giacomo Puccini

Vladislav Florjanský (hostování: 1886, 1887, 1901, angažmá: 1887–1900)

- **Fricek Kobus „Kmotr Fricek“** – Pietro Macagni
- **Turridu „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Canio „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo

Berta Foersterová (angažmá: 1887–1893, hostování: 1898, 1902)

- **Zuzanka „Kmotr Fricek“** – Pietro Macagni
- **Luisa Rantzau „Rantzauové“** – Pietro Mascagni
- **Nedda „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo

Růžena Vykoukalová (angažmá: 1889–1902)

- **Honza „Kmotr Fricek“** – Pietro Macagni

⁶³ Tamtéž, s. 8; Úryvek z vlastního epitafu Emy Destinnové na pomníčku leštinské hráze ve Stráži nad Nežárkou.

- **Julie „Rantzauové“** – Pietro Mascagni
 - **Lola „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
 - **Lucia „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
 - **Hraběnka Coigny „André Chénier“** – Umberto Giordani
- Růžena Maturová** (hostování: 1892, 1893, angažmá: 1893–1909)
- **Santuzza „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
 - **Manon Lescaut „Manon Lescaut“** – Giacomo Puccini
 - **Madelaine Coigny - „André Chénier“** – Umberto Giordani
 - **Tosca „Tosca“** – Giacomo Puccini

Otakar Mařák (hostování: 1899, 1909 – 1934, angažmá: 1899–1901)

- **Turridu „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Canio „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Rytíř des Grieux „Manon Lescaut“** – Giacomo Puccini
- **Rudolf „Bohéma“** – Giacomo Puccini
- **Cavaradossi „Tosca“** – Giacomo Puccini
- **F. B. Pinkerton „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini

Emil Burian (hostování: 1900, 1901, 1902, 1905, angažmá: 1906–1908, 1909–1919, 1920–1926)

- **Turridu „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Alfio „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Tonio „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Marcel „Bohéma“** – Giacomo Puccini
- **Sharpless „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini

Karel Burian (angažmá: 1900–1901, hostování: 1903, 1909, 1911, 1922)

- **Turridu „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Canio „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo

Ema Destinová (hostování: 1901, 1903, 1908, ..., naposledy 1924)

- **Santuzza „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Nedda „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Tosca „Tosca“** – Giacomo Puccini
- **Čo-Čo-San (Madame Butterfly) „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini

Josef Otakar Masák (hostování: 1926, angažmá: 1926–1930, 1935–1939, 1945–1960)

- **Turridu „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Canio „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Cavaradossi „Tosca“** – Giacomo Puccini
- **Goro „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini
- **Altoun „Turandot“** – Giacomo Puccini

Marta Krásová (hostování: 1927, angažmá 1928–1966)

- **Lucia „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Jitřenka „Tosca“** – Giacomo Puccini
- **Suzuki „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini

Stanislav Muž (angažmá: 1929–1955)

- **Alfio „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Tonio „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Sharpless „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini
- **Timur „Turandot“** – Giacomo Puccini

Marie Budíková (hostování: 1931, angažmá: 1933–1956)

- **Lola „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Nedda „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Zpěvačka „Manon Lescaut“** – Giacomo Puccini
- **Mimi „Bohéma“** – Giacomo Puccini
- **Čo-Čo-San (Madame Butterfly) „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini
- **Lauretta „Gianni Schicchi“** – Giacomo Puccini
- **Liu „Turandot“** – Giacomo Puccini

Marie Podvalová (angažmá: 1937–1978)

- **Santuzza „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Tosca „Tosca“** – Giacomo Puccini

Beno Blachut (angažmá: 1941–1985)

- **Canio „Komedianti“** – Ruggiero Leoncavallo
- **Pang „Turandot“** – Giacomo Puccini

Eduard Haken (angažmá: 1941–1991)

- **Collin „Bohéma“** – Giacomo Puccini
- **Kostelník „Tosca“** – Giacomo Puccini

- **Timur „Turandot“** – Giacomo Puccini

Milada Šubrtová (angažmá: 1948–1991)

- **Santuzza „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Mimi „Bohéma“** – Giacomo Puccini
- **Musetta „Bohéma“** – Giacomo Puccini
- **Tosca „Tosca“** – Giacomo Puccini
- **Turandot „Turandot“** – Giacomo Puccini

Libuše Márová (angažmá: 1966–2006)

- **Lucia „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Suzuki „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini
- **Kate Pinkerton „Madame Butterfly“** – Giacomo Puccini
- **La Frugola „Plášť“** – Giacomo Puccini
- **La Badessa „Suor Angelica“** – **Giacomo Puccini**
- **Zita „Gianni Schicchi“** – Giacomo Puccini

Gabriela Beňáčková (angažmá: 1970–1981)

- **Manon Lescaut „Manon Lescaut“** – Giacomo Puccini
- **Mimi „Bohéma“** – Giacomo Puccini

Eva Urbanová (angažmá: 1990–stále)

- **Santuzza „Sedlák kavalír“** – Pietro Mascagni
- **Tosca „Tosca“** – Giacomo Puccini
- **Minnie „Děvče ze Západu“** – Giacomo Puccini
- **Sestra Angelika „Suor Angelica“** – Giacomo Puccini

4 ANALÝZA O POVĚDOMÍ VERISMU MEZI ODBORNOU A LAICKOU VEŘEJNOSTÍ

Výzkum má pozorovateli vytvořit představu o tom, jaké množství z odborné či laické veřejnosti umělecký směr verismus ovlivnil, nebo kolika lidem utkvěla v povědomí některá z árií.

4.1 Metodika měření

Měření bylo provedeno na vzorku devíti árií (sedm sopránových, dvě tenorové), které představují vzorek nejcharakterističtějších veristických árií. Výběr byl zvolen na základě repertoáru operních recitálů slavných pěvců či programů pěveckých soutěží a vlastní zkušenosti autorky práce při studiu oboru klasický zpěv na Pražské konzervatoři.

K tvorbě, distribuci i vyhodnocení dotazníku byla využita forma on-line ankety pomocí specializovaného serveru www.surveymonkey.com. Respondenti byli vyzváni k účasti prostřednictvím hromadného emailu. Každý obdržel unikátní identifikační číslo svého hlasu, které použil jako přístupový údaj na server provozující anketu.

Respondenty tohoto krátkého výzkumu rozdělujeme do dvou skupin. Odborná veřejnost, dále v textu s interním označením hudebníci, a laická veřejnost s interním označením nehudebníci.

Odbornou veřejnost charakterizuje profesní vztah k hudbě, jsou to účastníci divadelních angažmá, hudební pedagogové a studenti odborných hudebních škol.

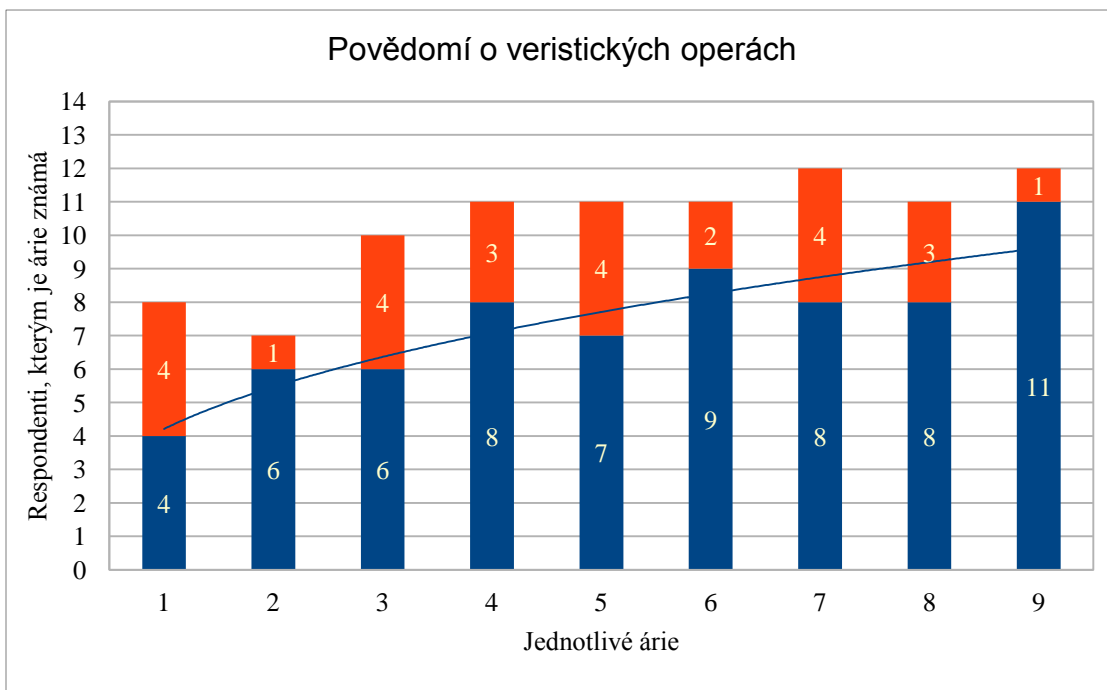
4.2 Výsledky měření

Výsledky měření jsou prezentovány formou grafu (viz Graf 1 a Graf 2).

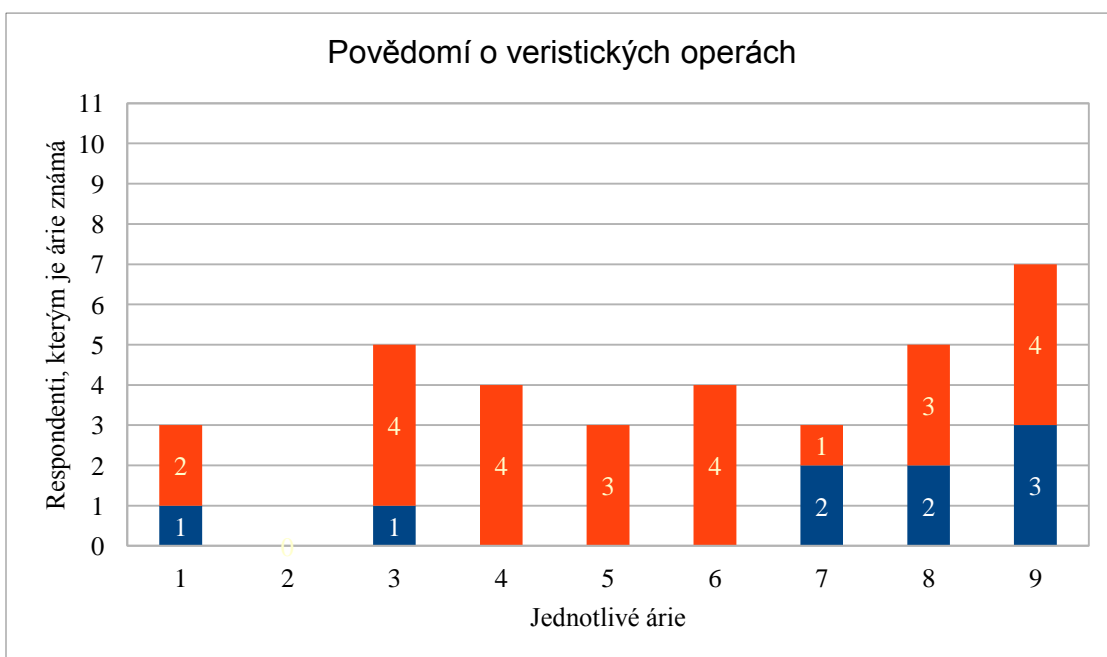
Číslice na vodorovné ose grafu představují árii dle následujícího seznamu:

1. Pietro Mascagni: *L'amico Fritz*, árie Suzel - „Son pochi fiori“
2. Pietro Mascagni: *Cavalleria Rusticana*, árie Santuzzy - „Voi lo sapete, o mamma“
3. Ruggiero Leoncavallo: *I Pagliacci*, árie Cania - „Vesti la giubba“
4. Giacomo Puccini: *La bohème*, árie Mimi - „Si, mi chiamano Mimi“
5. Giacomo Puccini: *La bohème*, árie Musetty - „Quando ve'n mo“
6. Giacomo Puccini: *Gianni Schicchi*, árie Lauretty - „O mio babbino caro“
7. Giacomo Puccini: *Madame Butterfly*, árie Butterfly - „Un bel di vedremo“
8. Giacomo Puccini: *Tosca*, árie Toscy - „Vissi d'arte“
9. Giacomo Puccini: *Turandot*, árie Kalafa - „Nessun dorma“

Sloupce zobrazují úroveň popularity. Množství respondentů, reprezentované modrou barvou, odpovědělo: „Znám (uměl/a bych určit autora nebo název opery)“. Červená barva představuje odpověď: „Je mi povědomá (zaslechl/a jsem ústřední motiv nebo jinou část)“. Význam celkové výšky sloupce můžeme potom chápat jako relativní popularitu konkrétní árie.



Graf 1: Povědomí o veristických operách – dotazovaná skupina hudebníci



Graf 2: Povědomí o veristických operách – dotazovaná skupina nehudebníci

4.3 Závěr z měření

V oblasti hudebníků má výsledný graf průběh dle našeho očekávání. Pucciniho opery zažívají v dnešní době renesanci, díky čemuž se dostávají více do povědomí jak odborné, tak laické veřejnosti. Leoncavallo – mascagniovská tradice zůstává spíše upozaděna.

Co se týká extrémů pozorovatelných na obou grafech: nejvyšší procento povědomí získala árie Kalafa „Nessun dorma“, která je populární zejména v podání slavného italského tenoristy Luciana Pavarottiho. Ve spojitosti s jeho jménem si tato árie zachovává místo v paměti starších i mladších generací.

Procento rozdílu v povědomí o veristických dílech mezi hudebníky a nehudebníky bylo očekáváno. Dalo by se usuzovat, že verismus zůstává doménou spíše hudební veřejnosti. Po rozhovoru s některými účastníky ankety zjišťujeme, že samotný pojem verismus není mezi laiky rozšířen.

5 ANALÝZA ROZLOŽENÍ VERISTICKÝCH A OSTATNÍCH OPER V PŘEDSTAVENÍCH ND ZA DOBU JEHO EXISTENCE

Následující dva grafy opisují křivkou vývoj počtu odehraných operních představení od otevření Národního divadla. V prvním z grafů pracujeme s absolutními hodnotami celkového počtu operních představení, počtu odehraných veristických oper a oper ostatních. Jednotkou svislé osy grafu je tedy počet představení. Jednotkou vodorovné osy je sezóna (pro přehlednost grafu uvádíme první rok sezóny), ve které bylo představení odehrané.

Druhý graf ukazuje relativní poměr mezi celkovým počtem všech odehraných představení a představení veristických oper v procentech (jednotka svislé osy). Jednotka horizontální osy je stejně jako u prvního grafu sezóna.

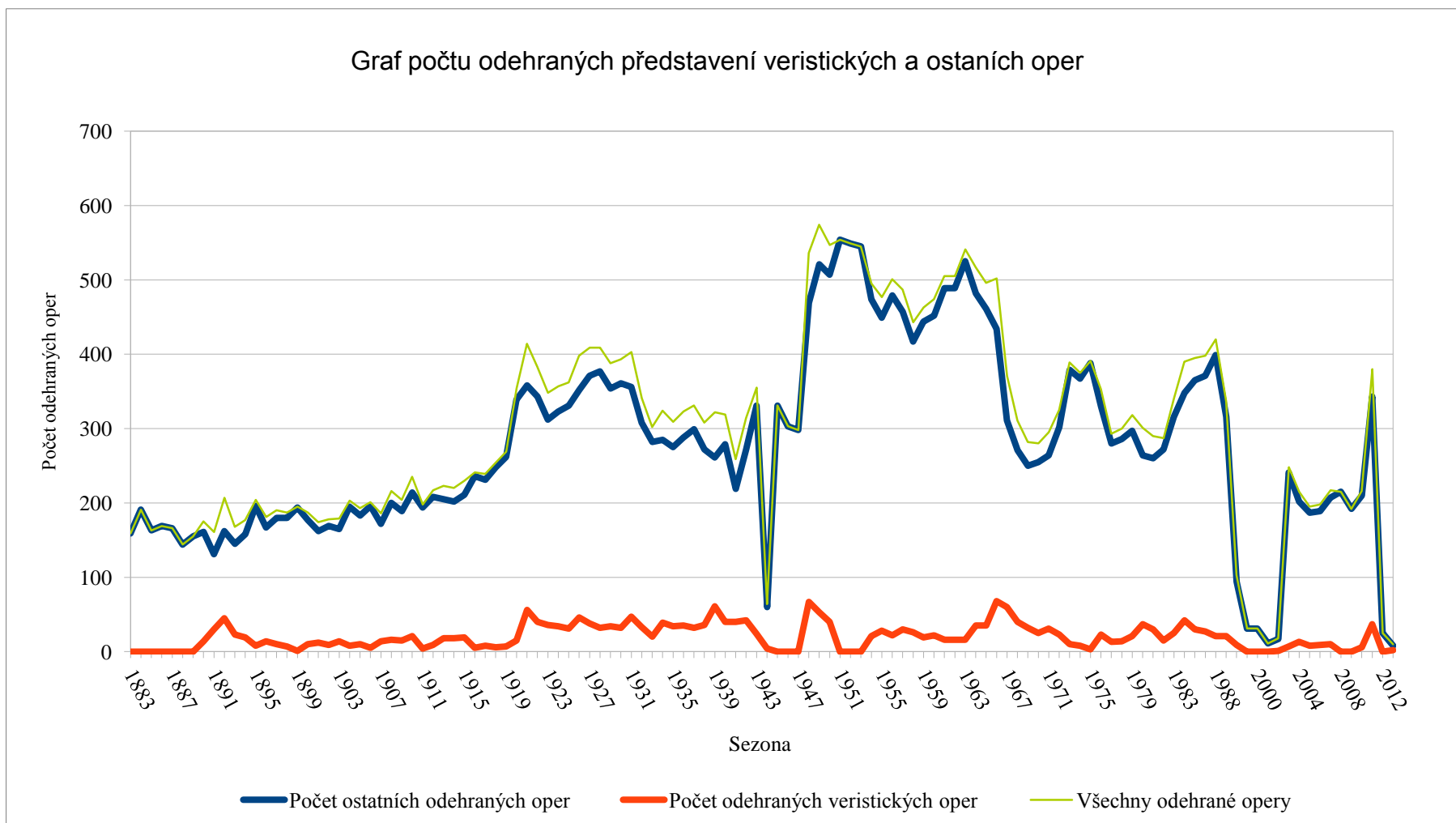
5.1 Motivace výzkumu

Motivací výzkumu bylo získání přehledu o uplatnění veristické tvorby v repertoáru ND. Jak se odrazilo světové působení výrazné české veristické pěvkyně Emy Destinové na scéně ND, případně jak dalece ovlivnil všeobecně známý negativní postoj Zdeňka Nejedlého k veristickému umění operní dramaturgii ND.

5.2 Metodologie a technika tvorby grafů

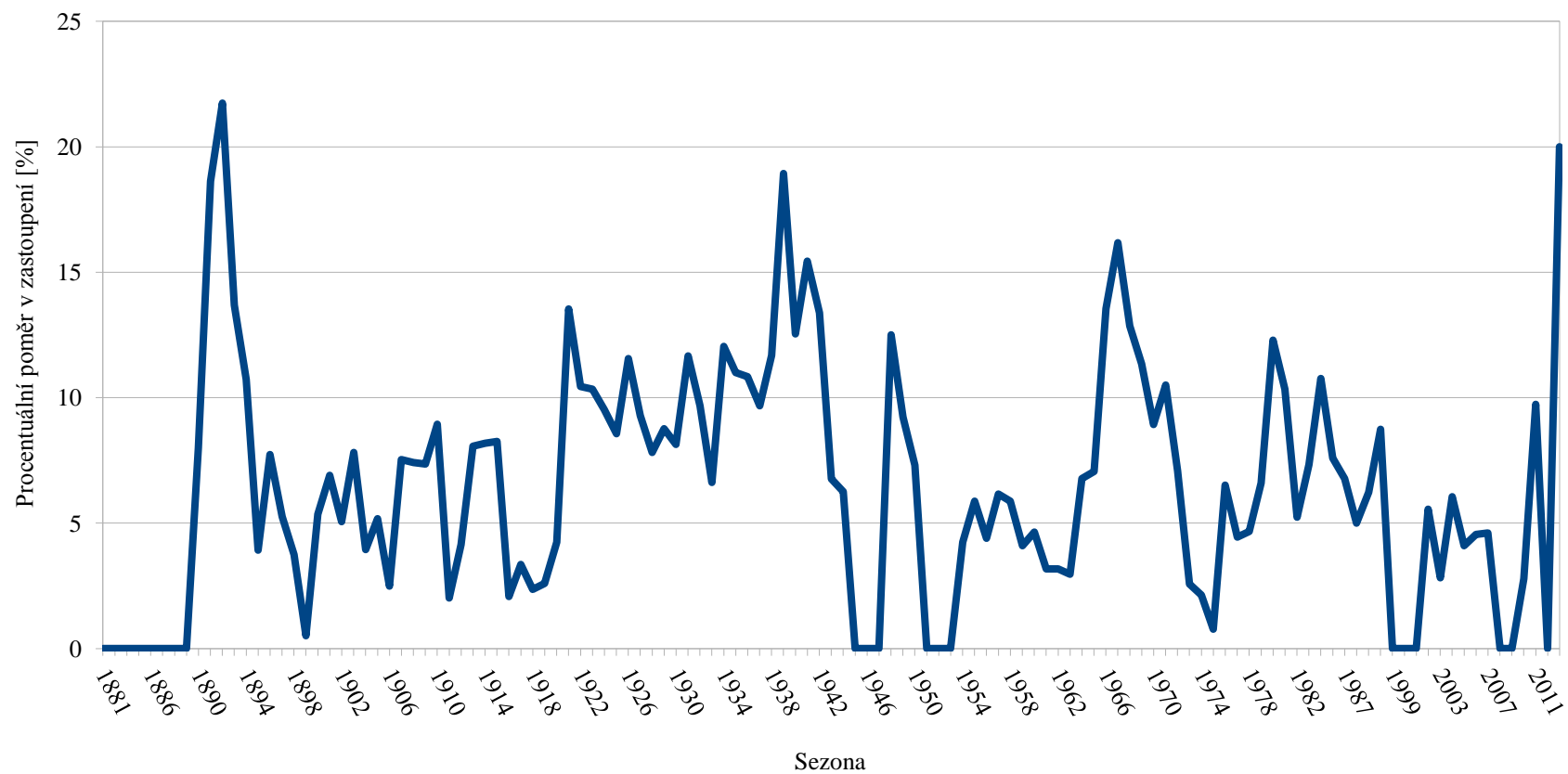
Zdrojem dat použitých pro vygenerování grafů byl archiv ND <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>. Webové rozhraní nepodporuje vytvořit takový náhled na data, který by bylo možné využít. Proto bylo nutné informace z denních programů pro jednotlivé sezóny získat do vlastní strukturované podoby. Pro uložení a následné získání požadovaného pohledu na data byl využit produkt Microsoft SQL Server 2012 Express Edition, bezplatný nástroj pro správu relačních databází. Automatické vytěžení dat ze stránek archivu a uložení do databáze provedl skript vytvořený v programovacím jazyce C# a frameworku.NET verze 4.5 s využitím nástroje Selenium/WebDriver. Skript za dobu cca 24 hodin získal z archivu informace o zhruba třiceti šesti tisících představení. Následovalo manuální připojení informace o tom, v kterých představeních se hrála opera patřící do období verismu. Finální sestavení grafu proběhlo za pomoci T-SQL dotazu, kterým byla získána pivotní tabulka s daty pro graf. Získaná databáze a T-SQL dotazy použité k sestavení grafů jsou součástí elektronické přílohy.

5.3 Grafy



Graf 3: Počet odehraných představení veristických a ostatních oper

Procentuální zastoupení veristických oper v repertoáru



Graf 4: Procentuální zastoupení veristických oper v repertoáru

5.4 Závěry a vyhodnocení výsledků

Z grafů je patrné několik skutečností, očekávaných i překvapivých. Na počátku zažívá verismus poměrně strmý růst obliby v letech 1891–1893 (až 22 % odehraných oper). Celkový přehled operní dramaturgie ND od počátku své existence (zelená linka) ukazuje vyrovnaný průběh v zastoupení veristických a ostatních oper vyjma období začátku existence ND (1883–1891).

Výrazný propad je v letech 1943–1947, 1950–1953, 1973–1975, 1991–2010. V letech 1943–1947 koresponduje pokles s celkovým počtem odehraných operních představení. Ještě výrazněji se celkový propad na operní scéně projevil v přelomovém období 1991–2011.

Výrazný vzestup obliby veristických oper zachycujeme v období 1891, 1920, 1948, 1964–1967, 2011. Z grafu lze odečíst, že průměrné zastoupení veristických představení v celkové operní produkci je okolo 7 %.

Data z období mezi sezónami 1992/1993 až 2010/2011 včetně nejsou relevantní. Státní opera Praha nespádala pod správu Národního divadla. Veristické opery uvedené na scéně Státní opery Praha nejsou archivovány v ND. Tento fakt vysvětluje v grafu pozorovatelný propad počtu veristických i ostatních operních představení na minimum.

Vyhodnocení příčin výkyvů operní dramaturgie v ND má jistě své hlubší sociální, historické či ekonomické odůvodnění. Domníváme se však, že jsou nad rámec této práce.

6 INTERPRETAČNÍ ANALÝZA ÁRIE „SON POCHI FIORI“

K interpretační analýze veristické skladby byla zvolena árie Suzel „Son pochi fiori“ z opery *L'Amico Fritz* od Pietra Mascagniho. Hudba této opery byla zkomponována na libreto Nicola Daspura (pseudonym P. Suardona). Hudební zápis árie je uveden v příloze,⁶⁴ český překlad textu uvádíme:

CATERINA

Signore, è giunta Suzel, la figliola del fattor... vi vorrebbe salutare,

Pane, přišla Suzel, dcerka šafáře... vás by chtěla pozdravit,

ha dei fiori per voi.

má květiny pro vás.

FRITZ

Fatela entrare.

Pusťte ji dál.

3. SCÉNA

SUZEL a předešlí.

SUZEL

(drží v ruce svazeček fialek a jde ostýchavě ke stolu)

Recitativ:

Son pochi fiori, povere viole,

Je to něco málo květů, prosté fialky,

son l'alito d'Aprile, dal profumo gentile,

jsou dechem/vánkem dubna, vůně jemné,

⁶⁴ Notový materiál viz příloha.

ed è per voi che le ho rapite al sole...

a je to pro vás, že jsem je uzmula slunci...(=kvůli vám, jsem je utrhla)

se avessero parole, le udreste mormorar:

Kdyby měly slova (= uměly mluvit), je byste slyšel šeptat:

Árie:

Noi siamo figlie timide e pudiche di primavera,

My jsme dcery, ostýchavé a skromné, jara,

siamo le vostre amiche;

jsme vaše přítelkyně.

morremo questa sera

Zemřeme dnes večer

e saremo felici di dire a voi,

a budeme šťastné, že (můžeme) říci vám,

che amate gli infelici:

který milujete nešťastníky:

il ciel vi possa dar tutto quel bene

(Kéž) nebe by vám mohlo dát veškeré dobro,

che si può sperar!

v něž se dá doufat!

Ed il mio cor aggiunge

A mé srdce přidává

una parola modesta, ma sincera:

jedno slovo skromné, ale upřímné:

eterna primavera la vostra vita sia,
Věčným jarem váš život at' je,

che altri consola.

jež jiné utěšuje (= vy jiným přinášíte útěchu).

Deh!... vogliate gradir, quanto vi posso offrir!

Ach! Račte přijmout to, co vám mohu nabídnout!

(se sklopenýma očima nabízí Fritzovi kytičku)

FRITZ

(s úsměvem k ní přivoní)

Dei fiori tuoi l'olezzo mite giunge caro a me.

Květin tvých vůně jemná přichází milá mně (= je mi milá).⁶⁵

*„Chci jít jinou cestou, protože příliš mnoho novin připisovalo úspěch Sedláka libretu. Právě proto jsem chtěl jednoduchý text s téměř chatrným dějem, aby opera mohla být posouzena pouze skrze hudbu,“ napsal Pietro Mascagni ve své autobiografii.⁶⁶ Jakkoli se nestal *Kmotr Fricek* po první vlně úspěchu repertoárovým kusem, je až překvapivé, kolik nahrávek této opery je k dispozici.*

Vybrali jsme provedení světově renomované pěvkyně Renaty Tebaldi⁶⁷ (nahrávka z roku 1958) a přikládáme interpretaci árie také autorkou práce, která ji nastudovala v rámci studia na Pražské konzervatoři v roce 2012 (CD v příloze).

⁶⁵ Překlad árie PhDr. Marie Kronbergerová, Ph.D. - překladatelka, publicistka, jazyková poradkyně, profesorka Pražské konzervatoře, Týnské školy a AMU Praha.

⁶⁶ HAVLÍKOVÁ, H. Pietro Mascagni - L'amico Fritz. *Harmonie*, 2010, 18(2), s. 53. ISSN 1210-8081.

⁶⁷ Renata Tebaldi (1922–2004), italská sopranistka – působila mj. i v Metropolitní opeře v New Yorku.

Árie má velmi prostý text, nedramatický. Je typickou ukázkou hudebního mistrovství verismu, který takový text dokáže emocionálně vyjádřit a vyhrotit.

Árie vyžaduje hlasový typ sopránů s dostatečným objemem ve střední a nízké poloze, který v průběhu árie několikrát lehce přechází v dramatickou kantilénovou vysokou hlasovou polohu.

Partitura požaduje četné dynamické a tempové odstínění, označované *andante sostenuto*, *piano*, *pianissimo*, *un poco rubato*, *un poco rinvivendo*, *rallentando*, *diminuendo*, *un poco rubando*, *largamente sentito*, *rall. molto tenuto*, *calando*. Tyto změny jsou pro veristickou tvorbu příznačné.

Pěvkyně světového formátu Renata Tebaldi, „andělský hlas“, má pro tuto árii dokonalý předpoklad. Její hlasový obor - lyrický soprán - je charakterem vyšší hlasu temnějšího zabarvení. Zpěvačka je obdařena bohatým hlasovým fondem. V jejím hlase je čistota, elegance či dokonce noblesa. Její podání nás svojí barevností, něhou a plností zcela přesvědčuje. Dramatičnost skladby staví na pregnantní výslovnosti s typickým využitím znělosti souhlásky *r*.

Srovnáme-li pojetí interpretace u obou zpěvaček, pak nepozorujeme zásadní odlišení.

V případě Renaty Tebaldi je hlasový projev přirozeně vyzrálejší, čemuž odpovídá i klidnější tempo a dotažené dynamické odstínění.

Rozdíly v interpretaci sledujeme v dobovém pojetí. Renata Tebaldi používá místy nápadné *portamento*⁶⁸ v melodické lince.

⁶⁸ Pomalé a lehké sklouznutí z jednoho tónu na druhý.

Závěr

Verismus je šperkem operních scén na celém světě. Představili jsme hlavní operní autory a jejich díla. Zabývali jsme se prezentací veristických oper na scéně Národního divadla v Praze od doby jeho vzniku. Výsledky sledování jsme vyjádřili graficky. Nemohli jsme opomenout přední kulturní a politickou osobnost Zdeňka Nejedlého a jeho rezervovaný postoj k veristickým operám. Zmiňujeme mimořádné pěvecké umění české a zároveň světové pěvkyně Emy Destinové, která se spolupodílela na velkém úspěchu veristických oper. Součástí práce je výčet pěveckých představitelů veristických oper v provedení Národního divadla v Praze. Výběr nejcharakterističtějších operních árií byl podkladem ke krátkému průzkumu povědomí o veristických operách u odborné a laické veřejnosti. Byl zvolen zároveň se zřetelem k uplatnění těchto árií při poslechu operního žánru ve výuce hudební výchovy na školách. Zároveň se zabýváme interpretační analýzou árie „Son pochi fiori“ z opery *L'Amico Fritz* Pietra Mascagniho. Tato árie je přednesena pěvkyní Renatou Tebaldi. Je zachycena na přiloženém CD spolu s pěveckým podáním téže árie autorkou práce.

Seznam použité literatury a pramenů

BIZET, Georges. *Carmen: programová brožura*. Praha : Státní opera Praha, 2008. 185 s.

GAMOND, Peter. *Velcí skladatelé*. Praha : Svojtka & Co., 2002. 208 s.

ISBN 80-7237-590-3.

HAVLÍKOVÁ, Helena. Pietro Mascagni - L'amico Fritz. *Harmonie*, 2010, **18**(2), s. 53.

ISSN 1210-8081.

HOSTOMSKÁ, A.: *Kouzelný svět. Vyprávění o světové opeře*. Praha, Mladá fronta : 1960.

458 s.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Průvodce operní tvorbou*. Praha : Svoboda – Libertas, 1993. 682 s.

ISBN 80-205-0344-7.

JANSEN, Johannes. *Opera*. Brno : Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0282-3.

JAREŠ, Stanislav, SMOLKA, Jaroslav, ed. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon,

1983. 736 s.

KOPECKÝ, Emanuel, POSPÍŠIL, Vilém. *Slavní pěvci Národního divadla*. Praha :

PANTON, 1968. 223 s.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Kritiky II*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a

umění, n. p., 1956. 369 s.

- PELÁN, Jiří. *Slovník italských spisovatelů*. Praha : Libri, 2004. 752 s. ISBN 80-7277-180-9.
- POSPÍŠIL, Miloslav. *Veliké srdce Ema Destinnová*. Praha : Supraphon, 1980. 269 s.
- POSPÍŠIL, Miloslav. *Giacomo Puccini Turandot: programová brožura*. Praha : Státní opera Praha, 2010. 79 s.
- PUCCINI, Giacomo. *Manon Lescaut: programová brožura*. Praha : Národní divadlo, 1979. 8 s.
- SCHONBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století*. Praha : BB/art, 2006. 695 s. ISBN 80-7341-905-X.
- SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Praha : TOGGA agency, s. r. o., 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1.
- TROJAN, Jan. *Dějiny opery: tvůrci předloh libretisté skladatelé a jejich díla*. Praha : Ladislav Horáček - Paseka, 2001. 488 s. ISBN 80-7185-348-8.
- VOLEK, Tomislav. *Osobnosti světové hudby*. Praha : Mladá fronta, 1982. 264 s.
- WARRACK, John H., WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. Praha : IRIS, 1998. 611 s. ISBN 80-7176-871-5.

Internetové zdroje

Archiv Národního divadla. [online]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

Archiv Národního divadla. [online]. [cit. 2014-03-09]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=ArchivniDokument.aspx&ad=268>

GOUEL, Zia. *Avante guardia* [online]. 2012 [cit. 2014-03-09]. Dostupné z: <http://avanteguardia.blogspot.cz/2012/10/avantgarda-vi-fauvismus.html>

KOLOVRATOVÁ, Lada. *Zpravodajství ČT24*. Česká televize 2013. Televize, 5. 11. 2013. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/249146-zivot-snu-je-kratky-jaka-byla-ema-destinnova/>

KUČERA, Vladimír. *HISTORIE. CS*. Česká televize 2013. Televize, 30. 11. 2013. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/historie-cs/260068-profesor-zdenek-nejedly/>

MAZÁNEK, Martin. *Pucciniho Turandot: typologie opery a analytické sondy* [online]. 2007 [cit. 2014-04-04]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Miloš Štědroň. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/64691/ff_m/

PČOLOVÁ, Gabriela. *Hanuš Thein, režisér italských oper* [online]. 2012 [cit. 2014-04-11]. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta filozofická. Vedoucí práce Marta Ulrychová. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/11025/3482>

TEBALDI, Renata. *Son pochi fiori* [online]. 2012 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=m8guYDUT6hw>

Přílohy

Notový materiál

Zvukové záznamy (CD)

Databáze (CD)

CATERINA (rientrando, a Fritz) *Sostenuto* *p*

Si_gno-re, è giunta

f *dol*

Sostenuto.

fff *pp*

c

Suzel, la figliuola del fat-tor... vi vorreb-be sa-lu-ta-re, ha dei fio-ri per

SCENA III. SUZEL e i precedenti.
 SUZEL (ha un piccolo bouquet di viole in mano e s'appressa alla tavola tutta vergognosa.)

c

vo. i... *p* Son pachi

FRITZ

Fa-tela en-tra-re.

pp *rall. assai* *ppp*

Andante

s fio - ri, po - ve - re vi - o - le, son l'a - li - to d'A - pri - le,.....

Andante

un poco rubato

s dal / pro - fu - mo gen - ti - le; ed è per voi.....

pp

rull. *un poco rinvivando*

s che le ho ra - pi - te al so - le... se a - ves - se - ro pa -

ppp

rull. e dim.

- ro - le le u - dre - ste mor - mo - rar:

col canto *pp*

And^{te} Sostenuto

Noi sia mo fi - glie ti - mi dee pu -

And^{te} Sostenuto

pp

di - che di pri ma ve - ra, / sia mo le vostre a - mi - che; mor -

un poco rubando *rall.*

re - mo quo - sta se - ra, e sa - re - - mo fe -

a tempo

a tempo

li - ci di di re a vo - - i, che a - ma - te gl'in fe -

cres. ed animando

in tempo *rall. molto ten.*

li ci: il ciel vi pos.sa dar tut.to quel be.ne.

in tempo *rall.*

rall. **I^o Tempo**

s che si può spe.rar!, Ed il mio oor ag.giun.ge u.na pa.

I^o Tempo

pp *rall.* *rall. pp* *Andante*

s ro.la mo.de.sta, ma sin.ce.ra: e.ter.na pri.ma.

cres. un poco ed anim.

s ve.ra la vo.stra vi.ta si.a, che al.tri con.so.la.

Largamente
sentito

S Deh!... vo - glia te gra - dir quan - to vi pos - so of -

f *Largamente*

calando rit.

(con gli occhi bassi offre il bouquet a Fritz)

S ... frir!.....

dolcissimo

a tempo

Fritz (sorridente l'odora)

- Tu sei mol - to gen - til!

Fr Dei fio - ri tuoi l'o - lez - zo mi - te giun - ge ca - ro ame.

Fr

rall. molto e perdendosi

Seznam vyobrazení

- Obr. 1. *La fanciulla del West* – Metropolitní opera v New Yorku 10. 12. 1910, Ema Destinnová (Minni), Enrico Caruso (Dick Johnson), Pasquale Amato (Jack Rance)
- Obr. 2. *La fanciulla del West* – Enrico Caruso (Dick Johnson)
- Obr. 3. *I Pagliacci* – Ema Destinnová (Nedda)
- Obr. 4. *I Pagliacci* – Otakar Mařák (Canio)
- Obr. 5. *Tosca* – ND 21. 11. 1903, Růžena Maturová (Floria Tosca)
- Obr. 6. *Madame Butterfly* – ND 6. 1. 1955, sborová scéna (I. jednání)
- Obr. 7. *Turandot* – ND 6. 5. 1967, celková scéna
- Obr. 8. *Turandot* – ND 6. 5. 1967, Eduard Haken (Timur), Helena Tattermuschová (Liu)
- Obr. 9. *Bohéma* – ND 22. 9. 1967, Milada Šubrtová (Mimi)
- Obr. 10. *Sedlák kavalír* – ND 26. 11. 1994, Eva Urbanová (Santuzza)



Obr. 1.



Obr. 2.



Obr. 3



Obr. 4.



Obr. 5.



Obr. 6.



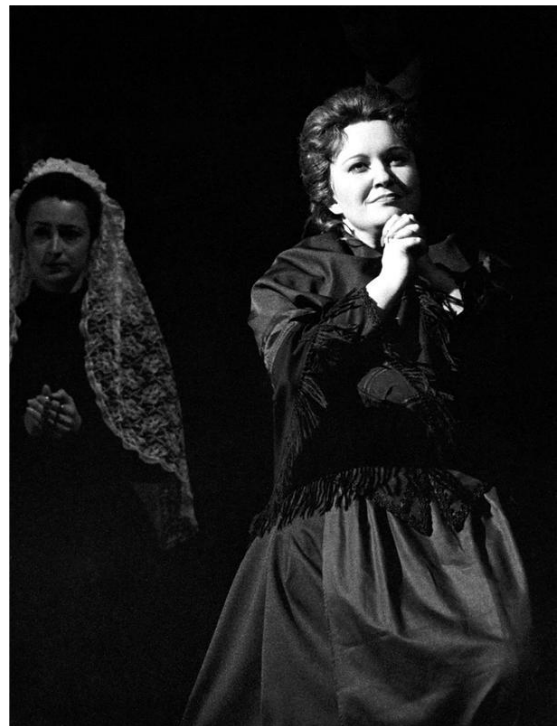
Obr. 7.



Obr. 8.



Obr. 9.



Obr. 10.